

Király Jenő

A film szimbolikája

A kalandfilm
formái

III/2

Király Jenő *A film szimbolikája III/2*

A film szimbolikája
A kalandfilm formái

Király Jenő

A film szimbolikája

HARMADIK KÖTET

A kalandfilm formái

2. 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 Összkiadás

Harmadik kötet 2. rész
ISBN 978-963-9821-23-1

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

4.20. A melodráma elméletéhez

4.20.1. A glamúrfilmi boldogságmitológia önfelszámolása mint a klasszikus csúcsmelodráma és a film noir feltétele

A kívánság, vágy, és remény a boldogság felé mutat, ahogyan a szorongás, félelem és rettegés az iszonyat mint létállapot fenyegetésére utal. A boldogság mint létállapot a beteljesedés lehetőségének áttetszése az adottságokon, az iszonyat mint létállapot a semmi lehetőségének beteljesedése, a nemléttel terhes létállapot nemlét-szülési folyamata. Az iszonyat megragadható az erkölcsi gonoszságban, mely maga is csak a természet kegyetlenségét tükrözi, és reá hivatkozik. A boldogság hivatkozási alapjai gyengébbek. Az iszonyat az okok érzeke, a cselekvés alatti, cselekvések által nem uralt világ történéseinek erejét fejezi ki. A boldogság érzeke a célokra irányul, a cselekvések által uralt, előkészített, de őket megint csak túllépő létállapot ígérete, hisz végül is feloldottságként vagy önkéntes történésként képzeljük el a boldogságot.

A fantasztikus mesék tárgya az utazás az önhatalmú „én” felé, a háborús kaland az önhatalmú „én” edzésfolyamata, a hatalom iskolája, a cselekvés művészetének kitanulása. A destrukcióként megjelenő cselekvést a társulás indítja el a konstruktivitás irányába. Az egzotikus utazás a „te” felfedezése felé halad, míg a szerelmi történetek a „te” világának mélyére vezető utazások: most már ő a fehér folt, a bejárando kontinens, a honalapítást ígérő Kánaán. A szerelmi utazás előbb a társadalmon át vezet, a páralapításnak ellenszegülő külső ellenállásokkal küzdve, majd belső utazásként folytatódik, a lélek tájain át, a felek belső ellenállásaival és rémképeivel küzdve meg. A szerelem mitológiája olyan lelki tájakra visz, ahol az ember nem túl sok önmagának, hanem túl kevés. A fantasztikum hőse magával sem, a szerelemmitológia hőse társával is egységet alkot. A hősmitológia hőse csak csoportjával, népével tud egyesülni, a szerelmi hős már a konkrét, tényleges, egyedi lénnel is. Az utóbbi bizonyul nehezebb feladatnak.

Mintha a filmtörténetben szerelem villámfényét az erotika mennydörgése követné, a glamúrfilmet a film noir. A szeretőről alkotott távolkép nem azonos a közélképpel, a vágykép a konfliktuózus konkrétummal, az arc képe a nemi szerv képével. A szerelmet nap- és fénykultuszként vezeti be a glamúrfilm, a szenvedélyek kommunikálni tanuló felvilágosodásaként alapozza meg a modern mítosz, de ha a villámlást mennydörgés követi, mely jelzi, hogy a villám anyagi hatást gyakorolt, s nem csupán világított, akkor az is elmondható, hogy a fényistenként vagy napistenként bevezetett szerető viharistenné válik. Felborul és kilobban egy lámpa, felpattan az ajtó, forró eső önti el az éjszakát. Kathie ott adta az első csókot áldozatának, ahol az ég és a tenger, a nappal és az éjszaka összeér, a háttér pedig halászháló volt, mintha a kozmosz lenne a háló, és a pók benne a nő (*Tourneur: Out Of The Past*). „Rabom vagy rég! Add meg magad.” – éneklí Karády egy másik film noir hősnek (*Hazajáró lélek*).

A kalandos epikában már nemcsak önmagunk meghatározásáért és összeszedéséért harcolunk, mint a fantasztikumban, hanem viszonyunk összeszedéséért. A *The African Queen* főszereplői Katherine Hepburn apró gesztusai, melyek az út végére átnevelik a Humphrey Bogart által játszott csavargót. A hőskaland meghódítandó világgént trenszcendálja az ént míg a szerelmi kaland emberi arculatot ad a világnak; a kettő közötti átmenet egyúttal a fizikai harc és a kommunikáció közötti átmenet, az egész élet súlyponteltolódása, melynek során nem az erő és bátorság lesz a legfőbb érték, hanem az érzékenység, de mindkettő számára

egyaránt fontos az esetlegesség közegének a szerencse közegévé való változtatása, a véletlenek kihasználása, és a kockázatvállalás, ezért mindkettő egyformán kaland. A szerelmesfilm, a horrorfilmmel vagy a kalandfilmmel ellentétben, a koherencia és harmónia, aktivitás és intenzitás problémáit átterheli másvalakire; a létproblémát a viszony problémájává s a viszonyt az erőforrások megsokszorozásává teszi. Attól kezdve, hogy a *Broadway Melody of 1940* című Norman Taurog-filmben Eleanor Powell észleli Fred Astaire reá szegeződő rajongó tekintetét, a nő mint sztár felelősséget is vállal a férfiért, mint kallódó zseniért.

Az útikalandban mindenütt jelenlevő mellékjelentésként kristályosodik az erotika. Egy lépésre vagyunk tőle, hogy ugyanez az erotika, melyet a külső kaland már felhalmozott, a világ beszűkítése árán közvetlen jelentéssé válhassék, s a keresés társkeresés címén fejlődjék tovább. A társ képe már nem a varázsvilág, melyben a szülő emlékei keverednek a szerető előérzetével. A kalandfilm még a kozmoszt antropomorfizálta, a szerelmesfilm a társat kozmomorfizálja.

A hagyományos narratívában a férfi a vándorlás és ölés, a nő az ölés és letelepedés képviselője. A férfi leigáz, a nő elbűvöl, a férfi hatása fizikai, a nőé szellemi. Férfi és férfi konfrontációja felcsigázza, férfi és nő összekapcsolódása kioltja az agresszivitást. A hódító meghódítása, elbűvölése a férfi nő általi pacifikálását jelenti. Ez néha mulatságosan agresszív formát is ölthet: a *Red River* végén a nő fegyvert fog rájuk, így pacifikálja az egymásnak eső a férfiakat.

A borzalom behatol világunkba, de visszaverik. A nőbe be akarnak hatolni, de sokáig és sokakat visszautasít. A borzalom a megtettesült behatoló, szétszedő, feldaraboló; a boldogság, a földi paradicsom ezzel szemben befogadó, mint a nő. A szerelem a hagyományos narratívában a férfi tette. A férfias szerelmi tett a./ földműves vagy b./ nomád stratégiának engedelmeskedik: a./ leteperés és legázolás, behatolás és megbélyegzés, birtokba vétel és birtokjelzés, földfoglalás és a föld bevetése; vagy b./ túllépés, használat és eldobás, megerőszkolás és tovább vonulás. A hagyományos elbeszélő kultúrában a férfi képviseli a felajzott vágy eksztatikus kielégülését, a nő pedig a csendes boldogságot; amaz a megkönnyebbülést, a vágy kínjától való megmenekülést, emez a növekedés és termés, gondoskodás boldogságát. A férfi a vágy hirtelen, a nő a szeretet folyamatos kiadását. A nő ebben a koncepcióban magának a természetnek, tehát a komplex-totális létezésnek az összképletét testesíti meg magában, míg a férfi valamiképpen kizártnak érzi magát – száműzetett a születéskor az anyából, akivel a nő, mert maga is anya lehet, azonos marad –, s így a férfi az, aki az életet keresi. A hagyományos elbeszélő filmben a nő a boldogságra mint beteljesedett jelenlétre képes élvező, a férfi pedig harcoló és dolgozó lény. Ezért szorul a férfi az ölésre, a Destrudó orgazmusára, melyet a nőnek kell pacifikálnia. Az emberi szervezet olyan gyönyörgép, mely nehezen kielégíthető, s e nehézségekkel az a természet célja, hogy az ember hajszolja önmagát és társait, s új sikokra helyezze át beteljesületlen törekvéseit, azaz ne csak ámokfutó legyen, hanem szublimáljon is, s ámokfutó természetét így szociális és kulturális célok szolgálatába állítsa. De a természet nem számolt vele, hogy a kultúra tudása, a természet megismerése és felhasználása által eme ámokfutó kéjgép teljesen kielégíthető, a szexualitás így életellenes szenvedélybetegséggé alakulhat (a társadalom ítélete szerint) vagy a farkast báránnyá alakító varázseszközzé válhat (a kultúra szemszögéből nézve). Az utóbbi annál is inkább lehetséges, mert a kéjgép kéjgéppé alakulhat, azaz a kielégülések áthelyezhetőek egy feltételes szférába.

Valahol vár valaki, aki nem egyszerű szórakoztató, kéjszolgáltató vagy üzlettárs, hanem az üdv (vagy kárhozat) receptje. Mindenek előtt távollézetből jelenik meg, s ekkor mindenképpen úgy, mint az egyensúly és a produktivitás kulcsa, a kallódás és veszélyeztetettség

vége, s a stabilitás garanciája. Az „én” a probléma és a „te” a megoldás. Az „én” csak kérdés, a „te” azonban válasz. A „te” az üzenet, ám az „én” a megfejtője, a „te” nem ismeri az általa hozott boldogító üzenetet. A férfias fellépés azt szuggerálja, hogy a férfi hatalma a megoldás a nő problémájára. A nő esztétikuma azt sugallja, hogy a nő testi és lelki személyisége a megoldás a férfi problémájára. A nő problémája az erény és érzékenység életkép-telensége, a férfié a siker boldogtalansága, az erő beteljesületlensége.

Hamvas Béla belső népvándorlásként írta le a barbarizációt, melynek során a kultúrjavak lefelé való, kultúrszint-emelő terjedését az alsó szint asszimiláló hatása, a lefelé való homogenizáció váltja le. Mindez azért nem találkozik ellenállásokkal, mert a túlnépesedés következtében lassan minden hiánycikké válik, föld, víz, napfény, levegő, az ember végül csak önmagát éli át feleslegesként, túlkínálat által egyéni létjogosultságában alapvetően megkérdőjelezettként, s létbizonytalansága hisztérikus csatlósreakciókba hajtja őt. Az első világháborút a békekor és a magas kultúrájú polgárlét végeként élték át, a második világháborút egy készülő globális „emberfarm” első megszervezési kísérleteként – két (western-nyelven szólva) – „nagy marhatartó”, Sztálin és Hitler versengéseként. A második háború a glamúrfilmi boldogságmitológia és a hagyományos szerelemkonceptiók végét jelentette. A hanyatlás és vég persze azt is jelenti, hogy a búcsúzó érzések és mentalitások végső, ragyogó összefoglalást adnak magukról (pl. Esther Williams filmjeiben).

Miután a szentimentális szerelemkultuszban a megváltó a nő, érthető, hogy a negyvenes évek, mely a rajongó nőkultusz, a patetikus érzelemkultusz és a „glanc” a „glamúr” által kifejezett népi felvilágosodás- és felemelkedéshit végét hozza, megfordítja az összefüggéseket. A film noir, mely a boldogságmitológia spontán öndekonstrukciójaként fogható fel, a nőt angyalból ördöggé teszi. A hagyományos kaland- és szerelmesfilmekben a nő volt az ösztön-szublimáló puritán, a nő által támasztott szerelmi feltételek készítették a férfit nyers és közvetlen impulzusai, s végül egész személyisége, sőt a kultúra átdolgozására. A nő múzsa-szerepe sokkal többet jelentett, semmint gondolták a férfiak. A múzsa súgott is, nemcsak az alkotás részegségéért volt felelős. Teremtő szellem volt, nemcsak a teremtőt ösztönző varázsló. A férfi a Destrudót civilizálja háborúból üzletté, a nő azonban a civilizációt szublimálja kultúrává, az erőt érzékenységgé, a Destrudót Libidóvá. A nő, a romantikus anti-kapitalista, a magánélet reális utópiájának középpontja ismeri az út titkát: vissza a paradicsomba. A nagyvenes évek azonban olyan nőalakokat teremtenek, akik mindenkit kihasználnak és kifosztanak. Ezen az alapon nincs többé visszaút a régi boldogságmitológiához, az út az ezredvégi nőtípusok felé vezet: női frontharcosok, sorozat-, kéj- és bérgyilkosok (*Kill Bill*, *Shiri*), s teljesen rokonmentalitású üzletasszonyok felé (*G. I. Jane*, *Zaklatás* stb.). A boldogságmitológia növekvő problematikusága oda vezet, hogy a boldogtalanság most egyszerre vonzóbb, mint a boldogság. Ha a mitológiát a distinktív és integratív erők kibontakozó önszerveződésekként foghattuk fel, akkor most a már elért szerveződések szétesésének és felbomlásának tanúiként szemlélhetjük, hogyan válik ez a bomlás új életstratégiák keresésének erőforrásává.

A *Szűts Mara házasságában* a férfi feladata, hogy feldolgozza a nő bonyolultságát, ami azt jelenti, hogy a nő feladata a kezdetben egyszerűbb életkonceptiót képviselő férfit bevezetni a való világ bonyolultságába. A boldogságfilm háború és béke ellentétét a békében, férfi és nő ellentétét a nő világában, harmónia és intenzitás, szeretet és szenvedély konfliktusát a harmonikus szeretetben akarta feloldani. A film noir mindezt megfordítja. Nem vezet be új „eget és földet”, új embert és életeszmenyt, csak növeli a székepszist, a férfit a nagyváros

kallódó Odüsszeuszaként mutatja be, a nőt pedig az éjszakai lokálok nagy varázslójaként. Pénélopé is mindig van benne, de nem lehet elérni: aki tengerekre száll, ki van téve a halálösz-
tön istenségei hatalmának, aki pedig nem száll tengerekre, banális mellékalak. A film noir a kárhozatot konkretizálja, ez azonban nem új rendszer a boldogságmitológiához képest, pusztán az iménti értékek negatív kifejezése. A kárhozat valósága az üdv lehetőségének kifejezése.

Az én fejlődése szempontjából korántsem értelmetlen és haszontalan a kárhozat világej-
szakájában való parttalan bolyongás. Mindez szükséges az én szerepkonfliktusának tisztázá-
sához, hisz nem tudta eldönteni, mire vágyik, a boldogító vagy a boldogított szerepére, alkalmi
kellemességszerzésre vagy totális felelősségvállalásra? Az én előbb tudja önmagát kiemelni
a káoszából, ellenkezni a szétesés kényelmével, s a társat előbb szereti ebben a vállalkozásban
segítőnek tudni, mint a társat emelni ki a káoszából. A társ felé vezető úton a társ előbb cél,
mert segítséget várunk tőle. Előbb az imádat tárgya mint a toleranciáé, előbb adó mint kapó.
A társat életcéllá, szerelemkultusz szent fétisévé nyilvánítani azért szokás, mert megoldást
várnak tőle a problémákra, bevételt, gondozást, kellemes ingereket várnak tőle. A társ célá
nyilvánítása tehát eszközként való alávetésének kifejezése. Az ember azt imádjá, akitől mindent
vár: előbb képpé teszi, a vágyott értékek szimbólumaként, utóbb, ha ez a terüj-
asztalkám-
ként elképzelt társ a birtokába kerül, préselni kezdi, kiaknázza. Ha a társ belemegy a játsz-
mába, ez részéről messzemenő átszellemülést, önlemondást feltételez: az isteni pozíció így
megy át az áldozatéba, s így jutunk el a Meianie Klein által leírt preödipális (vagy „korai”
ödipális) érzelmi kannibalizmus kissé szublimált életfogytiglani változatához, mint a sze-
relemkultusz ösztönlényegéhez. A kegyetlenség tárgyat csinál az emberből, az iszonyat sarat.
Az iszonyatot úgy ábrázolják a horrorfilmek, thrillerek és legutóbb a slasher, mint amikor az
ember egészen anyaggá válik. Az én semmivé válása az ember anyaggá válása. Ezért mélyen
logikus, hogy az erős boldogsághit idején, amikor a kultúra is fejlődött, nemcsak a civilizáció,
átszellemülésként képzelték el a boldogságot. A szellemiként elképzelt boldogságot a boldo-
gító oldalán kell elképzeln, hisz a boldogított éppúgy befolyásolt anyag egy jóindulatú kézben,
mint a megkínzott a kínzóéban. A boldogság először a bevétel vágya, mely tönkreteszi,
mohón, rosszul szereti, kizsákmányolja az ajándékozót, s később a gyász, a megbánás, a jóvá-
tétel vágya alakítja át a boldogság adásának vágyává. (A film noir női gazdaságilag zsákmá-
nyolják ki a férfit, az ötvenes évet szex-szimbólumai erotikus eszközökkel terrorizálják, míg
az ötvenes évek végétől megjelenik az a rezignált és melankolikus, elbizonytalanodott
nőkultúra, amelynek keretében pl. Monica Vitti Antonioni-hősnői mintegy megfizetnek a
Veronica Lake- és a Monroe-generációk bűneiért. Az Antonioni textus nőmeséje szerint a
nők érzékenyebbek, mert kevésbé keveredtek bele a kapitalizmusba, mint a férfiak. A „szuper-
text” ugyenezen filmek által hordozott nőmeséje szerint a nők előbb kivetkőztek önmagukból,
majd levetkőztek, és végül egyedül maradtak. Előfordul, hogy mire kész lenne az ember
adni, már senkinek sem kell, amit adhatna. A nő pl. undorító iszonyatként jelenik meg ma a
Csajozós film elején és a happy end hidegen távol tartott gúnyképként a végén.) A film ötven
éven át mintegy sűrítve reprodukálja a szerelemkultúra történetét, majd a második ötven
évben dekonstruálja ugyanezt. A boldogságvágy egy érzéki stádiumból etikai stádiumba lép
át, s ebben az átváltozásban születik a szellem. A boldogság csak adottként kontrollálható,
kapottként Fortuna szeszélye, szorongással terhelt, önző és tragikus. Az előbbi lehetőséget
élik ki a melodráma nagyformájában, az utóbbit a melodramát a thriller felé elvivő film noirban.

A szociális nirvánaprincípium az emberi nemnek a sociusban való felolvadási vágya. Szociális nirvánaelvnek nevezzük azt, amit Fromm úgy írt le, mint menekülést a szabadság elől. Az emberek vágnak rá hogy besorozzák vagy legalább is besorolják őket. Vágnak rá, hogy szellemileg megerősokolják, vagy legalább minősítsék, pontozzák őket. Hordozottá, elsodorttá, lenni, úszni az árral: ez a fenség banális fogalma, a mindenki számára elérhető fenség: a fenség mint kapható, leosztható birtok. A kollektív cselekvés eksztázisát (a háborút) a polgárság a szociális karaktermaszk eksztázisává szelídíti, s ennek csalogatását is ellentételezi az élet anarchista szakasza, a szerelem ideje. A szerelmet lázadó szerelemként szerette a fiatal polgárság. A „kettő”, a „pár” a hordozó, emelő közösség, az odaadást követelő totalitás, a mágikus-isteni totalitás maradéka az individualizmusban. A szeretők a társadalomból a természetbe, a szociális korpuszból a testi korpuszba, a történelemből a teremtés, a kezdetek idejébe szállnak alá egymás segítségével. Az alászállás lépcsőinek is tekinthetők a differenciálódó boldogságkonceptiók. A társadalmi elnyeletés más, mint a szerető általi elnyeletés: a kettő összehangolható, de a szeretővel paradicsomi és pokoli ellentársadalmakat is alapíthatunk. A kettő megegyezése fölött nincs hatalma a többinek. Ezért a kettő közvetítheti is egymás számára a többit, de menedék is lehet velük szemben. Az embereknek isteneikkel való szerződése egyenrangú a kettő szerződésével. A konformizmus díja a kellemesség, az ember szociális adaptivitásának, a munkás és alkalmazott alkalmasságának honorálása a szociális közeg élv- és szerencsejövaihoz való hozzájutás által. A beválást díjazzuk vagy a kiválást, a kiválóságot? A kiválóság eredménye az emberi lehetőségek teljességének megnyilatkozása. Itt jelenik meg a boldogságmitológia konfliktusa: lehet-e ezt a teljességet még boldogságnak nevezni? Ha igen, akkor olyan boldogságról lesz szó, amely azt az erőt és intenzitást, amit eddig csak az iszonyat mutatott fel, a boldogságba integrálja. Ezt tehát iszonyatos boldogságnak kellene nevezni; ez azonban a kiválók és nem a beválók boldogsága. Ezt csak az az ember ismerheti meg, akit egy életen át üldözött az Egyesült Államok negyvenezer rendőre, akinek még akkor is a nyomában voltak, amikor arcot cserélt, aki végül egérutat nyert, ott ül a parton az esti tenger felett, messze lent, délen, valahol Peruban ez a meggyötört arcú, már nem fiatal ember (Humphrey Bogart), amikor ott áll egyszerre a küszöbön a ragyogó fiatal nő, aki sokkal jobban járhatna, ha jól akarna járni, ha „aranyásó lenne” (*Dark Passage*). Új happy end-típusok jelennek meg: a./ a boldogság mint énszinton „te” társaságában való kiválás az éndiszton világból, b./ az éndiszton „te” poklába való szadomazochista beolvadás, c./ az önmagának elég „én” boldogsága, és a „te” ugyanolyan elhárítása, ahogy a szeretők a világot hártották. De mindig az „én”, a „te”, a „mi” a mérték, míg a konform boldogságkonceptiókban nem a világ „én”-barátságát vizsgáltuk, hanem az „én” világbarátságát, megfelelését. A boldogságmitológiát az óvatosság, a gyanú, a szorongás készletti visszavonulásra. A beválás vagy a kiválás előnyben részesítése, idegen vagy meghitt élmények keresése, veszélyes élet vagy komfort előnyben részesítése, felfokozás vagy lefokozás, ajzottság vagy oldottság vonzása stb. – mindezek a problémák – a létmód és életideál alapproblémái – a boldogságmitológiában a „te” minőségproblémáiként jelennek meg. Az életideál problematikája a partnerideál jelmezébe öltözik.

4.20.2. A boldogság földi maradványai

4.20.2.1. Az idilli vég

A glamúrfilm korának revüfilmje a végcélok műfaja, mely az összes küzdelmek odaátját, a szenvedés és harc ellenképét, a radikális antidramatikát szeretné elérni, elődeinél, az operett-nél vagy népszínműnél is radikálisabban. A dramatizált idill műfajaiban az ember tánra perdül és dalra fakad: mindez átmenet, megtérés a veritékes felszín világából a könnyed bensőségesség világába, a nyögve nyelő világból a magától való világba. A képzelőerő filozófiájában a lét ösképe a játék (Herakleitosnál még nem vált külön a képzelet és a fogalom filozófiája, s a modern mítosz épp a revüfilmben mozgósított happy end által szeretne, úgy látszik, megtérni a platóni szenvedés és nosztalgia, számkivetettség és erőfeszítés világából a herakleitosi spontaneitás öncélúságába). A boldogságmitológia a dramatizált idill műfajaira épül. Az idill benne az élet célja, hova olyan vizionárius beavatásmesterek kísérnek el, mint a koreográfus Busby Berkeley, a producer Joe Pasternak stb.

A happy end a célnál akarja megragadni az életet, de nem tudja megragadni a célt, csak a hozzá vezető útról mesélhet. A boldogságot a boldogságmitológia csak célvonalként ábrázolta és nem mint létmódot. A boldogságvágyat az táplálja, amit mások értek el, nem amit magunk. Ha a meglevőnek képzelt hiányzó dolgok viselik a boldogító auráját, akkor a hiány boldogít. A boldogságmitológia a boldogtalanok mitológiája, nem a boldogoké. A boldogtalanokat boldogabbá teszi a javak képe, mint a boldogokat reális birtokuk. Nekik, a boldogoknak, tárgy, ami az őket szemelő nézőknek jel: nekik köznap, a nézőnek ünnep. Miért foszlik szét a boldogság? Miért csak majdnem funkcionál, miért majdnem-boldogságként élhető meg intenzíven? Miért a jövőben vagy a múltban életképes, s legkevésbé a jelenben? Ha a boldogságmitológia elérné valamilyen evidens és biztos üdvrecept kinyilatkoztatását, ez az elbeszélő világ számára katasztrófális következményekkel járna. Mit mondhatnánk még, és ki lenne rá kíváncsi? Az ilyen üdvreceptek által ajzott korok és népek pusztítóak voltak.

A mesefolyam, a filmfolyam tanulmányozásakor a folyam felső, középső és alsó folyamának bizonyult a fantasztikum, a hőskaland és a boldogságmitológia, mielőtt az egész beömlött a próza tengerébe. A rendszer átvilágításához akár két kategória is elegendőnek bizonyult, a horror, a nyersanyag, a káosz, a kiindulópont, s a klasszikus revü, a végcél, a boldogság mitológiája. A kettő küzdelmének világa, az ellenállások és az ellenállásokkal való szembe fordulás, a nekirugaszkodás mitológiája, a kaland. Az iszony-kaland-idill hármasság, a mesefolyam alapvető „földrajza” mögött e tájak termékeit, alaktalanság, nagyság és boldogság egzisztenciáléinak szekvenciáit találjuk. Ha a boldogság megnyugtató birtok lenne, az egész nem is ömölhetne át egy deltán, s nem kavarghatna tovább a prózatengerben.

A boldogság archetipikus és melankolikus képeit az utópikus boldogság igényesebben tükrözi, mint a reális boldogság. A boldogságmitológiában a múlt az „odakint”, a jövő pedig a barlang, ahol tükröződik a létteljesség képe. A jelent mindez csak kettős tükrözés által, dupla homályossággal éri el. Az ősboldogság képét a prekatasztrófális egzisztencia nem-tudatos emlékezte őrzi. Sejték osztódnak egy baráti, élő kozmosz közepén, élet fogán és nő az anyaméhben: ahol lejátszódik egy élet előtti élet, s az alaphangulatok tartalma, jelöltje, az ősi életérzések genezise egy nyelv előtti ősmesében, melyben a behalló nyelv még csak dallam, válik teljessé. Az aktív fél a passzív élősdit szolgálja, a mindenható felnőtt a tehetetlen utód

eszközévé teszi magát, miáltal az egész a rész önkéntes része lesz. A boldogság: ami elveszett. A szellem is kapkod utána, s nem tudja eldönteni, hogy az onto- vagy filogenezisben keresse, ezért látja a kettőt egymás tükrének. Ami az elveszett boldogságot leváltotta: – a mítoszokban – nem más, mint a bűn. A boldogság-bűnösség kapcsolat szekvenciális irreverzibilitását kellőképpen magyarázza az egyszerű prózai tény is, hogy a megismerés, az erkölcs, a világ-és önismeret, az együttműködési készség mind kifejllesztendő, tanulandó, s a tanulás próbálkozásokat feltételez, az élet mint tanulási folyamat hibák és bűnök kísérleti állapotain át halad.

Berkeley korszakalkotó filmjei az erotikus üdv kifejezésére tesznek kísérletet: az erotika ellentmondásait megoldott állapotukból visszatekintve akarják ábrázolni, az erotika oldó kapacitását kutatják. A megváltott test teljes egészében formává, szépséggé alakul, azaz lélekké, más testekkel összehangolt lelki egységgé. Ez az oldó és felemelő stratégia azonban csak annyi erotikát enged meg, ami befér a modernitáshoz a humor által adaptált, de lényegében meg nem kérdőjelezett romantikus szerelemkoncepcióba, mely a szerelmet a házasság követelményein, s az erotikát a szerelem követelményein mérve igazítja be témáját az életciklus és a létkeresés összképébe. Mivel Berkeley az erotikus megváltás végcélját akarja megjeleníteni, több revüképre van szüksége, hogy megváltást a megváltatlansággal, az idillt a drámával szembesítse. Láttuk, hogy e különös filmek a csúcson széthullanak, két csúcra bomlanak. Külön-külön teljesítik be a szenvedélyt vagy a tökélyt, intenzitást vagy harmóniát, nagyságot vagy szépséget, életet vagy álmot, harcot vagy szerelmet. Mindez lehetne valamilyen periférikus jelenség is, egy összehasonlíthatatlan tehetség szeszélye, azonban azt is láttuk, hogy végig, a harmincastól az ötvenes évekig, jelen van két nőtípus, akik megfelelnek eme két csúcshoz, a viktoriánus eredetű, derekas és problémamentes lelki szűz, s a „romlás virága”. Az *Out Of The Past* című Tourneur-filmben az előbbi késve jön, miután az utóbbival túl messze mentünk, Siodmak: *The Killers* című filmjében a hős az előbbit az utóbbira cseréli, Preminger *Angyalarcában* visszacserélné, de késő, a *Gildában* az utóbbi az előbbit rejti magában. Willi Forst a *Wiener Mädeln*-ben egyszerre igenli a kettőt, s nem összegyűrt, hanem végigvitt ellentétükben egymás mellé állított formában teljesíti be drámai funkciójukat.

A boldogságfilm csúcskonfliktusa és lezárási problematikája mögött két mitológia konfliktusa és vitája áll. A szorongás mitológiájában a széthullás élménye dominál, a szorongás, mely az integrálatlan, gyenge én problematikája, egy helyén kettőt lát, a kielégületlenség kínjával és a részösztönök anarchiájával küzd. Az ember komponensei nem találhatnak egymásra, vágy és kötelesség, Libidó és Destrudó nem találhatnak közvetítőket, a társulási vágy nem tud kiegyezni az imponáló és konkurenciális magatartással.

A boldogságmitológia a szorongás képeinek fordítottja: a kettő helyett követeli az egyet. A partnert nem szeretné határnak, korlátnak, ellenállásnak tekinteni. A szorongásmitológia azt mondja, ahol egy volt, kettő lett, mert az egy nem tudott egy lenni, ahogy Shakespeare mondja, „senki sem volt önmaga” (vö. Frivol múzsa. 2. köt. Bp. 1993. 604. p. és Jan Kott: Kortársunk Shakespeare. Bp. 1970. 344. p.). Még az egy sem tud együtt lenni önmagával! A boldogságmitológia parancsolata: ahol kettő volt egy legyen! Az ember a másiktól kapja kölcsön önmagát, és egy másik másikkal másik önmaga lenne, de eme arculatok nem egyenrangúak, így az az igazi másik (az a Másik az Igazi), aki az igazi önmaga ajándékozója. A boldogság az együtt levés művészete, magasabb életművészet. A harc, a konkurencia, az érvényesülés és siker stratégiái a boldogságmitológiában legfeljebb alacsonyrendű életművészetként foghatók fel.

Az iszonyatban az egy kettővé válik: magában sem tud megkapaszkodni. A boldogságban a kettő egyé válik: másban is meg tud kapaszkodni. Egészek alkotnak egészeket, a szerencsés, felemelő kiegészítés új kiegészítések lehetőségét igazolja. Ha kettő számára lehetséges a boldogító egyesülés, akkor nem lehetetlen az általános szolidaritás sem. A boldogságvágy problémája, a vágy és a boldogság közötti közvetítés és átmenet lehetősége kétféle interpretációs stratégiának engedelmesskedhet. Ha a vágy-boldogság viszonyt a kívánság-kéj viszony mintájára értelmezzük, akkor a boldogság feszültségcsökkenés, a kívánságok fogyasztói aktusokban, vagy a fogyasztói aktusok lehetőségét biztosító szerzési, birtokbavételi aktusokban való beteljesedése. A boldogság megnyugvás, kialvás. Ha ellenben a vágy-boldogság kapcsolatot a remény-üdv kapcsolat analógiájára értelmezzük, úgy az átmenetek, egyesülések, kiegészítések, kapcsolódások és felszabadulások, megértések és egymásra találások végtelen folyamata nyílik meg előttünk. A remény, az üdv és a boldogság kommunikációja biztosítja, hogy az üdv ne toljódjék ki a megélt világból egy pusztán megígértbe. Az üdv heroizmusa is veszélyezteti a boldogságot, a lemondás a földi létről, de a kéj antiheroizmusa, cinizmusa is veszélyezteti. Hogyan? A boldogságmitológia éppen akkor kezd kikopni a szimbolikából, amikor az azonnali és konkrét örömök nevében zárójelbe teszik az üdvöt, a részörömök nevében az egész élet örömét, a vita activa és a szellemi felemelkedés állandó teljesedésének gyönyörét, a ma örömei nevében a holnap örömét, az én öröme nevében a mások örömét. Az üdvöt azért teszik zárójelbe, mert itt és most szeretnének boldogok lenni, de ahogy az üdvnek szüksége van a boldogság konkrétumára is, úgy van szüksége a kéjnek, az anyagi kívánság teljesülésének, a részösztön, az egyes szükséglet kielégülésének a boldogságra. A kívánság-kéj kapcsolat elértéktelenedik, ha nem vágy és boldogság tágasabb perspektíváján belül jelenik meg, ahogy az utóbbi is remény és üdv még tágasabb összefüggéseiben. Miután az üdvöt zárójelbe tették, a boldogság sem tudja többé tartani magát, csak a kéj konkrétuma marad. Az üdvöt legyőző boldogságot legyőzi a kéj. Az üdv ellen lázadó boldogságból csak a kéj marad, s a mohó anyagiasság csak csömört arat. Az üdv mint a totalitásnak való felkínálkozás csak a felkínálkozó totalitás felfedezése, felismerése és öröme. Másként szólva a lét öröme, azaz egy olyan pillanat, amikor az igenlés a létezők létének szól és nem az önlét taroló, hódító nyomulásának élvezete. Eme lehetőségek észlelését jelzi az, hogy egy szellemibb beteljesedési kategóriát is szükségel a világgép, túl a boldogságon. Erre a boldogságnak is szüksége van, ennek híján lassan megindul lecsúszása, elnyomorodása és felbomlása. Az üdvkategória őrzi a boldogságot totalitáskategóriaként: a végtelen fejlődési lehetőségekre, az átszellemítő beteljesedés elvi végtelenségére való kitekintés híján a boldogságkonceptió lecsúszik, inflálódik, unalomba és undorba fullad. Ma ez utóbbi a filmek egyik döntő témája (*Trainspotting*, *Út a pokolba*, *Félelem és reszketés Las Vegasban*, *A boldogságtól ordítani*, *Las Vegas végállomás*, *Kánikula* stb.).

Az összeolvadás, a kettő egysége a másikat mint az én létének kitégítését jeleníti meg, mint az én folytatását a beleérzés ünnepén, az érzékenység közös közegében. Az üdv a totalitás vagy a létezők létének igenlése, olyan létforma, melynek tevékenységformája az átszellemült, önzetlen és öncélú igenlés aktivizálódott gyakorlata, az intellektuális szeretet. Fred Niblo *Ben Hurja* hitelesebb, előbb ma, mint William Wyleré, a némafilm álomszerű fantomközege mindezt még a közösségi kultúrában is telepíteni képes, a hangosfilm – ezért is virágzik fel a boldogságmitológia – már csak a polgári intimitásban.

4.20.2.2. Lefokozó boldogságpszichológia

A mohó és anyagi boldogságkonceptió, mely a film végén megajándékozza a szegény hőst a királylánnyal és a fele királysággal, nagyon szerény. Az édeni kellemesség boldogságkonceptiójában nincsenek éles határok és kontrasztok, nem a kín háttéréből válik ki a kék, öröm és hátere között nincs ellentmondás. Erre kiváltképp alkalmas az elosztható félreértések vagy az érzelmek elmélyülése által leváltott kacérság és taktikázás összeomlásának bemutatása. A komédia a vétkek és hibák által okozott zűrzavar bűnhődési mechanizmusai közvetítésével jut el a boldogsághoz. Kemény tilalmak és lázadó szeretők esetén meg kell változtatni a világot, forradalmasítani a viszonyokat, hogy előtér és háttér kívánatos kontrasztmentessége előálljon. A tilalmak meghaladtatnak, a hiányok felszámoltatnak, a félreértések és önfélreértések szétfoszlanak, a kötelességek teljesítetnek, a siker eléretik: az eredmény boldogság a./ mint a magány felszámolása, b./ mint befutottság és biztonság, c./ mint javakkal való ellátottság. Berkeley filmjeiben a boldogság és a siker kiharcolása egy aktus, a boldogság kiharcolása a siker felépítésének része. A Fred Astaire-filmekben a sikert követi a boldogság, a siker a társadalom legyőzése, a boldogság a szerető ellenállásáé. A boldogság mindkét esetben a sikeres ember jutalma. Mindebben azonban van valami elégtelen, nem lehet mit mondani róla, mindez fölöttébb kellemes, de csak kellemes. A boldogság, úgy látszik, még senkit sem tett boldoggá.

Az idilli boldogságfilmek erény és jutalom viszonyaként fogják fel a boldogságot. Erény és jutalom kapcsolatát bűn és bűnhődés feltételezett, morálisan kívánatos kapcsolatának mintájára értelmezik. Nem vetik fel a kérdést, hogy nem a bünt jutalmazza és az erényt bünteti-e a társadalom, legalábbis a társadalmak bizonyos fajtája, mely nem a fenntartható növekedés törvényén alapul. Az erényt nem tudják világosan megkülönböztetni a gyakorlati normától, amely egy beteg vagy pusztító társadalom gyakorlatának normája is lehet, mely vágóhídra visz, mint az imperialista totalitarizmus, vagy örületbe, ámokfutásba kerget, mint a turbókapitalizmus. A harmincas évek boldogságfilmjének ideálja a problémamentes, kellemes ember, aki már nem ismeri azokat a mély lelkiismereti válságokat, melyekkel pl. a Mauriac-regények – első világháború előtti viszonyokban gyökerező, elmélyültebb típusai – küzdenek. Az új társadalomban nincs idő többé az elmélyültségre.

A nemesi dicsőségnek nincs szüksége olyan további megerősítésekre, mint a polgári sikernek. A dicsőség megérdemli a boldogságot, de a boldogság elmaradása fokozza a dicsőséget, a boldogság mínusz a dicsőség plusz a kárpótlása. A siker nem a dicsőséghez hasonló önérték. A siker szomjas a boldogságra, s a boldogságot nem éli át olyan magától értetődően, mint a dicsőség önmagát. A siker a boldogságnak kellene bizonyítania, mely önmaga felől sem bizonyos. Ezért visítanak a mulatozók, meg kell győzni magukat a kellemességről. A kocsmatöltelék percnként felkiált: „de jól mulatok!”, „de jó kedvem van!” A polgári boldogságnak létbizonyítékra van szüksége. A magyar polgári komédiában a magyar nóta a boldogság igényét, követelését és képességét is kifejezi, azonban csak a szerelmi duett az elért boldogság képe.

A dicsőség a magától értetődő kötelesség, mint sorsszerű életfeladat szenedélyes teljesítése. A boldogság az úr feltételes célja, melyet feláldoz a dicsőségért. A pária számára végcél a boldogság, de beváltja alkalmi örömeire, ahogy a vágyat kívánásokra, az értékeket javakra. A sikert új és új kéjek, a kéjeket új és új szerzemények igazolják, végül csak a préda marad, a Libidó belefut a Destrudóba.

Mintha maga az emberlét lázadna, vetné le magáról az egyszerű inger-megerősítés, teljesítmény-jutalom kapcsolatokon alapuló mechanikus logikákat, a nyárspolgári konformizmus sima, problémamentes jutalomideáljának örökségét, mely feltételezi, hogy pontosan tudjuk, mi a kötelesség, s hogy teljesítése maga után vonja a jutalmat, hogy a jutalom és az üdv azonosítható, az üdv a fegyelmezett munka eredménye, a jól végzett munka jutalma: vissza a paradicsomba, vasárnap!

A társadalmi felemelkedés és személyi harmónia vágyait elégti ki az idill, mely kiürüléssel, a szenvedélytől elhagyott világ unalmával fenyeget. A boldogokról kevesebbet lehet elmondani, mint a boldogtalanokról, a bűntelenekről is kevesebbet, mint a bűnösökről, ezért csúszik le az ideális szerelmespár gyakran mellélakakká. A problémamentes boldogságra szánt figurákról nem lehet olyat mesélni, ami érdekessé tenné őket, csak az absztrakciók maradéktalanul boldogok. A tökéletes glamúrszeretők – pl. Ruby Keeler és Dick Powell a *Gold Diggers of 1933*-ban – olyan infantilis ideálok, akiket még a kamaszkor konfliktusai sem érnek el, csak a szerelem eszméje érinti meg őket, de nem az erotika drámája. Ezért képzelik el az idilli boldogságfilmek a gyermekjátékok mintájára, eltárgyasítva, tárgyi fétisek képéhez kötve, a boldogságot (pl. az autó *A meseautó* vagy a *Címzett ismeretlen* című filmekben).

Berkeley mindezeket a vágyakat – joggal – legitimnek tekinti és kielégíti filmjeivel, de nem hiszi, hogy az ember erre redukálható. Ezért követi az idilli beteljesedést drámai csúcs, a *Gold Diggers of 1933* végén, s ugyancsak ezért teremt ez a megoldás hagyományt. Ez a film mely talán azért a legerőteljesebb, mert a nagy gazdasági összeomlás közvetlen benyomása alatt keletkezett, előrelátja a boldogságmitológia következő két évtizedének alapfeladatait. 1./ Valahogyan bele kell kalkulálni – szenvedélyként – a háborút a békébe, a harcot a boldogságba, a konfliktust a harmóniába. 2./ A boldogságfilm megoldandó problémája a szolidarizáció a szenvedőkkel (mely a harmincas években a szocialista „realizmus” hatását, s a neorealizmus előérzetét is kifejezi.) 3./ A boldogságvíziók nagy megoldatlan problémája a visszatérés a hétköznapi életbe, a tevékeny életbe. A *Gold Diggers of 1933* visszatér az utolsó képpel, de a maradéktalan örömet, az idilli boldogságot nem tudja magával vinni. Exportálható-e egyáltalán a boldogság az elbeszélte álomból vagy játékból az elbeszélte valóságba, az elbeszélésből az életbe, az álomból a valóságba?

4.20.2.3. Kegyetlen tilalmak harca a vulgáris bestialitással

A boldogság történetének első megközelítésében feltűnő összefüggés a boldogság függése a tilalmaktól. Miért teszi boldoggá a nézőt a szereplők boldogtalansága? Miért emigrál a *Csodás álmok jönnek* című film – halott – hőse a paradicsomból a pokolba? Miért boldogabb az ember a pokolban, mint a paradicsomban? Miért hoz mindaz émelegést, undort, unalmat vagy közönyt, amitől a nélkülözők a boldogságot várták? Miért váltja le a társadalmi igazságtalanságok kritikáját az élet értelmetlenségének kritikája a hatvanas évek jóléti társadalmában?

Tilalmakkal és gátlásokkal fordul szembe a szerelmi hőstett, melynek eredménye a szerelmi csoda. A tilalmakon alapuló szerelmitológia műfogása a boldogság szabadságharcának szembeállításával az előítéletes kényszerkultúrával vagy a boldogságot a biztonság-nak feláldozó érekgondolkodással. A tilalmas boldogság szerelmitológiája tilalom és paradicsom összefüggésén alapul: a tilalmak által elhalasztott, eltávolított boldogság, s a

tiltott személy válik minden érték foglalatává. A tiltott személy az ismeretlen boldogság jele. A tilalmak által eltávolított éden, mint a zavartalan boldogság képe, lehetővé teszi az igények ellentmondásmentes kidolgozását, pontosabban az igények kidolgozását mentesíti az ellentmondások, a realizáció nehézségei meggondolásának és megtapasztalásának kényszere alól. A *Tánc és szerelem* vagy a *La violetera* című filmekben a férfi családjának társadalmi előítéletei tiltják a szerelem beteljesülését. Ezek erősebb akadályt képeznek, mint a *Sambában* a hősnő ambíciója, a gazdagság csábítása. Ha a szeretők erős tilalmakkal állnak szemben, ez a realizált viszonyt is megszilárdíthatja, kifelé, az ellenfelek felé vezetve le a feszültségeket, növelve a szakadatlan védelemre és igazolásra szoruló viszony önértékelését pl. Garbo *Anna Kareninája* vagy *Krisztina királynője* esetében. A tilalmak lehetővé teszik, hogy az édeni boldogságért ne kelljen a minden intellektualitásról való lemondás, a primitívség árát megfizetni. A tilalomkultúra harcos boldogsága a létfenntartó ösztönt a hatalmi ösztön gonoszságának táptalajaként éli meg, mellyel a nagylelkűség és rajongás iskolájaként állítja szembe a szerelmet. A kényszerkultúra tilometikáján alapul a rajongó tekintet és a becéző szavak esztétikája, a csodálat és szolgálat kultusza, a rajongó vágy, az ünneplő csodálat, a csodált létének szóló hálaadó hódolat, a szenvedélyes elfogadás és odaadó készség, mely látja azt, amit nem érzékelnek a banális világ futószalag emberei, kicsinyes realisták, kihasználó ravaszkodók, akik, mert csak eszközt látnak, nem látják a másik emberben az értékek ama foglalatát, amelyet ő maga sem lát, mert ő is eszközt lát önmagában, szorongások elől vagy ráerőltetett célok után futva.

Ha a tilalomkultúra által keltett érzékenység átvilágítja a vágyott tárgy értékgazdagságát, magát a tilalmat is tekinthetjük megismerő eszköznek. Az elválasztó tilalmak sorának felel meg a szerető idealizáltságának foka. Az akadálytalan, gyors, prózai lereagálás, a banális használat az idealizáció ellentéte. A tilalmat a represszív deszublímáció, a korrumpáló ösztönfelszabadítás (valójában csak el- és nem felszabadítás) kultúrájában új erők fogják pótolni, pl. a csalódás. A tilalom a csalódás ellen véd. Másodlagos funkciója a csalódás távol tartása, elsődleges funkciója azonban episztemológiai: ő a szeretőkép kidolgozásának, a szerelmi megismerésnek, az erotikus lényegnézésnek a legfőbb eszköze, a legnagyobb megismerési eszköz. A *Pekingi testőr* című Corey Yuen-filmben tiltott tárgy Jet Li számára a milliomos szeretője, akit őriznie kell, s mivel a kommunista Kína fegyelméből érkezett a frivol Hongkongba, s ezért valóban komolyan veszi a tilalmat, és elképzelhetetlennek tekinti a tilalomszegést, hallatlanul jelentőssé válik minden tekintet és mozdulat. A tiltott szerető a tilalmak mértékében emelkedik az idealizációk egeibe, míg a nem-tiltott szerető lesüllyed ama határvonalra, mely a vágyott és félt világ, a keresés és menekülés világának határvonala: ő az ambivalens szerető.

Mi történik, ha kicsúszik a tilalmak alépitménye a szerelemmitológia alól? Ha nem lázadhat a szerelmi hőstett a zsarnoki csábítók vagy a kegyetlen és számító (a számítás kegyetlenségét képviselő) szülők ellen? Ekkor jelenik meg a nagy, a szédítő, az eszeveszett boldogság képlete: pokol + boldogság. A pokoltól való mámoros szédület, a pokolban való boldogság. A boldogság most már nem a felszín elsimulása, hanem a mély megnyílása. Ez a boldogság nem takar el, nem spórol meg semmit, nem ment meg semmitől. Ez az iszonyatos boldogság az egykori tilalmak általánosításán alapul: nem isteni vagy szülői tilalmakkal dacol, hanem az egész természet és társadalom ellenállásán alapul, nem menekülve tőle, hanem elébe menve az abszurdnak. A *Wake of the Red Witch* szeretőit nemcsak a társadalom választja

el, a természet is, és főként a lélek, az, hogy nincs nagyobb egzotikum, mint férfi és nő távol-sága, ezért nincs reménytelenebb, mint ez a viszony. A férfinek két „másik szerelme” is van, az arany és a tenger, a nőnek pedig férje és gyermeke. „A várakozásnak vége, többé nem válunk el egymástól.” – mondják a szerelmesek, de a nő halálos ágyánál.

Nagy boldogság a hosszú várakozás és nehéz hozzáférhetőség, s a múlt szenvedéseinek kontrasztja által is előállítható a cselekményben (a sokat próbált és szenvedett ember boldogságaként); most azonban nem erről, hanem a nagy boldogság új formájáról beszélünk, mely nem a harmóniával egyesíti sikeresen az intenzitást, hanem a diszharmóniában keresi az intenzitás boldogságát. Ez egyben a kockázatos boldogság: a *Young Man With a Horn* című Kertész-film művésze a harmonikus művésztárs helyett a hisztérikus sznobnőbe, a segítő helyett az opponensbe szeret vele, s ez pályája megtöréséhez vezet. A kis boldogságra vágyunk, a harmonikus boldogságban reménykedünk, az ijesztően intenzív, korrumpálóan nagy, az iszonyatos boldogságtól félünk. A társadalom a nép legnagyobb ópiuma. A rutin és a banalitás a legnagyobb kábítószer; a banalitás céljai és törekvései által sikerülhet meg- feledkezni az iszonyat realitásáról, a köznapi realitás széteső természetéről, a romlás alap- mozgásáról, mely csak haladékként ad teret a fejlődésnek. Nem botrányos mivoltáról ismer- szik-e meg főként a nagy boldogság? Preminger *Laurájának* nyomozója még nem tett semmit, nem sértett meg egyetlen szabályt sem, de máris perverz hullagyalázónak néz ki, mert kör- nyezete számára szokatlan mértékben szerelmes. Mitől félnek a társadalom támaszai és az alkalmazkodók? Azért félnek a felfokozott boldogságtól, mert az nem a semmifeledés, az iszonyattagadás alapján konstituálódik, ellenkezőleg, az ő jelenlétében és tudatában, vele szemben, az általa feltételezett éberséget fordítva át életörömmé, az élet kísérletének és fel- fedezésének vakmerőségévé. A társadalom a kis boldogságot ajánlja, a nagy boldogság ijesztő anarchizmusnak tűnne számára.

A „nagy boldogság” pozitív megalapozásának rekonstrukciója

Ha az akadálytalan funkció jelöletlen, akkor a diszfunkció a jelölt. Ha a szükséglet kielégítettsége jelöletlen, akkor a kielégületlenség és nyomor kínja a jelölt. A közönséges élet „nor- mális” folyamata egy jelöletlen alapnívó, mely a felszínen maradást garantáló feltételek együt- teseként meghatározható, s ahonnan, e feltételek sérelme esetén a negativitás birodalmába merülünk alá. E jelöletlen életnívónak elvesztése a kín, emlékezete pedig a boldogság képe. A kéj, öröm, gyönyör formái az elveszett nívóhoz való közeledés kifejezői. Így a semleges- ség elvesztése jelenne meg negativitásként, s visszanyerése pozitívként. A nullától a mínusz egyhez vezető mozgás a kín, a mínusz egytől a nullához vezető a kéj. Elég lesz így egyetlen rendszer, s az a negatív lesz, s ebben értelmezhető kín és kéj is, a negativitás növekedéseként vagy csökkenéseként. A kín növekedése, a mínuszértékek mélységeibe való alámerülés a mértéke a visszanyerés, az életképességet visszaadó kéj, mint regenerációs fenomén intenzi- tásának. A jelöletlen dimenzió belül működő élet csak a kínokat látja, míg a kínokból meg- térő élet az iménti jelöletlen dimenziót értékeli át pozitívvá. S ha így van, a gondolatmenet kiaknázása radikalizálható: a kínok mínusz hármas dimenziójából a mínusz kettes mélység- be való megtérése is öröm.

Freudnál a kín feszültségnövekedés, a kéj pedig feszültségsökkenés. Ez azonban azt je- lenti, hogy a kéj az iszonyat birodalmának fenoménje. E gondolatmenet Epikurosztól Freudig ívelő története olyan örömelméletet halmoz fel, mellyel a boldogság mitológiája

szembefordul. A boldogságmitológia a pozitív akarja normává tenni, s önálló mozgásformát szeretne látni a pozitívban. Otthonná, hazává, életberendezéssé és létmóddá szeretne nyilvánítani egy a kény és kín mozgásától függetlenítendő gyönyört. A pozitív birodalmat azonban fenyegeti a negatív, hiszen nem is kellene a jelöletlen szintre alászállni, a pozitívítás minden csökkenése, ernyedése bevezetné a negatívítást: a nagyobb örömök megvonása s a kisebb örömök szintjére való lecsúszás elvonná ezek örömét. Ha csak nem a nagyobb öröm maga válik kinná, ha csak nem vezethetjük be az öröm önkifáradását, s ekkor a kisebb örömhöz való megtérés lenne valódi öröm, míg a nagyobb öröm telítődne negatívítással. Mindkét esetben ott bujkál a negatív a pozitívban, csak hol az intenzitás, hol csökkenése által mutatkozik meg.

E rendszerben modellezhető a boldogságmitológia építómunkája s annak összeomlása is. A boldogságot, kellemességet, örömet, gyönyört hagyományosan valamiféle negatív dialektika keretében ábrázolják, amelyben a mennyiség nem minőségbe, hanem minőségromlásba csap át: a halmozott örömök csömörbe, undorba. A kollektív örömök kényszeressé válnak és túlpörögnek, a kollektív ekstázis destrukcióba csap át. A kellemességek halmozásával végül a kellemességek egész mennyisége közönybe, csömörbe vagy undorba fullad. Kétségtelen, hogy a kellemetlenségek halmozása is átcsap végül valami másba, akár iszonyatba, de ez nem a halmozódó minőség ellentéte, hanem radikalizációja. A negatívítás birodalmában az ellentétesbe való átcsapás periférikus melléktermék. Balint Mihály pl. bevezeti a szorongás kéjének fogalmát. Ha a thrillerben megismerjük a szorongás kéjét, akkor a horrorban az iszonyat kéjéről beszélhetünk. De e negatív tartalmú kéjformákat Arisztotelész óta a kitéréssel magyarázzák: azzal, hogy kéjnyerés esetén e jelenségekkel csak distanciált kapcsolatban vagyunk, szemlélőként, s nem áldozatként. Mi játszunk velük, s nem ők velünk, s ha fordul a kocka, többé nem örömforrások, még a rettenetes öröm értelmében sem. A pozitívítás tehát magától s teljes terjedelmében fordul semlegesbe vagy negatívba, míg a negatívítás a szemlélet közvetítése által képes pozitívba fordulni. A szorongás kéjében és a rokon jelenségekben a szorongás, félelem, rettegés és undor nem változik át teljes terjedelmében kéjjé, csupán kéj kíséri distanciált formáikat. Így az a kérdés is felvetődik, hogy ez a kény a szorongásnak vagy a megismerésnek a kéje-e? A csömörben ezzel szemben eltűnt, szétfoszlott a kellemesség. A csömör nem kísérő, hanem leváltó élmény volt.

A szadomazochizmus jelenségei arra utalnak, hogy rendkívüli esetben vagy szituációban egy közvetlenebb átfordulásra is számíthatunk, amelyben maga a megélt negatívítás válik pozitívvá. A kegyetlenség, a sadizmus mint fölösleges, nem a létharcot szolgáló, hanem a túlerőket az ellenfélen gyakorló kéjnyerési forma, a hatalom kéjét élvezve a kín termelésében. A kín termelésének élvezete, mint a mások kínjának élvezete, kinnal táplálkozik, de nem egyesül a kinnal. A mazochizmus ezzel szemben magának a kinnak önélvezete: lehet a kinnak olyan foka, melyen összetéveszthető a kéjjel. Lehet az iszonyatnak olyan foka, melyen nevetségessé válik a lét, s az iszonyat ezért nem hat többé. Egy horrornéző nemcsak azt élvezte, hogy nem őt kínozzák, s nemcsak érzékeit élesíti a lét örömeire annak tudatosításával, hogy maga mindettől a kintől mindez ideig megmenekült, s nyert egy kis időt. A néző magát is kínozza a lét törekenységének képeivel, elviselő, tudatosító képességét próbálva. Ez egyrészt a beavatási próba örömebe megy át, másrészt a megismerés örömebe, harmadrészt a halálra emlékező, kiélesített érzékek örömebe: óriási negatívítás mennyiségeket fog be az élet szolgálatába a pozitívítás. Ugyanakkor, az áldozattal azonosulva, a végső határszituáció, a semmivel

való találkozás, az egzisztenciát visszakövetelő mindenséggel szembeni tartozás kiegyenlítése is szerepet játszik (ezt hangsúlyozza az *Only Angels Have Wings* című Hawks-film, s ettől válik az egyik legnagyobb, legmélyebb kalandfilmmé, melyben az igazi élet s az érdeemes öröm par excellence halálközeli élmény).

Ahogy a szemlélet distanciája elviselhetővé és tanulmányozhatóvá teszi a végső kint, úgy teszi lehetővé a tilalom által teremtett distancia a kéjek végtelen sorolását és fokozását, kijátszva a negatív dialektikát, a negatívba való átfordulás veszélyét. A képzelte kéjből soha nem lesz csömör, s a képzelte kék, mely az elképzeltnek nem valódi kéje, valódi kéje a képezésnek. A képzelte lakoma, mely az étel ízlelésének nem valódi kéje, valódi kéje a képek ízlelésének. A távolság, a tilalom, a szublimáció, az idealizáció végtelen növekedést biztosít a pozitívítás számára. Minden elbeszélés, mint az elmúlt élethez vagy akár az elmúlt napokhoz percekhez való hűség megnyilatkozása, a vázolt összefüggésből él. Az elveszett kultusza a tragikus boldogság forrása. A giallo vagy az olasz horror számára nem valamiféle miszticizmus okán vált fontossá a szellemvilág üzeneteinek hangot adó médium – már a *Júlia és a szellemek*ben jelentkező – tematikája, ellenkezőleg, ez a filmek önreflexivitásán túl a kései kultúra önreflexivitásával is összefügg. A filmek önreflexivitása csak a kései kultúra melankolikus önreflexivitásának tünete. Bertolucci *A megalkuvó* című filmje kifejezetten is tematizálja ezt a szadomazochista önreflexivitást. Ugyanezen élmény pozitív oldalát hangsúlyozza a *Szerelmi lázálom*. A gyászban fogant boldogság, mint győzelem a halál fölött, az ént kínálja fel a kedves kísértetek számára médiumként. A felidéző, megelevenítő elbeszélésnek ez a legmélyebb egzisztenciális forrása, ha ez nem volna, meglegednénk a történetírással, a múltak tanulságainak rendszerezésével, s nem volna szükség megelevenítésre.

A tiltott szerelem mitológiája vagy az elveszett kedves tragikus románci mitológiája mellett a melodramatikus szerelmi hőstettek is felidéznek a fordulópontot, ahol a rendszer ellentett növekedési folyamatai (a kéjeké és kínoké) egymás tükreivé válnak. A két rendszer összedolgozásának termékeny formája az áldozat, az ajándék, a szolgálat mitológiája. Az áldozatot hozó boldogság, a szolgálat boldogsága az éne hártja, felvállalja a negatívítást.

Van mindkét rendszerben egy töréspont, mely az ellentett rendszer minőségeit hívja segítségül, s így ez a töréspont csinál egy rendszert belőlük. E töréspont küszöbe alatt bontakozik ki a tulajdonképpeni, konvencionális boldogságmitológia, mely a boldogság megtisztítására, a negatívítás elhárítására törekszik. A törésponton túl azonban elkezdik belekalkulálni a pozitívba a negatívítást. Az ambivalens szerető mitológiája a konform boldogságkonceptió meghaladását is szolgálhatja, de a boldogság tragikus elmélyítését megspóroló elhárító mechanizmus is lehet, s az utóbbiért szereti annyira ezt a megoldást a modern komédia.

4.20.2.4. Az ambivalens szerető

A szerelem mitológiája egy alacsony szinten, ahol még a háború dominál, egészében a háború alternatívája. A destrukció megfékezésében előre haladott nyugodtabb társadalmakban a háború-szerelem oppozíciót szerelmi háború és boldog szerelem oppozíciója pótolja. A háború helyére lép a háború a szerelemért. A tilalmakkal való háborúzás, a szerelemért való harc közegében a szerelem mint megtagadott tárgy ideális képe ösztönzi a harcokat. A szerelmi háború további formája a háború a szeretővel, mely bennünk, partnerekben tárja fel mindazt,

ami ellenszegül a boldogság mint elérhető közös létmód megvalósításának. Ha a háború szerelmi háborúvá, az ellenfél kedves ellenfélle válik, akkor a győzelem lesz a vereség és a vereség a győzelem. A kedvest ugyanis nem akarjuk legyőzni. Ha akarjuk, mint az erotikus thrillerben, akkor már nem szerelmi háborúról van szó, a szerelmi háború lecsúszik nemi ragadozássá, igazi háborúvá. A szerelemmitológia és a háborús mitológia oppozíciójának s a szerelemmitológia emancipációjának és fokozatos előtérbe kerülésének alapkérdése az, van-e „jóösztön” vagy csak „rosszösztön” van? Az újkor egész szerelemmitológiája a mai napig küzd azzal a kérdéssel, amelyre Sade márki és Rousseau is ellentétes válaszokat ad.

Mi a szerelmi „csoda”? Először: egy vágytárgy minden más vágytárgyat pótol, összefoglalja neme értékeit, azaz egy olyan érték példája, mely minden más értéket jelent. Másodszor: eme vágytárgy – a melodrámban, románcban, komédiában egy arc – megpillantása „csodát tesz” velünk: nem tudunk és akarunk többé a régi módon élni. Más létmódra kerülünk át, ahol növekvő elkötelezettségünk és odaadásunk következtében megváltoznak lehetséges és lehetetlen határai. Mi a szerelmi „csoda” ellentéte? Valamilyen hidegzuhanyhatás, a stendhali kristályosodási folyamat összeomlása. Nem vettem észre, hogy nem szerettem. Nem vettem észre, hogy nem olyan szép. Nem akartam észrevenni, hogy csak játszik velem. A *Mr. Butterfly* című film hőse nem akarja észrevenni, hogy a keleti álnő is csak hazudja mindazt, amit az európai nő már hazudni sem hajlandó. Lehet, hogy a becsapott szerelmes valamilyen szinten tud a kegyetlen igazságról, de nem akar tudni róla, hogy tudja. A szerelmi csínyek, az önzés aktusai, és a szerelmi tévedések, a fantáziátlanság és figyelmetlenség aktusai, szerelmi katasztrófákhoz vezetnek. A szerelmi hőstettek illetve csodák a tilalomvilágban, míg a szerelmi intrikák egy újkeletűbb, a tilalomvilágot leváltó közegben keletkeznek.

A *Krisztus megállt Ebolinál* című film Irene Papas által játszott paraszttasszonyának már semmi sem tiltja, hogy odaadja magát a háziúrnak, mégsem teszi meg, s ebben a döntésében kacérsága és női méltósága a kölcsönös fokozás viszonyára lép. A szerelmi epiztemológia pozitív oldalát, a rajongásba foglalt érzékenység vívmányait a tiltott szerelem mitológiája dolgozta ki. A tilalom összefügg a titokkal, a tiltott szerető titokzatos, a titok pedig megfejtő aktivitást provokál. A tilalmak összeomlását követően nő a szerelemkeresés mozgástere, de a szerető szent tárgyból prózai tárggyá, titoktalanná válik. A tilalmak és titkok nélküli közegben, a szórakozottság, a felületesség közegében bontakoznak ki a szerelmi félreértések, csínyek és vétségek.

Én és te viszonya a vágy. A vágy primér ellenfele a szülő, a tiltó hatalom, akiben a fiatal számára az összes társadalmi hatalmak mindenek előtt konkretizálódnak (*A kaméliás hölgy, Tánc és szerelem, La violetera*). A szülő a realitásvizsgálatot állítja szembe a vágygal, az életösztön parancsait, az anyagi érdekek, a hosszú távú életépítés és a társadalmi felemelkedés számításait állítja szembe a pillanatnyi örömmenyéssel. A szülő képviseli az életegész, a jövőegész gondozását. De más értelemben is realistább, mint a szeretők: az emlékezetet is képviseli, olyan tapasztalatokat, melyekkel a szeretők még nem bírnak. Én és te közé állnak a szülők csalódásai és rossz emlékei.

Az ént azonban nemcsak a tiltó szubjektum választhatja el a vágytárgytól, hanem belső akadályok is. Ebben az esetben nem egy hármasság okozza a problémát, hanem maga a ketősség problematikus, a szeretők jelennek meg egymás számára szerelmi akadályként. A szeretett személy a szerelmi akadály. Mi teszi a szeretőt ambivalens objektummá? Mindenek előtt az én szorongásai, melyek több forrásból táplálkoznak. 1./ A szülőkkel kapcsolatos

rossz tapasztalatokból (kettőskötés, empátiahiány, szülői nárcizmus stb.). 2./ Előző szeretőkkel kapcsolatos rossz tapasztalatokból. Minden szeretőnek fizetnie kell neme összes bűneiért, a régivel kapcsolatos csalódások az újjal szembeni szorongásként jelentkeznek. A szülőkkel vagy a szeretőkkel kapcsolatos rossz emlékek a szerelem belső akadályai. Mindkettő a jelenre nehezedő múlt fenomenje, a visszaütő, kísértő múlt árnyéka a jelen felett. Ez a kísérteties szorongások csomagja. Belőle táplálkozik a sebzett szeretők dramatikája: félünk, hogy méltatlant szeretünk, félünk, hogy játszanak velünk (*A meseautó*) stb. A „te” vágyképe baljósan csillog, s bármikor rémképpé változik. 3./ A kísérteties szorongásokkal állíthatjuk szembe a perverz szorongásokat, a féltékenység rémképeit. Nemcsak a partner szülői tilalmak, anyagi érdekek, számítások vagy emlékek és csalódások által uralt tudatával kell megküzdeni, még nehezebb a küzdelem a partner ösztönével (*A hazajáró lélek, Egy szív megáll*). Nemcsak a múlttal, a partnert elküldő világgal kell megküzdeni, hanem a jövővel is, a partnert váró más világokkal, melyek, az én világom mellett, szintén felkínálkoznak neki és invitálják őt. Belépünk a kísértések világába.

Az ember ösztönei zavart ösztönök, hisz a természethez adaptálódtak, az ember pedig a civilizációban él. A szerelemmitológia vigasztalása, hogy nőt, férfit, erotikus szolgáltatásokat lehet ugyan vásárolni, szerelmet azonban nem, mert az önkénytelen. Ha ellenben Nietzsche-nek van igaza, akkor az erotikus ösztön a hatalmas ösztönre megy vissza, s a férfiban és a nőben a hatalom illetve az erotika (a nyers hatalom és a hatalom feletti hatalom) egymást imádják. A férfi vágyára válaszoló asszonyi szerelmet a hatalom érzete ébresztené: a modernségben azonban ez a pénz hatalma, nem az izmoké. A természeti életösztön az izmok erejére reagál, a szociális életösztön a tőkeerőre. Nem ébreszthet-e erotikus izgalmat a pénz, az az érzés, hogy a birtokba vevő testtel együtt egy magasabb életnívó, bőség és gazdagság „veszi birtokba” az embert? A gazdag kérő, mint egy új világba vezető bejáró, fokozott érzékenységet és aktivitást ébreszthet. A Mesék az írógépről című Szomaházy-regény még a külső személy objektív tekintetével ábrázolja ugyanazt a bankár-gépíronő szerelmet, amelyet a Gaál Béla-film (és általában a szerelmi karrierfilm) a szerelmi karrierista elbűvölt tekintetével közelít meg. Másrészt, a tőkeerő mellett, továbbra is vonz az izomerő: a magát a gazdag kérőnek adó, a kérő „szociális teste”, tőkéje által elcsábult áldozat a későbbiekben az izomerővel csalja meg a tőkeerőt, természeti ösztöne vezeti szeretőválasztását. Ha az izomerő és tőkeerő, testi és szociális, fizikai és gazdasági erő mellett még a szellemi erőt is bevezetnénk, akkor az ennek három szeretőre való jogát kellene posztulálnunk. Nietzsche, ha más értelemben is, valóban beszél a három szeretőre való jogról. *A Hová lettél drága völgyünk* című filmben egy személyben, a papban egyesül az izomerő és a szellemi erő, s ez azért érzelmileg evidens megoldás, mert az ábrázolt világban együtt állnak szemben a döntő, szellemet és erotikát egyaránt elnyomó és degeneráló gazdasági viszonyal.

A rivalitás világát az ödipális rivalitás vezeti be, melyből az egyenlőtlen riválisokkal szembeállított, tiltó hatalmak nyomasztó súlya alatt élő egyén a kortárs csoport világába menekül. Annyit veszít, amennyit nyer, mert a nagy rivális helyett most a sok rivális frusztrációjának van kitéve. Az ödipális világban a vele szemben álló monopolisztikus szubjektum nyomasztotta, a posztödipális világban viszont az a problémája, hogy nem sikerül a monopolisztikus szubjektum szerepét felvennie, nem sikerül olyan szoros szeretőviszonyokat teremteni, melyek megfelelnek a szülő-gyermek viszony érzelmi intenzitásának. A kék érzéki intenzitása csak rövid ideig csalhat meg az összviszony intenzitásának tekintetében.

A féltékenység és rivalitás világában a tiltó hatalom helyére lép a rabló hatalom, az én „te”-jének állhatatlansága s a „te” másik „te”-jének vonzereje. Az én párom párja, az én másikom másikja, a szerelmem szerelme. A szerelem öskonkurens a szülő, de a köznapi szerelmi konkurens, a mindennapi kísértés, az életfogytiglan üldöző rémkép a féltékenység képe, a másik szerető. Az ének nemcsak az előzmények képével (a szülők és az előző szeretők emlékeivel) kell megküzdenie, hanem a lehetőségekkel, a jövővel is, melyeket materiális inger képvisel, a „te” másik szerető-jelöltje. A vágyak pluralizmusának s az ajánlat konfliktusainak világa tárul fel most előttünk. A vágytárgy vágytárgya számos tárgy lehet, akiknek vonzereje abból fakad, hogy egyik sem elégít ki minden vágyat: az én is eme elégtelen tárgyak sorozatába taszítatik alá, múló, véletlen ingerré alázva. *A Jules és Jim* annak az útnak a kezdete, melynek vége *A nagy zabálás*. Jeanne Moreau Truffaut filmjében kívánóként áll szemben két imádóval. A vágytárgy csak kívánsággal adózik az ének, nem imádat, ezzel azonban feldarabolja az ént, aki már nem egész világ, csak specifikus inger, időleges kívánság tárgya, éték egy lakomán. A tilalomkultúra ödipális konfliktusaival az élvezetkultúra posztödipális konfliktusait állítottuk szembe. Most azt látjuk, hogy a posztödipális konfliktusok preödipális szorongásokat tükröznek. A vágytárgy közönye a semmibe taszít. A partnernek nem a személyiségem, sorsom és időm egészére irányuló vágya feldarabol és feláldoz. És csak ez a feláldozás oldoz fel a bűnök alól, melyeket elkövettem azok ellen, akiknek vágytárgya voltam. Így létrejöhet valamiféle egyensúly, de csak a bűnhődésben, áldozatban, felvállalt negativitásban. Ez a felvállalt negativitás a végkicsengése olyan csábítástörténeteknek, mint a *Teoréma* vagy a *Mr. Butterfly*.

A kedvessel való viszonyt megkeseríti az ellenfél (a többi kérő), de a kedves is ellenfél. Ellenfél, mert másokat is szeret, s ellenfél, mert nem szeret eléggé, mert tükrözi azt (szerelme határaival), ami az énben nem szerethető, s ezzel széttépi az ént. A kedves ellenfél, akárcsak az én, nem bizonyos magában, s ezért kacérságával akkor is kínoz, ha nem mást szeret. A filmkomédiákban a szerető többnyire félreértések következtében vesz vissza minduntalan szerelméből; a melodramatikus bűnügyi komédia a lélek szatírrjátéka, melyben a traumatikus múlt a visszatáncolás magyarázata (pl. *Marnie*). A szerelmi szenvedések tragikomikus spektruma kacérság mindkét fokozatát mobilizálja: a./ alsó fokon talányos viselkedése bizonytalanságban tart, nem világos hogy szeret vagy nem szeret (Bette Davis az *Örök szolgátságban*) b./ másodfokon nem világos, hogy engem vagy mást szeret: párhuzamos szerelmek között ingázik (Jeanne Moreau a *Jules és Jimben*). A szerelmi áldozat, a hosszú vágy és a kielégülést megelőző nehéz szolgálat műfajaiban (pl. *A Mississippi szirénje*) a hibák is örömök forrásai, a kacérság és rivalitás műfajaiban (pl. *Szüts Mara házassága*) az egymásban is, magukban is kételkedő, kevésbé magabizó s a környezet iránt is bizalmatlan erények is szenvedésekhez vezetnek.

A kacérság, 1./ a szerelmi intrikák 2./, a konkurencia gyötrelmei és 3./ az epiztemológiai impotencia, vagyis a szerelmi rémképek kiépülése, a szerető minőségeinek félreismerése, a saját érzések fel nem ismerése és a szerelem – elbizonytalanodása függvényében – kívülről irányítottá válása, erotikus divatoknak való növekvő kiszolgáltatottsága új és új támadások a nemi idealizációval szemben. Ez azért súlyos probléma, mert a nemi idealizációban nem a tévképzetek értelmében vett illúzióképzést látunk, hanem a másik nem legjobb lehetőségeinek képét, a nő illetve a férfi meg nem sebzett érzék, felszabadult, spontán lényegnzés által vizionált, rágalomtól meg nem támadott képét, mely összeköti a nemeket egymással és az élettel.

A tilalmak a szerető pozitív stilizációját ösztönzték, a félelmek, szorongások, csalódások és önző stratégiák a negatív stilizációnak kedveznek. A szerelmi háborúság és rivalitás világában bontakoznak ki a figyelmetlenség a szerelmi vakság illetve a rögeszmék, tévképzetek konfliktusai. Ahogyan a szerelmi illúziókat, a rajongás képeit hajlamosak voltunk a fokozott érzékenység állapotának tekinteni, melyhez képest a banális ember realizmusa lenne az érzéketlenség, az érzéki, lelki impotencia állapota, a szerelmi szorongásoktól sem kellene megtagadni az igazságok kifejezésének jogát. Félreismerjük, igazságtalanul megvádoljuk szeretőnket, de az egész aligha működne, ha nem támaszkodna valós összefüggésekre, mindennek előtt minden (szerelmi) törekvés lényegi tragikumának egzisztenciális alaptényére. Nemcsak a külső tilalom akadályozhatja a boldogságot, miközben fokozza a szerető minőségei iránti lelki éleslátást. Nem is csak a tilalmak múltán keletkező harcok és félreértések akadályozhatják a kibontakozást, csökkentve a szerető minőségeinek érzékelését, s rémképeket nemzve. A titok, amit a másik nem jelent, fokozhatja is a megismerő erőket, de egy végső határt, egy mindig megmaradó feloldhatatlan bizonytalanságot is jelent. A boldogság akadálya a boldogság természete, az, hogy mindkettő ugyanazt akarja s egyik sem az ellentétét, mindkettő megváltást akar, szerelemistent akar, jól akar járni, elernyedni boldogító kezek között, szerelmi jobblétre szenderülni, az azonban csak akkor lehetséges, ha a másik fél fokozottan tudatos, áldozatos és felelősségvállaló. A *Casablancában* Ilsa teljes odaadása Rick fokozott felelősségvállalásához vezet, *Az érzékek birodalmában* a férfi teljes odaadása nem váltja ki a nő fokozott felelősségvállalását. A regresszió a kezdethez, a növekedés, érés aszketikus aktusainak megfordítása, az oldódás csak akkor lehetséges, ha a másik vállalja a thalasszális közeg szerepét.

A szerető akkor válik nagy ellenféllel, ha nem az érte, hanem a vele való harc éléződik ki, s ha a szorongás képei nem foszlanak szét illúzióként. Ezt láthatjuk pl. *Az érzékek birodalmához* hasonlóan, a *Mr. Butterfly* esetében is. Az említett filmekben ez a folyamat a melodrámának az erotikus tragédiába való átalakulása felé mutat, míg egy triviálisabb síkon ebből születik az erotikus thriller műfaji változata (*Elemi ösztön*).

4.20.3. A melodráma szerkezete és működése

4.20.3.1. A melodráma konfliktusa a „fennállóval”

A szentimentális minőség, Frye szerint, egy korábbi forma mesterséges felélesztése (Northrop Frye: A kritika anatómiája. Bp. 1998. 35. p.). Gondolata naiv és szentimentális schilleri megkülönböztetésére megy vissza, melyben a naiv azonos a természettel, melyet a szentimentális már elveszített és nosztalgikusan keres. Ebben az esetben a szentimentális nem a szubjektivitás szerkezete és az érzékenység módja lenne, hanem az elveszett érzés, mint az őt hiányoló érzés tárgya, az érzelemteljes spontaneitás, szenvedélyes közvetlenség, emocionális átfűtöttség és odaadás nosztalgiája, az egykori szenvedélyes élet, rajongó attitűd felszámolására irányuló ellenhatások vagy elfogultságok, a csalódottság és sértődöttség, a cinizmus és a „ressentiment” kultúrájával szembeni ellenkezés: az ellenmozgalom ellenmozgalma. Frye szerint az „alacsony mimetikus forma” jellemzője az érzelmesség (uo. 38. p.). Ez az okfejtés arra a feltételezésre hajlamosít, hogy érzelemteljesség és érzelmesség ellentéte a múlt és jelen közötti viszony mint hanyatlás tükré. Frye észleli a transzformációk rendszerét,

melyben a rettegésből kalandvágy, az iszonyatból csoda, a szorongásból merengés, melankólia lesz, s a gondból lovagi szolgálat stb. A nagyformáktól a kisformák felé vezető fejlődésben előbb a fantasztikum felfokozó hatásának kifáradását pótolja az érzelmesség, utóbb a cselekvés, a tett helyére lép. Ezzel szemben azonban az is állítható, hogy az érzelmi kifinomodás az apró elmozdulásokban is felfedezi mindazt, aminek észrevételéhez korábban fantasztikumra vagy külső cselekvésre volt szükség. Nemcsak a gazdag és nagy érzelmeket kell elválasztani a „puszta” érzelmességtől, hanem az utóbbit is rehabilitálni kell, amennyiben az érzelmesség a visszavonuló érzelmekultúra utóvédharca, az érzelmekultúra haldoklását, a barbarizációt kísérő gyászmunka, az önmagát veszélyeztetettnak, otthontalannak és idegennek érző érzelmeltéttség önmagára irányuló figyelme, a könyörtelen és skrupulusok nélküli cselekvést igénylő új társadalmi miliő által önmagába visszavetve. A cselekvés számára elég a puszta indulat, az önvizsgálatot mellőző erős, aktuális impulzus, míg a cselekvő élet akadályoztatottsága indít az önvizsgálatra, melynek ki kell derítenie, hogy mennyiben külsőek vagy belsőek az akadályok.

Frye okfejtésében a pátosz és a szentimentalizmus átfedik egymást; pátosznak nevezzük a kínból való önreflexív kéjnyerést, az önzetlenség önzését, a tragikus áldozat kultuszát, az önfelkínáló és elhasználó kifelé fordulás áldozathozó mentalitását, mely felértékel egy ügyet, az ént pedig leértékeli, s végül – a felértékelt ügy szolgálatában – annak teljes rangját ruházza rá, a leértékelést emelkedéssé változtatva a megsemmisülésben: az én az ügy őse, hőse, királya és szimbóluma. Az ügy új életre ébred az énben és az én halhatatlanná válik benne. A szentimentalizmus ezzel szemben az én minden egyes rezdülésének közvetlen felértékelése, az érzelmek kultusza, az én közvetlenségének visszanyerési kísérlete, az odaadás – vagy legalábbis kísérlete – önévezete. *A kommunista* című Rajzman-filmben az ügy pátoszából születik újjá a szenvedélyes szerelem, Kertész *Casablancájában* a szenvedélyes szerelemből az ügy pátosza iránti érzék.

Más a cselekvés pátosza és a patetikus beszéd. A pátosz ott valósul meg létformaként, ahol én és tett, én és feladat, egyén és közösség, ember és természet között közvetlen az egység, ám ott, ahol a pátosz létforma, nem lehet kifejezési forma. A patetikus hangnem már a pátosz nosztalgiája, tehát nem a pátosz, hanem a szentimentalizmus műve. Más az élet pátosza, és más a pátosz utóélete a nyelvben. Nemcsak az a kérdés, hogy a nagyság felidézése miért melankolikus, az is kérdés, hogy a nagyságnak nem előfeltétele-e bizonyos melankólia mennyiség? Nemcsak az elveszett nagyság probléma a lefokozott, prózai korban, az is probléma, hogy mi az, amit a nagyság elveszített, miközben lehetővé vált. A pátosz az életnek feláldozott én öngyásza, míg a patetizmus annak gyásza, hogy ez az áldozathozatal egyre nehezebb, s így a magába zárt én egyre szűkülő hatókörben mozog, nem egyesül többé a világgal. A pátosz a cselekvő élet hajtóerejeként, a cselekvésbe feltétlen bevezető és belevető impulzusként, az én készségének és lendületének, elementáris mozgásának kifejezője, hogy feláldozza magát a cselekvésben, s mások, nagyobb egységek képviselőjében, számukra, őket átérzve éljen. A szentimentalizmus a cselekvés pátoszáát, a lét pátoszáát a jel patetizmusára váltja, mert csak készül a cselekvésre, melyre nincs módja vagy nem szánta el magát, így a gyakorlati energiák szemléletivé, ezzel pedig gyötrődővé és passzívan rajongóvá, receptívvé és önreflexívvé válnak.

A reformkommunista értelmiségi diktatúra kultúrpolitikája sem volt kevésbé inkvizitórius, mint a sztálinista káderdiktatúráé. A magyar film mindig műfajszegény volt, de a két sikeres

műfaj, a komédia és a melldráma a sztálinizmus idején is tovább virágzott, csak a „rendező diktatúrája” zúzta szét őket, együtt az egész populáris filmkultúrával. A rendőrdiktatúrával a hatalomért versengő sznobdiktatúra idején a műfajérzék is kiveszett alultáplált fantáziánkból. Az ELTE filmszakán az új évezredben bemutatott *Krisztina királynőt* a tesztlapot kitöltő hallgatók egy része komédiának vélte. A műfajérzék ilyen mértékű tanácstalansága fél évszázad esztétikai és kritikai inkvizíciójának következménye. Miután a nagy műfajokat nemzedékek sora csak paródiákból ismerte, végül az eredeti helyén is a paródiát látják. A szentimentalizmus érzelmi kéjelgését és mazochista gögjét egy aszketikus ideál szadista gögje bírálja. Ez az összes XX. század eleji giccsméletek problémája. Az áll mögöttük, amit Nietzsche kiválóan jellemzett a „szokratikus” kultúra mentalitásaként. Egyébként maga Nietzsche is, a kereszténység szenvedéskultuszát bírálva, „a vallás a nép ópiuma” gondolatát Marxnál pontosabban fogalmazva meg, a „szokratikus” kultúra reprezentánsaként jelenik meg.

4.20.3.2. A melldráma értékelésének ingadozása

Abban a filmkultúrában melyet az „új hullámosok” a „papák mozijának” neveztek, a komédiához, és a kalandos akciófilm típusokhoz képest a melldrámát érezték „mély” és „komoly” mozinak, „művészi képnek”. Egy későbbi szakaszban ezzel szemben a melldrámát annyival alacsonyabb rendűnek érzik a többi „könnyű” műfajnál, amennyivel kevésbé triviálisnak korábban. Az esztéták és kritikusok frivol szervvé nyilvánítják a „könnyacsokót”.

A film noir, a költői realizmus és a neorealizmus az utolsó nagy melldramatikus mozgalmak. A negyvenes években a krimi és a gengszterfilmet is áthatja a melldráma: ebből lesz a film noir amerikai változata, a „fekete széria”. Az ötvenes években a melldráma, bár önálló műfajként fáradni kezd, behatol a westernbe, s annak kései nagy remekműveit, a sur-western mozgalmát táplálja érzelmi töltésével. A melldramatikus műfaj és a melldramatikus mozgalmak kifáradása után nemcsak a nevetést, a komédiát, hanem a kalandfilmet is inkább tolerálja a kritika, mint a melldramatizmust, melynek az ellene lázadó kultúrából feltámadó leszámazottai az intellektuális melldrámák (Antonioni, Fellini) vagy az orosz film, mely szerelmesfilmből politikai filmmé értelmezi át a melldramatikus élményvilágot (pl. Pirjev: A párttagsági könyv), majd a hrucsovi „olvadás” idején visszaalakítja szerelmesfilmmé, ezzel kétszer is megújítva a műfajt és prolongálva életerejét, késleltetve kifáradását.

A melldráma az antimelldramatikus, érzelmileg frigid világban önkorlátozásra kényszerül. A tömegember „helyre teszi” magát, nem tekinti sem nagy, sem személyes ügynek az életet, nem hisz a privilégikus élményekben. Nem a különbség, hanem az azonosság által igazolja létét: mindent meg akar szerezni, ami a többiek birtokában van. Csak a javak halmozása teszi mérhetővé és jelezhetővé a versenyhelyzetet, az egymásra át nem váltható élmények létszerűsége a kétely tárgyává válik. Ennyiben az érzelmi kiüresedés, eldurvulás jelenségéről van szó. Az új fagyosságban ugyanakkor egy specialista kultúra fejlődik ki, mely kegyetlen kalkulációt, bonyolult előrelátást igényel, fejleszti a kombinatorikus készségeket, az embert agybestiává teszi. A problémamegoldó agytrösztként bevezetett öntudat ellenáll, nem adja magát, vizsgálni akar, nem azonosulni, nem „megy el”, nem „sül el” érzelmileg, a meghatottság vagy lelkesültség küszöbén elhessegeti az élményt, s valami józanra gondol, megfigyelő marad, a résztvevő szerepét nem ismeri, s nem is érzi már, mit várnak tőle.

Ma gyakran használják a „romantikus film” kifejezést, ami a melodramatikus igény bizonyos ébredési lehetőségeire utal. De a melodrámák csak a „populáris kultúra” címén sorra rehabilitált tömegkultúra-műfajok sereghajtója, az érdeklődés éledése nem párosul, a mai napig sem, a minőség éledésével. Ahol bizonyos minőségi igény is jelentkezik, ez a régi melodrámák nosztalgikus kultusza szintjén marad (pl. a *Casablancára* utaló és hivatkozó olyan filmekben mint *Az angol beteg*).

A melodrámák a populáris kultúra rehabilitációs perében a horror és pornó sorsát osztja, melyeket kissé később fogadnak el, mint a többi tömegkultúra műfajt. Sőt, mintha az iszonyatnál és az obszcénál is iszonyúbbnak és obszcénebbnek éreznék a melodrámát, később kezdik jogosultnak érezni a diadalmaskodó és sorsformáló érzelmek képét, mint az ölését vagy a nemi aktusét. Mi sem igazolja jobban, hogy az Ortega y Gasset által leírt „tömegek lázadása” idején a lélek az új szeméremtest, a mindenképpen elrejtendő vagy lehetőség szerint kasztrálandó szégyene vagy gyengesége az egyénnek, mely megakadályozza, hogy elfoglalja az új kollektívizmusból a „jó katona” szerepét, s felöltse annak plasztikává, testnyelvű és érzésmóddá kiképzett fegyelmezettségét. Az ént már nem korlátozza szolgálati szabályzat, mert az én maga a szolgálati szabályzat.

A XX. század ötvenes éveitől játszódik le a fordulat, a második világháború utáni nemzedékek szakítanak a háború előtti nemzedékek kultúrájával („illúzióival”). Előtte a melodrámák felsőbbrendű, később alsóbbrendű műfajnak minősül: könnyű és nevetés, könnyű és kaland viszonya megfordul. A fogyasztói társadalomban diadalmaskodik a nevetés és kaland, s később, a fogyasztói társadalom fejlődésperspektíváinak megrendülése, az olajválságok idején sem a könnyű moziját rehabilitálják az események: a nevetés és kaland szövetsége helyére nem könnyű és kaland, hanem iszonyat és kaland szövetsége lép. Végül mintha az iszonyatot is túl melodramatikusnak kezdenék érezni, az undor vagy annak az iszonyattal való kombinációja nyomul előtérbe. Az új középponti kategória a komédiába is benyomul, ebből lesz a „biohumor” (pl. *Keresd a nőt, Feketék fehéren, Csajozós film*).

A melodrámák eredetileg úgy viszonyulnak – a masscultron belül – a többi masscult-műfajhoz, mint az összkultúrában a midcult a massculthoz. A tömegkultúrán belül a midcult képviseli az elitművészet vágyát, míg a masscultron belül a melodrámák a midcult vágyát. A melodrámák a XX. század eleji masscultron belül mintegy mass-midcultként jelennek meg, a midcult előzményeként. A melodrámát ostromozó vagy gúnyoló elit nem tűri a masscult feltörekvését, csak a maga kultúrája leosztását ismeri el kulturális törekvésnek.

4.20.3.3. A melodrámák mint boldogtalan boldogságfilm

Minél kisebb a cselekvés lehetősége, annál nagyobb a passzív, receptív állapotként, befogadói élvezetviszonyként elképzelt boldogság igénye. A boldogságról folyó szentimentális diskurzus az élet céljaként felfogott boldogságot az aktív élettelenség – a feudális dicsőség vagy a polgári alkotás – lehetetlenségéért kárpótlást nyújtó állapotként, az élet nyugpontjaként, a harc végeként és a beteljesedés kezdeteként tekinti, olyan kezdetként, amely vég, vagy olyan végként, amely kezdet. A tehetetlenség, az élet- és cselekvéstér szűkülése, a tevékenység kiüresedése, egyén és cselekvés, emberi szubjektivitás és életforma kapcsolatának bomlása olyan érzelmefelhalmozást és felcsigázást eredményez, amely az alkalommal, az

egész élet válságával, a mindenkori életrend és társadalmi rendszer megrendülésével találkozva, képes újra külső cselekvésre váltani a belsőt, gyakorlatlira az érzelmi aktivitást.

A melodráma témája a boldogságvágy, de nem ennek problémamentes beteljesedése, hanem éppen a nehézségek, amelyekkel találkozik. A melodráma akkor virágzik fel, ha a boldogság ígétét jogosnak és reálisnak érzik, az élet az örömök ígéreteként és a boldogság lehetőségeként jelenik meg, a boldogulás és a boldogság igazolni látszanak egymást, de ez az élet egésze által még szuggerált boldogságígétet egyúttal már veszélyeztetett. A harc végpontjaként megjelenő boldogságvízió perspektíva ugyan, de veszélyeztetett ígétet. Az idill elérésének hátráltató mozzanataiból vagy az elért idill katasztrófájából fakad a melodráma vagy a tragikus románc. A melodrámaiban a kívánatosnak tűnő állapot reális ígétet, de mindig odébb van vagy mindig a másé. Csak a pillanat egész élet és az egész élet csak pillanat: mindez azt jelenti, hogy nem tartjuk kézben az életet.

A melodráma a boldogságvágy önvizsgálata. Az egyszerű boldogság és harmonikus életteljesség lehetetlenné vált, az ember nem születik bele a boldogságba, ki kell harcolnia önmaga számára, ez az önző harc azonban máris a boldogságot veszélyeztető önellentmondás. E harcra boldogságvágnak tehát át kell alakulnia a boldogság művészetét nemző érzelmi ezotériává. Az, hogy nem vár bennünket kész boldogság, azt is jelenti, hogy nincsenek univerzális boldogságminták, mindenkinek fel kell fedeznie a boldogságot, szakadatlan újra ki kell találni, nemcsak hosszú tanulási, művelődési és nevelődési folyamat eredménye, felfedezési, alkotási folyamatot is feltételez. Nő a kisiklások lehetősége, mind rizikósabb dolog a boldogság. Mind kedvezőtlenebb számára a miliő. *Az angol beteg* hőse előbb egy veszett, idegenné lett világgal találja magát szemben, utóbb halott szerelmét próbálja visszakapni az elmúlástól, végül őt próbálja egy nő visszahozni a halálból. Nemcsak a cselekvő élet és az emberi nagyság válik lehetetlenné, ezek pótléka, a privát boldogság is mind messzebb kerül, közvetítettebb, s növekvő mértékben veszélyeztetett. Ne feledjük, hogy a csalogató messzeség egyben csaló messzeség is. Képesek-e egyáltalán igazságok kimozdítani az életet a holtpontról?

Mégis van egy lét- és lélektörténeti szakasz, melyben a boldogságról szóló diskurzus ugyanannyira reményteljes, mint amennyire gyászos. Az alkotó cselekvés „már nem”-je találkozik ezen a ponton a pótkielégülések „még nem”-jével. A kizsákmányolás szélesebb kör, mint az elnyomás, nemcsak az elnyomottat éri a kizsákmányolás. Az elnyomottat terrorizálják, de az önterrorizálás a kizsákmányolót is sújtja. Felül lenni is kín és lelki nyomor, a kizsákmányoló vagy akár csak az érvényesülő társadalmi helyzete állandó bevetést követel, önmaga eszközzé tételét, szükségletei eldurvulását feltételezi. Az önkizsákmányoló örömei is teljesítmények, sikert és státuszt szignalizáló társadalmi kötelezettségek. Nem rendelkezik az életművészet és öröm kultúrájával, a munkaverseny és szórakozásverseny kettős rabja. A proletár szórakozásai szabadabbak, örömei materiálisabbak, életöröme – ha már csak a munkán kívül is – valóságosabb, mint a burzsoáé. A turbókapitalizmus sikeremberének csak vásárolt, preparált, szolgáltatók nyújtotta, egységesített örömprotézisekre, sterilizált közörmökre van lehetősége. Az élet örömet kiszorítják a szórakozások, s még e specializált részörmöket is alá kell vetni a hivalkodó benyomáskeltésnek, az énarus önmarketingolásának.

Ez a kultúrtörténeti folyamat párhuzamos a filmtörténeti folyamattal, a melodráma kiszorításával. Az ötvenes évek végétől ezért veszi át a melodráma helyét a cinikus blöddli, a boldogságfilmét az élvezetfilm. A boldogságért ugyanis farszto harcot kellett vívni, mert az egész élet intenzitásának függvénye, míg az örömök minden percben hozzáférhetők. A bol-

dogság nem kiárusítható, mint az élvezet. A boldogság arisztokratizmusát megdönti az örökök demokráciája. Az ember könnyebben hozzáférhető örökök felé fordul, mint amilyen a boldogság. Ennyiben az ember válik túl olcsóvá és a boldogság tűnik túl költségesnek. Másik oldalról is bomlik a melodráma – mint a boldogtalanság felől, a meghíusulás felől, az elérésének nehézségei felől tanulmányozott boldogság, a boldogság kínjainak műfaja – szellemi szövete, amennyiben sorra meghíusulnak a tradicionális boldogságkoncepciók.

A boldogságmitológia belső konfliktusai 1./ azt is megmagyarázzák, hogy a boldogságfilm a melodramában miért állítja középpontba a boldogtalanságot, s a boldogtalanságfilmként megfogalmazott boldogságfilm miért tud mélyebb, lelkesítőbb boldogságkoncepciókat kidolgozni, mint a komédia, 2./ és azt is, miért jut végül vészesen a melodráma.

4.20.3.4. Kis- és nagyforma a melodramában

A melodramatikus szerelmi akadályok: a./ szociális tilalmak (házassági szabályok, szülői parancsok), vagy a szereleménél erősebb szociális érdekek (a szerető realitásérzekének, józan számításának parancsai); b./ episztémikus akadályok (a szerelem felismerésének nehézségei, félreismerésének problémái); c./ erkölcsi akadályok (a szeretett személy már másé, egy személyé vagy ügyé, hivatásé); d./ végül pszichoanalitikus természetűek: a „te” mint szerelmi akadály (film noir) vagy az „én” mint szerelmi akadály (az idő, a múlt hatalma, a sérülés, az őskonfliktus, a traumatikus sorsmeghatározottság problémája). A szerelmi akadályok halmozásából áll elő a melodráma nagyformája, az egyes akadálytípusok önállósításából a kisforma, mely az iránydráma vagy a komédia felé mutat. A melodramát elmélyíti, amennyiben az ember mind inkább magában keresi a vágyott idill garanciáit – ezért helyezük el a sor végén, a konfliktushierarchia csúcán az „én” mint szerelmi akadály problematikáját. De az ember bármit is csak másnak garantálhat, az „én” csak más boldogságának lehet garanciája. Ezáltal, ha csak a privát szférában is, az „én” újra cselekvővé válhat, visszanyerheti a melodráma privát szférájában, amit a tragédia eltűnésekor a közszférában elveszített. Egy csalódott ember újra felelősséget vállal (*Casablanca*). Egy későn érő, felelőtlen ember, miután tévelygéseivel katasztrófákat okozott, felfedezi a cselekvő felelősséget (*Magnificent Obsession*). Aki nem találja helyét a világban és nem tudja megvédeni a szeretett személyt a világtól, az magától védi meg őt (*The Tarnished Angels*).

4.20.3.5. A boldogság vágya a könnyre

A revüfilmek és glamúrkomédiák édeni boldogsága vágyik a könnyre, a nagyobb megindultságra. A boldogság birtokosi koncepciója, a boldogság mint győzelem és szerzés képe, a siker mintájára értelmezi a boldogságot. A siker a hatalom, a természetes szelekció világa, a boldogság a nemi szelekcióé, de az előbbi határozza meg a lét törvényeit, így ezeket az utóbbi is tőle örökli. A melodráma által meg nem látogatott polgárvilágban (mely a melodramában legfeljebb a mellékszereplők világa lehet) a siker következménye a hatalom, tükre a boldogság. A siker jutalma a boldogság, a sikerkritériumok az elsők, a siker megérdemli a boldogságot, s a sikernek hatalma is van a boldogság megszerzésére. A siker jutalmaként a cselekmény

perspektívájaként szolgáló boldogság az akarat aktusa, nem a kontemplációé, habzsolás és birtoklás, nem átszellemülés. A sikerre, birtoklásra és hivalkodó fogyasztásra redukált boldogság a háború megnyilatkozása, nem az étellel való békekötés.

A siker jutalmaként szolgáló boldogság a sikert szolgálja. A külsődleges boldogságképek azokat a javakat tudják csak leírni, amelyektől a boldogságot várja az ember, de nem képesek kidolgozni a beteljesülést, a boldogság mint létmód képét. A boldogság ígérését képviselő fétistárgyak csillogóbb világgként jelennek meg, mint ahogyan maga a boldogság mint létmód kifejezhető. Az ígéretnek végtelenül halmozhatók és fokozhatók, a beváltás gondja azonban a beváltás kínját is felidézi. Ez a glamúrfilm összeomlásának pillanata, annak felismerése, hogy a nagy boldogság szabadság, és nem az élvezek által megsokszorozott rabság. Épp az a pillanat melyben a külsődleges boldogság vagy a kis boldogság képeivel elégedetlenné válik a lélek.

A *Kék rapszódia* című film Gershwinje előbb temperamentumosan ujjongó, elsőprő erejű, szeniális könnyű dalokat ír, majd mind „komolyabb” zenei formák teremtésére vágyik. Nem elégszik meg a szórakoztató szerepével, aki élvezetet visz a köznapokba, többet akar: ünneppé nyilvánítani a létet, amely létteljesség-igenlő végső felfokozáshoz azonban a semmi-ismeret szükségeltetik. „Georges nem boldog, a siker nem minden. Vigyázz rá!” – e szavakkal bízza a haldokló apa egyik fiát a másikra. Hárman hagyják el Gershwint, az apa halála után két szerelme szakít vele, és ezután szólal meg a Porgy and Bess, a zene, mely nemcsak panasz és vád, nem egyszerűen rabszolgadal, hanem az ember dala, aki kiéneкли magát a szituációból, nem egyszerűen azonos a sorsával, hanem témává változtatja azt, és fölé emelkedik. A *Kék rapszódia* mint szeni-legenda és zenészmelodráma tárgya nem a megélt boldogság teljessége, hanem a boldogító zene születése, mely arról tanuskodik, hogy az ember mindig több, mint a helyzete, és az ember nyelve mindig több, mint az ember: a kifejezés túlteljesíti a kifejező életét, nem a megélt élet, hanem egy általa megélt létteljesség kifejezése. Az ember a helyzet előtt és a nyelv az ember előtt jár.

A *Kék rapszodiában* Julie, Gershwin első szerelme képviseli az egyszerű boldogságot: őt ajánlgatják a zseninek a sikere által elsodort ember boldogságáért aggódó rokonok és barátok. A haldoklásnak két kezdete van, s most ne a kórházi ágyra és az agóniára gondoljunk, hanem arra a tünetre, mely jelzi a normális termékeny élet végét és a visszaszámlálás kezdetét. Ebben a pillanatban válik el egymástól fontos és nem fontos, valóság és illúzió. Amikor Gershwin haldokolni kezd, de ezt még sem ő, sem környezete nem tudja, jelenik meg életében, bukkan fel újra az eltávozott, elveszett Julie, akit nem tudott boldoggá tenni és megtartani. Julie Gershwinhez siet, de már nem ér oda.

Az idilli boldogságkoncepción belül is a tragikus boldogság előzménye az egyszerű boldogság. A *megtalált évek* című filmben az iparbáró nem találja meg a dicsőségben és gazdagságban, a vállalatbirodalom élén és a parlamenti politikában, amit – másik életében – egyszerű katonaként, a falusi házban megtalált. Az egyszerű boldogság idillje: megszabadulni az álszükségletek diktatúrájától. Az igényredukció a lényeges boldogság útja: felesleges igények halmozása helyett a lényeges kiválasztása. A lényeges élmények végigélése a lényegtelenek kóstolgatása helyett. Az előbbi az ön megtalálás, az utóbbi az önmaga elől menekülés képe az idilli boldogságmitológiában. Az idilli boldogság az egyszerű, nagy alapszükségletek által elmélyíthető. Ez azonban, a lélek békéjének első fokaként, már közelít a tragikus boldogsághoz.

Az, amit tragikus boldogságnak is nevezhetünk, sokszor úgy jelenik meg, mint – a boldogságfogalom felületes és korrumpált mivolta következtében – a boldogságon túli és a

boldogságnál nagyobb valami. Ez a melodráma nagyformájában fellépő negatív boldogság, mely nem csak a lényegtelenről, hanem a szükségesről is lemond, s az áldozat szerepét vállalja. Ennek kezdete és minimuma a teljes önfeltárás és önátadás, megnyilatkozás és a társak közel engedése, a védekezés feladása, vagyis a teljes kommunikáció.

A siker jutalmaként szolgáló boldogság a kis boldogság. Boldogság és értelmes élet, passzív és aktív boldogság, anyagi és átszellemült boldogság, a szerencsejavarok boldogsága és az aktív élet boldogsága, édeni boldogság és tragikus boldogság, kellemes boldogság és fenséges boldogság stb. szembeállítását ugyanazt írja le eltérő terminológiákban, az elégedetlenséget a boldogság köznapi eszményével.

4.20.3.6. A boldogság értelemfosztása... (...és a kudarc ismerethozadéka)

Mindegy hogy anyagi boldogságot és értelmes életet vagy kis és nagy boldogságot állítjuk szembe egymással, mert az értelmes élet mellékterméke a nagyobb boldogság. A Faust első részének hőse boldogságra vágyik és nem éri el, mindenre vágyik és semmit sem ér el, míg a gyermeteg élethabzsolóval szemben a második rész hőse eléri a boldogságot, amelyet nem keres. A boldogságot az éri el, akinek nem a boldogság a célja.

A boldogság nem alkalmas életcélként szolgálni. Ez az első tanulság, amely a primitív boldogságmitológiát megzavarja. A második az, hogy minél közvetlenebbül érzük el a boldogságot, annál kisebb, külsődlegesebb, fetisiztikusabb boldogság, s annál kevésbé rendelkezünk az általa megkívánt érzékenységgel, mely lehetővé tenné átélését. Két alaptörténet, egy sikertörténet és egy kudarc-történet segítségével vallathatók az élet értékei. A boldogság élvezet, a bölcsesség ismeret. A siker jutalma a boldogság, a kudarc jutalma a bölcsesség. De ha így van, akkor a siker jutalmaként szolgáló boldogság bölcsesség híján való, primitív, buta boldogság. Ekkor azonban kell hogy legyen egy hosszabb út végén egy másik boldogság is.

Az első kérdés, amit fel szokás vetni, az, hogy mi boldogít, a harcra túli állapot, a győztes birtoka, a szerzett javak fogyasztása, vagy maga a harc? A fogyasztói öröm vagy a funkcióöröm? A második kérdés, ha nem nyugszunk bele abba a válaszba, hogy „az élet célja a küzdés maga”, az, hogy a siker vagy a kudarc, a boldogságkeresés vagy az értelemkeresés visz tovább? Az értelem vagy a boldogság az a cél, amely az alternatíváját is tartalmazza? Harc és győzelem, termelés és fogyasztás, örömetől egyaránt különbözik a lenni hagyás, a tanúság öröme. A szerencsejavarok szerzése és az élvezet fogyasztása parazita viszony, mely önmagában nem biztosítja ember és világ, létező és lét találkozását. A túlzabált ember nem tud leállni, mert nem tanúja az étel ízének. Hajszol valamit, amit nem talál, a jelenlétet. A boldogságkeresést az értelemkeresés köti össze a jelenléttel, s csak az utóbbi biztosítja az embernek a létben való honfoglalását, a létnek nem kizsákmányolójaként, hanem öreként. Ekkor azonban csökken a materiális és konfrontatív, szerző és fogyasztó magatartás jelentősége; a szellem nem a fogyasztásban, hanem az őrzésben élvezi a világot. A szellem a világ megkettőzése, s így nem a maga bekebelezendő perifériájának tekinti a világot.

Az értelemkeresés azonban traumatizált keresés, mely az eredetileg keresett részről az egészre irányítja át a figyelmet, hogy a részt most már ezzel közvetítse. A katarzis a hübrisz derékba törését tekinti az ember átnevelőjének. A katarzis örökségei azok a komplikált

történetek, amelyek a sikerbe foglalt létvesztést állítják szembe a kudarcba foglalt létnyeréssel. A tragédia a megsemmisülés által éri el az átszellemülést, a melodráma a pusztulásnál szublimáltabb szublimációs formát talál, nem kell az egyént elpusztítania, hogy átszellemítse. Az ember a testében is tud szellemmé válni, nem kell elvetnie testét és elszakadni tőle. Az átszellemülés már nem a pusztuláson múlik, a szellemmé válást nem kell szó szerint érteni. Az embernek nem kell levetnie testét, mint kompromittáló koldusruhát.

A melodramatikus konfliktusokba, ellentétben a tragédiával, nem kell belehalni. A melodramatikus szerelmi halál (pl. *A kaméliás hölgy* vagy ugyancsak Garbo *Anna Kareninája*) melodráma és tragikus románc keveredése, mely az igazi tragédia nosztalgijának kifejezése. A tragédiába bele kell halni, és a tragédiában a hősök nem a szerelemben halnak bele. Asta Nielsen *Hamletje* pl. az én meghasonlásába, természeti nem és társadalmi nem konfliktusába, én és szerep ütközésébe hal bele. A tragikus hős az énbe hal bele oly módon, ahogyan a tragikus románc hőse a szerelemben, a párosviszonyba. E tekintetben a tragédia a fantasztikum elitárius alternatívája és nem a kalandé. Mind a fantasztikum, mind a tragédia éncentrikus. Az „én” a világ alternatívája, míg a „te”, az „én” alternatívájaként, a világ jogainak helyreállítója. Ha a tragikus hős halálra az „én”, a melodráma hőse a „te”-be hal bele, de nem szükséges belehalnia, mert a „te” meg is mentheti, s még nagyobb a negatív happy end, ha az „én” lép fel a „te” megmentőjeként, azaz életét adja érte, nem halálát. Az ajándék itt magasabb kategória mint az élet vagy halál: mindkettő lehet ajándék. Borzage *The Shining Hour* című filmjében a feleség a maga halálával akarja megajándékozni a férjét, mire az a maga életével ajándékozta meg a nőt.

Melodráma és románc közössége, a tragédia örökségeként, a szerelmi halál fenyegetése. Mivel űzi el a melodráma a szerelmi halált? A szerelmi hőstett és a szerelmi csoda, a háború és az üdv, a történelem és a teológia dramaturgiai kizsákmányolása teszi lehetővé a tragikus végzet legyőzését.

4.20.3.7. Az én önzésétől a pár önzésig... (...és az önpacifikáció ugrópontja)

A melodráma a lélek küzdelme a megnyílásért, partnerképessé válásáért. Az én önzése fenyegeti a szerelmet, a szerelem pedig fenyegeti az én autonómiáját. A párnak ugyanúgy szüksége van a tragikus szerelem tisztító tüzeire, mint az énnak. Az énnak, hogy ne váljon kártékonyra a párja életében, a párnak, hogy ne válják kártékonyra a társadalom számára. A szerelem illuminációjától, örömei mámorától ezért a boldogság mint létmód koncepciója a tudatosság kitisztulását és az élet egészének magasabb nivóra emelkedését várja.

A revüfilm célja egy érzéki nirvánaállapot képeinek kifestése, melyben a legnagyobb mozgósítottság egyesül a feszélyező és nyugtalanító problémák távollétével, így nincs harci jellege a mozgósításnak. Az édeni kód mindezzel túl sokat ígér: azt sugallja, hogy az emberek egymás szükségletei kielégítésére szolgáló tökéletes tárgyak, hogy konfliktusuk legfeljebb véletlen, mert mindkettő pontosan az, amire a másiknak szüksége van. Az édeni kód a kölcsönös és teljes szükségletkielégítés képét vizionálja a pár kölcsönös kiegészítésében. Így a viszony az egyed problémájának megoldása, mely viszonyban azután nem látnak további megoldandó problémákat, s ezért nem sikerül történetté változtatni, csak egy történet

végállapotaként jelenhet meg. A boldogságnak ezért nincs története. A kellemes boldogság az oldódás utópiája, a problémák eltűnése egy kitisztult mozgékonyágban, sehová sem vezető felvillanyozottságban. Élet, amelyet nem az ellentmondás mozgat, amely bár mindig új alakzathoz lép tovább, alakjai azonban csak ugyanannak a harmóniának a kaleidoszkópi-kus variánsai, az identitás metamorfózisai. Az élet eme ajzott nyugpontjaként megjelenő boldogság azonban nem kavar fel, csak andalít, s így nem ad választ arra, hogy milyen mélységek rejlenek a boldogokban. A kellemes idill édene áhítani kezdi a fájdalmas gyönyör poklát, mely áthatóbb érzéseket kínál az előbbinél. A kellemesség csak fogyaszt, nem ígér többletet, nem kavarja fel az alkotó erőket, a potencialitás mélységeit.

Az alkotó boldogság képeiben a szeretők nem pusztán használják, hanem teremtik egymást, s ez a fordulat aztán további vágyat ihlet, olyan képek vágyát, amelyekben a pár nem pusztán használja, hanem teremti a világot. Előbb az én, utóbb a pár akar magánál többet. A „gyönyörben nemzés” fogalma, mint a viszony önértelmezésének eszköze, egyre nagyobb alkotóerőket, egyre aktívabb boldogságokat tár fel a viszonyban.

A boldogság akciórádusza összefügg befogadó képességével, a boldogság befogadó képessége, szélesebb viszonyhálókat, több személyt belekalkuláló képessége pedig feltételezi kínokat feldolgozó képességét: csak eme tanulási folyamat által válhat kivételes állapotból szabállyá, közös létmóddá és hosszú távú állapottá. A boldogság mint az ősboldogság, két ember teljes egysége helyreállítására való törekvés, irreális vállalkozás, melyet ezért fel kell adni vagy szublimálni. A boldogság mint két ember szövetsége az idő, a társadalom és a történelem visszavonására, eleve tragikus terv. Ha sikerülne ketten maradni, ez a páros magány lenne a boldogság, míg a harmadik fellépése már konkurenciaharc és osztozkodás. Az édeni kód lényegi törekvése ezért a harmadik eltávolítása: ő az ördög vagy a kígyó. De a harmadik tag a második tag belső-idegen funkciójaként is értelmezhető: belső bonyolultságaként, mely őt is, partnerét is veszélyezteti. A kettő azért nem lehet egy, mert az egy sem egy, az egy is kettő. A *Jupiter's Darling* című zenés komédiában Hannibál lelkileg két Hannibálra esik szét, a Rómát ostromló Hannibálra és a görög lányt ostromló Hannibálra, a görög lány pedig legyőzi a Rómát ostromló Hannibált (a komédia a melodramát, a szerelem a háborút, Esther Williams a férfinemet stb.). A *Kék rapszódia* melodramatikus szubsztanciája nem enged meg ilyen egyszerű megoldást a nőt ostromló Gershwin és a „komoly műfajokat” ostromló Gershwin konfliktusában. A boldogságkép dramatizálása a partner mint „második” értelmezésének, s a tőle való szorongások feldolgozásának kérdése, mindenek előtt ezekre a szorongásokra ad választ a komédia és a melodráma. A melodramatika csúcsra futása azonban annak a megérzését is feltételezi, hogy az én a másik másíkjá, aki ugyanúgy fenyegeti a másikat, mint az teszi az énnel. A *Trapéz* című film szerelmesei a film elején magukat védik egymástól, a végén egymást maguktól. A hatalom- és tulajdonviszonyok szemben állnak a szerelemmel, a szerelem is szemben áll az én autonómiájával, s az én csak önmagát pacifikálhatja, mindenütt csupán a gonosz következményeivel találkozik, csak magában érheti el gyökereit. Ha ezt eléri, bekövetkezik egy létmódváltozás, s az egyén, bármely tetszőleges egyén, önmegtisztulása, tudatosulása jelenik meg a környezet számára az üdvjavak forrása-ként. Ezt a privát karizmát konstituálja a melodráma. Bár a *Jezebel*ben Bette Davis rombolónőként jelenik meg, első pillanattól karizmatikus figura, nagy metamorfózis-potenciállal, míg az *Örök szolgátság*ban, bár erotikusan csábító, lényegileg szimplán pimasz és felületes rombolónő, és az is marad.

4.20.3.8. A melodráma alapstruktúrája

A melodráma dramatikus magva egy egészen elementáris, a lélek alapjainak lerakásánál szerepet játszó transzformáció terméke. A melodramatika lelki konfliktusvilága kettősség és hármasság, preödipális és ödipális világkép átfedési és átmeneti területén zajlik. A szereplők ödipális valóság és preödipális eszmény konfliktusával küzdenek. A preödipális eszmény, mely a melodramatikusan konfliktust kirobbantja, s amelyhez való valamilyen hűség megőrzése a melodráma feltétele, legjobban a mandalában ábrázolható, ha a mandalát úgy fogjuk fel, mint két kör küzdelmét, nem tudni miért, azért, hogy egyesüljenek, vagy hogy szabaduljanak és önálló körök lehessenek. Nem tudni, hogy az egyesülés vagy az elválás félútján látjuk őket. Az én történetében szét akarnak válni, az egységből haladva a különbség felé, a szerelmi történetben azonban, melynek a különbség a kiindulópontja, egyesülni akarnak. Az én mindkét program, mindkét történet minden pontján ambivalens, az önállóság és az összeolvadás is vonzza. Nem tudják, mit akarnak, elnyelni a másikat vagy elbújni benne? Azt sem tudják, hogy magukat akarják felajánlani a másik egység táplálékául vagy fészkeül, vagy azt áldozni fel a maguk növekedési igényeinek. A különböző, sőt ellentett utakon elérhető egység azonban mindenképp a melodráma kulcsa. Ez azt jelenti, hogy a melodráma alapját és végső titkát az anyamelodráma explikálja, s a többi melodramában is az a kérdés, ki lesz a másiknak kvázi-anyja, ezzel pedig a műfaj a szerelem számára a szeretet, a szerelmi viszony számára az ősvizony mértékét állítja fel végső kritériumként. Az anyamelodráma megoldását már a természet előírja, a szerelmi melodráma megoldásában a társadalmi konvenciók éppúgy ránehezednek a párra, mint a természeti determinációk, de mindkettővel szemben, nyomásuk mértékében, felszabadul az individuális érzelmek és az ész hatalma. Az ősvizony mértéke mozgékonyabb megoldásokkal párosul, minden nemzedék felülvizsgálja nemcsak a természet, hanem a tradíció megoldásait is. Ennek során, a tragédiával ellentétben, kiegyenlített megoldások is kiérlelődhetnek. A mandala problematikájára, a két kör elnyelési küzdelmére a klasszikus melodráma a tragikumot meghaladó szimmetriákat vagy legalábbis metakomplementaritásokat, egymást kiegészítő fordított komplementaritásokat keres: a nő a nemi aktusban elnyeli a férfit, ezért másrésről szociálisan ő lesz az, aki elbújik a férfi világában. Valamilyen szinten ily módon mindkét nem feláldozza magát illetve a maga világában telepíti le a másikat, veszteségeinek és győzelmeinek is megvan a maguk dimenziója.

Annak az őskonfliktusnak a helyére, amit a mandala-szimbólumban láttunk kifejeződni, olyan új konfliktusvilág lép, melynek kifejezése a szerelmi háromszög. Pontosabban a szerelmi háromszögek rendkívül eleven dramatikus világa azért olyan gazdag, mert egy az erotikus választások problematikájánál mélyebb érzelmi háromszögek konfliktus, az ödipális háromszög – felnőtt élethez adaptálódott – alkalmazott változatai fejezik ki egy nagy erejű elfojtott tartalom vég nélküli visszatérésének szimptomatikáját.

A mandalában kettő küzdött egymással a primér, szerves egység felszámolásáért vagy a szekundér, mesterséges, szabad egység megteremtéséért. A háromszög viszonyban három önálló személyes teljesség áll szemben és alkuszik, kiegyenlítve a viszonyokat, vonzások és taszítások kidolgozott rendszerével akadályozva meg mind a tagok szétesését, mind egymásba való behullását. A háromszög-konfliktusok világában a szingli-izoláció épp olyan kudarc kifejezése, mint az önállósággal össze nem férő túlzott – emberevő, fojtó, daraboló – egység (a thrillerben). A szingli-izoláció is lehet végtelen (*Néha a csajok is úgy vannak vele*) vagy

véges (*Keresd a nőt*), a kannibalisztikus egység is lehet végtelen (*Psycho*) vagy véges (*Utazás a múltból*). A komplexus végessége azonos az emberi szabadság és az egyéni döntés affirmációjával.

A háromszög-viszonynak e helyütt nemcsak kínjairól kell beszélnünk, pozitív hozadéka-ról sem szabad megfeledkezni. A viszonyrendszert kifejező háromszög elválasztja, önállósítja, s egyúttal összekapcsolja, egymásra vonatkoztatja a viszonyra lépőket, biztosítja, hogy kívül maradjanak egymáson, s egyúttal tükrözzék egymást. Az, hogy a kettő nincs egyedül, hogy ott a harmadik, arra utal, hogy a további személy éppúgy hozzá tartozik a párhoz, mint az énhez, így az ének nincs joga az összeolvadás utópiájának realizálására, mely e hármassági viszony szemszögéből nézve lelki kannibalizmusnak minősül. Számos szerelmesfilm küzd azért, hogy megtalálja a harmadik helyét a párosviszonyban (pl. *Blue Skies*). A *Psycho*-ban az anya a partnert letiltó abszolút objektum-szobjektum, az *Elvira Madigan* esetében a pár válik ilyenné. Az előbbi a nárcisztikus hübrisz, az utóbbi a szerelmi hübrisz esete.

4.20.3.9. Az alapstruktúra komédiai transzformációja

A melodrámá visszavezeti a hármasság esztétikáját a mértékadó kettősségére. A kettősség adja a mértéket, melyet azonban a hármasság világában kell, az utóbbi törvényszerűségeit akceptálva, képviselni. A hármasság geometriája féken tartja a kettősség misztikáját, a hármasság társadalomfilozófiája a kettősség életfilozófiáját. A kettősség szolgáltatta centrális eszménynek a hármasság anyagában kell érvényesülnie. Ha azonban a hármasság több mint anyag, ha az ő logikája győz, a melodrámából a komédiába lépünk át. A komédia a háromszög viszonyok játékának igazi kibontakozási területe.

A melodrámá azt ábrázolja, hogy a hármasság és a sokaság világában milyen áldozatokat hozva mennyi menthető meg a kettősség világából őrzött eszményből. A harmadik a melodrámában veszélyezteteti a kettő egységét, ezt az ideális, világon kívüli emléket, mely a józansággal dacolva mégis megvalósulásra tör. Ugyanez a harmadik a komédiában átokból áldássá válik. Ő az, aki által a melodrámá szerelmi háromszög viszonyának fölösleges személye, a boldogtalanságra ítélt személy is boldoggá tehető. A komédia világképe a konkurencia viszonyokban rejlő harmónia-potenciál kifejtésére alapítja dramatikus optimizmusát. A világot az egymásra épülő háromszög-viszonyok szövedékének látja, s így a háromszög-rendszerek között csere indulhat, egymás fölös tagjait cserélgetve alakul át a konkurenciális „gép” boldogság-termelő mechanizmussá. A komédia ezzel pontosan fordított útra lép, mint amelyen a háromszög-viszony konkurenciális kínjaiból kilépő szerelmi összeolvadási eszmény járt, melyet a melodrámá képviselt. A komédiában egyrészt az egymásra találók viszonya nem olyan abszolút, ezért nem is olyan költséges, mint a melodrámában, másrészt mindenki megtalálhatja azt a háromszöget, melyben ő a győztes, vagy ha nem, akkor a háromszögek vesztesei, a konkurenciális világ menekültjei felfedezhetik egymásban az összeolvadás meg-hiúsulások által felértékelt perspektíváját.

Az *Utazás a múltból* című filmben Bette Davis előbb lehetetlen szerelmet talál a férfi személyében (Paul Henreid), aki lelkileg hozzá illik, aki felszabadítja őt, azonban maga már foglalt. Ezután találja meg a Davis-hősnő a társadalmilag hozzá illőbb, gyengéd, figyelmes és tapasztalt férfit, akivel a komédiában révbe érhetne, ám a melodrámában sokkal bonyolultabb

megoldást kell kieszelni, a lehetetlen szerelem beteljesítésére és a felcserélhetetlenség igazolására.

A háromszög-viszonyok kínja a melodráma, öröme a komédia tárgya. A kín a melodrámban messzemenően fontosabb drámahordozó, mint az öröm. Bár a szeretők az egymás boldogságáért hozott áldozatokkal a happy endet is „megvásárolhatják”, nagyobb érzelmi beteljesedést hoz e műfajban az összeolvadás eszményéről való lemondás, pontosabban az összeolvadás nivóváltását biztosító lemondás. A szerető azáltal fészkelheti be magát a másik életének legmélyére, ha nem az erotikus összeolvadást választja, hanem, lemondva az erotikáról, a másik boldogulásának szolgálatába áll, a szerető tehát kvázi-anyává válik, nem maga akar érzékileg újjászületni a másik életéből, hanem eltűnő fenntartóként épül be a másik viszonyaiba.

Az indiai filmekben egymást le nem rontva kapcsolódik össze melodráma és komédia, gyakran a főszereplők melodráma a mellékszereplők komédiájával, olykor pedig a főszereplők gondtalan komédiaként induló története fordul át hirtelen vérmes és megpróbáló melodrámba. Az átmenet zökkenőmentes és emocionálisan evidens. A magyar polgári melodráma sem mondott le a komikus szálról: pl. „Szarvasmarha” (=Mály Gerő) epizódjai Zilahy *Hazajáró lélek* című filmjében vagy a Pethes Sándor által játszott könnyű életű, vidám barát jelenetei a *Halálos tavaszban*. Mivel mind a melodráma, mind a komédia a háromszög-viszonyok hálójában zajlik és annak valamely értelmezésére alapítja sajátosságát, a melodráma, ha tetszik, úgy is meghatározható, mint rosszul végződő komédia. A melodráma annál inkább hajlik a komédia felé, minél kedvezőbb érzelmi megoldást talál. Ha az érzelmi veszteség csökkenése a melodrámat a komédia felé tolja, akkor a műfaj formaörző alapváltozata istenek nélküli áldozati vallásnak, mennyek nélküli esztétikus áldozati rituálénak tekinthető. A két műfaj összefüggése legjobban olyan filmekben tanulmányozható, melyek megkettőzik a cselekményt, s két történetet adnak elő, melynek elsője nagy melodráma, második oldott komédia. Ilyen pl. a *Tánc és szerelem* című Lolita Torres-film, anyai melodráma és lánya komédiája: az anya alakjában van valami az imádni való szépségbe oltott árnyalatnyi vad és közönséges vonás, partneréhez csak a lánya közvetíthető, aki szolid kispolgárnő és nem mitikus ösanya és zseniális proletár. „Születünk, felnövünk, szeretünk és szenvedünk.” – mondják e filmben. Az ilyen filmekben (pl. *Cover Girl*) melodramatikus sík szenvedése szüli meg a komikus sík boldogságának lelki és társadalmi feltételeit.

4.20.3.10. Varázstalanított és pacifikált örökség

A fantasztikumtól öröklí a melodráma a varázstalanított csodát, a háborús mitológiától kapja a destruktívól megfosztott, pacifikált hőstettet. Együttal megfordítja a kettő viszonyát, s mintha a fantasztikum örökségét hívná vissza, hogy megfékezze vele a háború örökségét, vagy a háború megfékezett öröksége támasztaná fel és teljesítené be a kvázi-fantasztikumot a lét lélek-aurájaként. Nézzük eme kategoriális örökség funkcióját a melodráma dramatikus konstrukciójának konstituálódásában.

Mi kell a melodrámahoz? A románc a halálos szerelem, a melodráma az áldozatos szerelem műfaja. Mindkettőben gyakori indítás a jelenés szenzációja. Az ismérv, a felismerési jegyek kiemelnek egy arcot, jelenséget a köznapiságból, melynek megpillantása után az ember nem élhet a régi módon. Ez azt is jelentheti, hogy nehezebb és bonyolultabb lesz az

élet, mint pl. a film noirban történik, de azt is, hogy a látvány a létbe való hazatalálást ígéri. Az arc kvázi-vallásos emlékeket „tükröz” az üdv vagy kárhozát profanizált ígéreteit hordozza. A jelenés ígéreteit váltja be a bűvölet vagy a passzió. A *Stella Dallas* proletárnőjét elbűvöli a megpillantott férfi gazdagsága és kultúrája, a férfit a nő vitalitása. A vitalitás teljessége és a kultúra teljessége azonban a létspektrum ellentett pólusai. Az *All I Desire*-beli férjet épp annyira meg is botránkoztatja, mint amennyire elbűvöli, amikor temperamentumos felesége derékon kapja és fergeteges táncba viszi az éretlen fiatalembereket. A katasztrófa a passzió passióvá válása, mely szükségszerű következménye a lét természetes hajlamának a szétesésre. A jelenés és a bűvölet nagy pillanatának természetes ellenfele a természet mozgási energiája és a társadalom helyzeti energiája, s ezek kölcsönhatása, a végzet, a defektből és katasztrófákból fakadó közönyös és rest dolgok hatalma. Mindez, a végzet pókhálójába való belebonyolódottság, a cselekmény kiindulópontja is lehet (pl. az *Utazás a múltból* esetében). A passzió kísértése ez esetben csak elmélyíti a passziót, az emberek szenvedéseit (mint a Davis-hősnő első, szerencsétlen, szeleburdi szerelmi kísérlete a hajóstiszttel). A melodráma lényege tehát mindenk előtt az, hogy a passzió üldözi a passziót, s az embernek választ kell adnia a kettő végzetes kapcsolatára. Mindaz, amit eddig elmondtunk, a románcban is jelen van, ahol az öröm is ajándék, és a szenvedés is az, miáltal a sors arca kettőződik meg, míg a melodrámaiban a sors szükségszerűségeivel néz szembe az emberi szabadság. A jelenésre, bűvöletre és katasztrófára vagy a kettőt összefoglaló végzet-pókhálóra épül rá a melodramatikus válasz, mely maga két aktusból tevődik össze, a hőstett illetve a csoda örökségéből. Az első az egyén válasza a katasztrófára vagy a világszerkezet katasztrófával egyenértékű restségére, a lét csapdaszerkezetére (mely a melodrámaiban korrigálható, s ha a korrekció képessége elvész, a melodráma thrillerré válik). A második a világ válasza az egyén válaszára. Az alkotóelemek teljes készlete ilymódon hét tagból áll: 1. jelenés, 2. bűvölet (passzió), 3. katasztrófa (passzió), 4. hőstett, 5. csoda. Az első három a románcsal közös tag, a melodráma specifikuma a 4. és 5. tag fordulatot hozó hozzáillesztése az előbbiekhöz, ami az előbbieket összefoglalhatóvá teszi a nem-uralt létezés képében, míg az utóbbi kettő állítja elő az uralt létezés vízióját. A melodráma nagysága a specifikus momentumok halmozásából fakad, melynek értelme a lehetetlen viszonyok megélése, a lehetetlen realitás afirmációja a létívó-váltás által. (Az említett hét tag hatodikja az egyén, hetedikje a világ „válasza”: az egyén válasza a „lét csodájára” és a világ válasza az „egyén csodájára”. Vagyis: itt már nemcsak a világ teszi próbára az egyént, hanem az egyén is a világot, az egyén úgy is fellép, mint a világ beavatás-mestere, vagy a világlélek lélekkísérője.)

4.20.3.11. A szerelmi hőstett fogalma

A szerelmi hőstettet nemcsak a hedonista társadalom kései kultúrája ábrázolja nosztalgiával, már a régiek is így néztek rá. Stendhal már 1839-ben attól fél, hogy a XIX. századiak „nevetségesnek” érzik a XVI. században még természetes „szenvedélyes szerelmet”, melyet az elbeszélésben duplán distancializál, egyrészt a múlt, másrészt a szenvedélyes délvidék díszletei által. Így adhat elő olyan melodramatikus történetet, „amelyet nagyon nevetségesnek tartanánk, ha 1839-ben találkoznánk vele; a szenvedélyes szerelemről beszélek, amely nagy áldozatokból táplálkozik, nem maradhat fenn, csak ha titok veszi körül, és mindig ki van téve

a legnagyobb csapásoknak.” (Olasz krónikák. A castrói apátasszony. In. Stendhal: Elbeszélések. Stendhal művei 5. köt. Bp. 1968. 22-23. p.) A Nyomorultak melodramatikus hőstettei vagy a Jókai-regények érzelmi hőstetei is úgy jelennek meg, mint éppen a banalitással kontrasztáló teljes valószínűtlenségük miatt érzelmileg szükségszerű, a bomló és romló emberlélet fejtetőről talpára állító, a rossz világot sarkaiból kiforgató és a létezését újrakezdő „csodák”. A melodráma „mindig egy ártatlan áldozat szenvedéséről szól” (Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Bp. 1005. 107. p.). A melodramatikusan alapú művészfilmben maga a szenvedés egyszerű végigszenvedése is hőstett lehet, ez utóbbi tehát nem külön járul hozzá, új minőségként, aktív és felfokozó, pozitívba fordító erőként, a szenvedéshez (*Országúton, Cabiria éjszakái*). Továbbá: a hermetikus, artisztikus elit-melodramában szenvedés lehet, amit a materiális szükséglet szenvedők a luxus kéjeiben való dúskálásnak látnak (*Édes élet, Az éjszaka*) Vagy hőstett lehet az is, ha az ember minden szenvedés mélyén is megeléged az örömmel, meg tud kapaszkodni az életöröm maradékában (*Cabiria éjszakái, Csoda Milánóban*). Vagy hogy elfogadja a helyzet igazságát és nem hajlandó illuzórikus érzelmi hőstettekkel elleplezni a kudarcot (*Az éjszaka végén a férj képviseli az ezúttal a film által el nem ismert, elvetett illuzórikus hőstett, a feleség a dezillúzió hőstette álláspontját*). Mindezekben az esetekben leghelyesebb idézőjelbe tennünk a „hőstett” szót. A művészmelodráma – az említettekhez hasonló megoldásaival – a hőstett elhagyásával vagy minimalizálásával különíti el magát a populáris melodramától. A posztmodern filmben ezzel szemben erős az érzelmi pátosz és a szeretet-hőstettek nosztalgiaja, aminek kedvéért az artfilmről is hajlandóak lemondani, s a midculttal is megbékélnék a rendezők (*Élet, amiről az angyalok álmodnak, Amélie csodálatos élete*). A hős szenvedése, ez a dramatikus poén, a populáris kultúra szerelemmitológiájában nem passzív hanem aktív szenvedés, mely a receptív sors hatalmait változtatja paradox aktus konstituenseivé, teremtő erőbe fordítva a kint. A szerelmi hőstett, mely a melodráma feltűnő hozzájárulása a szimbolikához, a szeretet hőstette vagy az asszonyi áldozat motívumára megy vissza. Minden melodráma eredete az asszonyi áldozat melodramája, melynek magva viszont az anyai áldozat. A szerelmi hőstett a profánabb szerelem megtérése az összeretet reagálásmódjához. Csak eme reagálás által válik az egyik ember a másiknak nem pusztán átvitt, hanem a szó szoros értelmében „mindenév”. Ezért „mindenemnek” szólítani a partnert máris szerelmi büntett, mint az áldozathozatal tudattalan követelésének kifejezése. Az asszonyi áldozat az anyai áldozat általánosítása, az előbbieké pedig a szerelmi áldozat, mely végül lehetősé teszi e témában a nemek szimmetriáját. A szerelmi áldozat motívuma tehát felfogható úgy, mint a hős dicső harci cselekedetének összekombinálása az asszonyi áldozat tematikus örökségével. A háborúban a másik fél az áldozat, míg a szeretet vagy a szerelem hőstette az ént kínálja áldozatul, hogy megváltsa a másik szenvedéseit, illetve biztosítsa boldogságát és sikerét. A háborús és pacifikatórikus örökség kombinálása következtében jelenik meg a hőstett csúcsmotívumaként az áldozat, s a cselekvés csúcsmotívumaként a szenvedés. A szenvedésbe a tudatos vállalás, a döntés viszi be a cselekvés elemét.

A melodráma titka nem egy neurotikus anyakomplexus, hanem az emberiség eredendő, az emberlélet konstitucionális anyakomplexusa. Mi lehet az oka, hogy az indiai melodramában, mely a feminitás heroikus ontológiáját a legnagyobb erővel ragadja ki a szükségszerű rejtettségéből, sőt a modern elfojtásból is, az anyák többnyire halvány mellékszereplők? Ennek az az oka, hogy a hős anyja már tülesett az anyamelodramán, már elajándékozta magát, ezért lett gyermeke hős, azaz középpont. Épp eme periferialitás vállalása a lényeg.

Az anyamelodrámákon túlesett anyát épp olyan nehéz megmutatni és a cselekmény középpontjába állítani, mint a történelmi filmben a világtörténelmi személyiséget, aki – ha nem akarjuk a trivialisáció vagy blaszfémia áldozatául vetni – szintén csak mellékszereplő lehet. A kávét kavargató szétesett kis öregasszony nem a Hatalmas Asszony és Nagy Anya (és a kettő közötti megrázó és gyakran tragikus transzformációk) történetének hősnője, csak annak élő emléke. (A *She* című filmben a cselekmény csúcspontja éppen az ezúttal egyetlen aktusban összefoglalt transzformáció, az idő munkájának pillanatba sűrítése, melyben a hatalmas asszony, az élet királynője az élet koldusává, a szépség ronccsá, az élet hamuvá válik.) Az indiai melodramák hősnője gyakrabban az anyaságnak elébe menő lány, így azok a transzformációk mutatják fel az anyaság lényegkellékeit, melyek nem mások, mint épp a szerelmi hőstettek és a szeretet hőstetteinek sora. Az anyaság elébe néző, mintegy az anyaszerepet tanuló lány ezért gyakran anyátlan e filmekben, hogy az „Azután” képe ne zavarja a lényeg felhalmozásának pátozását. A Szűz Anya e filmekben mindenek előtt a szűz, aki már ebben az időben olyan próbatételeket áll ki, amelyek az anyaság alkalmassági vizsgálatául is szolgálnak. Később Szűz Anyává válik más értelemben is, amennyiben a filmek, különböző dramaturgiai csavarokkal igyekeznek leválasztani az anyaságképet az erotika frivolitásairól.

Külön kell szólni a klasszikus szovjet filmről, mely egyszerre tudja bemutatni a hős anyjának nagyságát és ugyanakkor megtartani őt a periférikus pozícióban, gondoljunk a *Ballada a katonáról* anyaképre, az asszonyra, aki, mint John Ford női, csak áll az út kezdetén és végén (mindkettőnek ő a jele), a társadalom és a természet, az ég és a föld határán, alakja néma vád is, mely hangosabb a szónál, és mégis őrzi a világot és visszaad minden – más narratív rendszerekben megőrizni nem tudott – bizalmat és reményt.

4.20.3.12. A szerelmi büntett

A szerelmi hőstett fogalmánál nem kevésbé fontos a melodramában a szerelmi büntett. Az, amin a melodráma szellemi vállalkozása múlik, gyakran jobban megvilágítható hiánya, mint jelenléte oldaláról. A *Gilda* a szerelmi büntettek sorozata, mely a szeretet lehetőségének megsejtéséig viszi el a cselekményt. A lélek születésében az értés, az érzék, a recepciós hajlandóság megelőzi az aktivitást. Mondhatni, az odafigyelés és értés készsége az első áldozat, már az ember megnyílása is odaadás és áldozat, ha nem harciépként gázol az életen és a társakon át. Ahogyan a szenvedés negatív boldogság lehet, ugyanúgy lehetnek a szerelmi büntettek negatív szerelmi hőstettek, kétségbeesett és dühöngő hiányolásaként valaminek, aminek használati szabályát még nem ismerve, nem tudja az ember realizálni. A *Gilda* a szerelem felfedezése, az elfogadó és megértő szerelem kidolgozása a követelő és dühöngő szerelemvágyból. A melodráma hősokeket csapdába ejti a mások vagy a maguk önzése. E csapdahelyzet azonban drámailag értékesül, mert a válság csúcspontján, amikor kulminál a tanácstalanság és lehetetlenné válik a cselekvés, közel a megvilágosodás, mely akkor következik be, ha a cselekvéskiválasztás lehetetlenségének pillanatában az individuum értelemkiválasztással reagál. A cselekvés lehetetlensége nyitja meg az értelemteret, s ez az érzelem, a kép és a fogalom felhalmozásának ideje. Paradox módon a szerelmi büntettek tökéletesebb beteljesüléshez, homogénabb happy endhez vezetnek, mint a szerelmi hőstettek, feltéve, hogy sikerül őket megfékezni, mint a *Gildában*. A *Casablancában*, melynek cselekménye a

szerelmi büntettektől a nagy érzelmi hőstett felé vezet, az intellektuális szeretet felfedezése a poén, s vele a lemondás. A *Gildában* ezzel szemben nincs szükség nagy szerelmi áldozatokra, csak a követelkezés, a neurotikus igény leépítésére, mert épp annak megmutatása a cél, hogy az önzés nagyobb áldozatokat követel, magától az önzőtől is, mint az, amit a freudisták „érett genitalitásnak” vagy „tárgyszerelemnek” neveztek (a nárcizmussal szemben). A melodráma megoldását megalapozó aktivitás az infantilizmus elleni lázadás, az érzelmi felnőttkor dramatikus akcentuálása. Ha modellezni akarjuk a két alternatív beállítottságot, melyek közti váltáson a cselekmény megoldása múlik, egyszerű példákat konstruálhatunk: 1. „Látta, hogy milyen éhes és tehetetlen vagyok, ezért nekem adta a tízóraitját.” 2. „Láttam, hogy milyen éhes és tehetetlen, ezért neki adtam a tízóraitomat.” Az első álláspontot kifejező szignálok csábító és érzelmi zsaroló jelek, melyek felszólítást fejeznek ki: légy a kvázi-szülőm! A második megoldás közvetlenül a cselekvéshez fordul, s maga a cselekvés tartalmazza a felszólítást, légy a kvázi-gyermekem. A második megoldás kiépítése a melodramatikus érzelmi hőstett, e reagálás elmaradása pedig – melynek üres helyét az első reagálás kommunikatív tevékenysége tölti ki – a szerelmi büntett. Ez azt is jelenti, hogy ha a szerelmi hőstett tárgya, az áldozat címzettje nem is válik feltétlenül a szó szoros értelemben bűnössé, átvitt értelemben mindig kíséri a bűnösség árnyéka, legalábbis a tartozás. Más a szerelmi büntett mint a szeretett személynek a partner szerelmével szembeni vétke (film noir) és a szerelem büntette (a szerelem bűnössége más viszonyokkal szemben, mint pl. a házastársi viszony és az anyaság az *Anna Karenina* Greta Garbo-féle interpretációjában, ahol Garbo egyrészt a szenvedélyes szerelem emancipációjának hősnője, másrészt bukott anya). A szerelem eredendő bűnösségének – mozzanatnyi bűnösségének, azaz frivolitásának – kiküszöbölhetetlen mozzanatára utal az a melodráma-típus, melyben a tiszta szeretetviszonyok tárgyait, a családot kell megvédeni a szerelemtől (*Intermezzo, There is Always Tomorrow*). Ha szerelem és szeretet konfliktusba kerül egymással s a szeretet szellemi eksztázisa legyőzi a szerelem érzéki eksztázisát, akkor a szerető lemondása a partner személyiségének integritását védi meg az érzéki vágy – vagyis az össz-személyiséget a részösztönök – korrumpáló hatásától. Az utóbbiak győzelmének eredménye szerelmi büntett lenne, tehát a szeretet hőstette szerelmi büntettet akadályoz meg pl. a *Casablancában*, ahol Ilsa Ricknek való ellenállásával együtt bukna meg az antifasiszta ellenállás. Ilsa a csúcsponton átengedi magát érzésének, s életét és becsületét felajánlja Ricknek: ez szerelmi hőstett, ám Rick részéről szerelmi büntett lenne, ha elfogadná Ilsa áldozatát. Ilsa szerelmi hőstetére Rick a szeretet hőstettével válaszol, mely nem a másik fél érzéki, hanem szellemi beteljesedésének szolgálatában áll, a szeretett személy élete beteljesedésének védelmeként.

Ha az én-apa-anya háromszög viszonyt leváltja az én-szülő-szerető viszony, előáll a szituáció, melyben az egyik felet fel kell áldozni a másikért, a szülőknek a szeretőt (*Kaméliás hölgy*) vagy a szeretőnek a szülőt (*Stella Dallas*). Az áldozatot elfogadó fél, pl. a szülő bűnössége azonban csak relatív, mert a gyermek érdekeit tartja szem előtt és akarja megvédeni a szeretőtől, így szülő és szerető konfliktusa mögött ott van a Libidó rövid távú s a realitásprincípium hosszú távú stratégiájának különbsége: a realitáselv Libidó és halálösztön kapcsolatától félti az embert, ha a szülő félti a szeretőtől a gyermeket. Máskor abszolúttá válik a bűnösség. Vannak olyan melodramák, melyekben az „én” mint szülő feláldozza a szeretőt a gyermekek érdekének (*All That Heaven Allows*), ami a szeretet hőstette. Szerelmi büntett azonban, ha a gyermeket, családot, jövőt áldozza fel a szerelem érdekének, a hosszú távú

együttélési formákat az epizodikus létformáknak (*Anna Karenina*), amiért a melodrámban a halállal kell vezekelnie a klasszikus hősnőnek. Az érzelmi áldozatok egyszerűen tipizálhatók: az én feláldozása a másikért a szeretet hőstette, a másik feláldozása az énért a szerelmi büntett. Az első kivezeti a háborúból a szerelmet, a második visszavezeti, s a népek anyagi rablőháborúival állítja párhuzamba az individuumok érzelmi rablőháborúját. Az áldozatelmélet az áldozati magatartás két rétegével szembesül, a mélyebb, elementárisabb, primitívebb – a „te”, a másik feláldozása – a háború szellemi archeológiájához tartozik, s a második – az „én” feláldozása – építi rá a háborúéra a szenvedélyes szerelem archeológiáját, melyet fenti Standhal-idézetünk – a banalitás világát tekintve – a háborús hőstettekhez hasonlóan antikválnak tekint. Ez az antikválódás azonban a szerelem közegében ébreszti fel az alvó szörny, a háború új formáját, mely a szerelem érájában palackba zárt szellemnek bizonyult. A szerelmet bevételnek tekintő, haszonelvű érzelmi reagálás, a receptív mentalitás alapozza meg a melodramatikus érzelmi büntettek világát. A receptív karakternek egyre újabb bizonyosságra van szüksége, szerelmi bizonyítékokat követel a másiktól, s a maga hatalmának bizonyítékát a másik áldozati szenvedéseiben keresi. A receptív karakter parazitizmusa szadomazochista viszonyok felé tolja a melodramát, mely annál inkább válik szükségképpen thrillerré, minél kevésbé fékezi az egyik fél érzelmi kegyetlenségét a másik áldozata. Ha a kegyetlenség örületté válik, megszűnik az áldozat fékező és feldolgozó képessége, s elkerülhetetlen a thriller, mely a hedonista és destruktív szuperkapitalizmusban a melldráma helyét foglalja el a belső kaland uralkodó igényű műfaji kifejezésformájaként.

4.20.3.13. Hőstett és büntett bizonytalan határai

Az, hogy a rossz vég nagyszerű és felemelő, s tragikus létérzéseket asszimilálva boldogító is lehet, a melldráma műfaji üzenetének nem egyszerűen lezárható, azaz végtelen elemzési feladata elé állít bennünket. Nemcsak eredendő bűnösség van a melldrámában, hanem a megváltást üldöző megváltatlanság, a megváltás munkájának hajtóerejéül szolgáló végső megváltatlanság is, ami hőstett és büntett viszonyának bizonytalansági tényezőjéből fakad. A háborús hőstett lehet szerelmi büntett: a *Szállnak a darvakban* Borisz önként jelentkezik a háborúba, elhagyva Veronikát. A szerelmi büntett lehet a munka hőstette, ha a zongorához ülő Gershwin megfélekedezik szerelméről (*Kék rapszódia*). A hőstett büntettnek látszhat: a Laszlo Victor iránti szeretet hőstette Rick – s a pályaudvari jelenet – perspektívájából az ígéret megszegésének, hűtlen elhagyásnak szerelmi büntettnek látszik (*Casablanca*). A hőstett nemcsak büntettnek látszhat, azzá is fajulhat: a *Szeress vagy hagyj el* című film férj-impreszáriójának gondoskodása nemcsak tolatkodó, végül elviselhetetlen terrorrá válik. Hőstett és büntett, ha nem is zavaros, de dialektikus viszonya belsővé válik a hőstettben, ha a szerelem a partner érdekében kegyetlen magával és a partnerrel (mint a *Casablanca* vagy az *Utazás a múltból* végén). A szerelem melodramatikus beteljesedése ugyanúgy lehet a kölcsönös kegyetlenkedés vége (*Gilda*), mint az önmagunkkal szembeni szigorúság kezdete (*Casablanca*, *Utazás a múltból*). A szeretve-lenni bizonyossága egyben annyi, mint végre tudni uralkodni a részösztönök anarchiáján, azaz: erős-lenni-tudni.

4.20.3.14. A szerelmi csoda

A háborút – és csúcspontját: a hőstettet – a népek harcát ábrázoló nagyepikától örökli a melodráma, míg a csodát a még régebbi fantasztikumtól, mely a lét ősfomatlanlásból való kilépését követi nyomon, az eredeti artikuláció ünnepeként. A hőstetthez és háborúhoz vezető szublim regresszió egy még nagyobb regressziót von maga után, a dráma radikalizációja a csoda mélységeihez vezet, a két örökség egymásra vonatkoztatása pedig egy populáris ontológiát körvonalaz, melyben a passió, az áldozat, a szeretet hőstette, az önzetlenség orgiája mintegy megpuhítja a létezést. A felnőttvilág a maga valóságában kezd úgy működni a szeretet hőstetteinek közegében, ahogy a gyermekvilág a védetség illúziójában látszott működni. A cselekvés tárggyá teszi a világot, illetve a másik személyt. Az instrumentális agresszió ősfomája az ölés, modern formája a munka. Ez az akció, melynek eredményessége teszi lehetővé a passziót, ami egyúttal túl is lép rajta, az öléssel szemben a nemi aktus, a munkával szemben az élvezet formáját öltve. Az örömök azonban mindig nyugtalanná tették „tárgyukat”, ami arra utal, hogy a passzió nem garantálja az interszubjektivitást. Ez utóbbi a passzió teljesítménye, mely a másik javára instrumentalizálja az ént, az én eltárgyasítását kínálva fel a másik alanyiasításának váltságaként. Vagyis a passió az ember önmeghaladása, saját világa lakójából egy másik világ hordozójává, fenntartójává, mintegy rejtőzködő istenévé válása. A csoda analógiája azért is kínálkozik, mert különleges aktusról van szó, mely – a dolgok rendjét elfogadó és követve kihasználó közönséges aktusokkal ellentétben – az ontikus rend ontológiai módosításának lehetőségét fejezi ki. A csoda különleges aktus, melynek lényege a világ újraírása, alapjainak, lényegének, lehetőségeinek módosítása. Ez az aktus értelmének beteljesedése. Az aktus értelemteljesedése csak az, ha az aktust az értelemteljesedés mint teremtés, azaz a megújulásban igazolt értelem által vezetett aktivitásnak fogjuk fel, mely nem csupán kihasználja a világtörvényt. Ezáltal válik a reagálás alkotóvá, az aktus az új teremtése értelmében aktívvá, s csak ezután nem érheti a pusztá reakció lekicsinylő minősítése.

A melodráma tárgya az emberi lélek, azaz az érzelmi kultúra (s nem az állatlélek azaz a pusztá érzelem) születése. A melodramatikus léleknek, a „szív törvényének” pedig kétszer kell megszületnie, először a hősben, aki túllépi magában a teremtett természetet, a pusztá vitális érdeket, s teremtő természeté válik, másodsor a hőstett kedvezményezettjében, akiben a lélek születése az eredmény, az érzékenység és nagylelkűség permanenciájának ősröb-banása, lévén hogy most már mindenkinek, a lét egészének adósa, miután annak már nem adhatja vissza tartozását, aki érte áldozott fel mindent. Az *Imitation of Life* című filmben az anya halála váltja ki a lány lélekteremtő katarzist, a gyászban fogamzott identitás születését, míg a *There is Always Tomorrow* apamelodráma felveti a kérdést, hogy a preventív gyász, a végesség és veszélyeztetettség felismerése nem előzheti-e meg a nagyobb katasztrófákat? Itt az apa az idő visszaforgatásának vágyát, az újrakezdés kísértését, a még egy másik élet megélésének lehetőségét, a szerető szerelmét áldozza fel, ami gyermekei katarzistához vezet. A melodráma a pusztá érzékenységből, mely magában véve csak általános éhség, ingervágy, megszületik az etikai lélek, azaz az érzékenység etikai érvényre szerveződése. A melodráma tárgya a szenvedélyek káoszának harca az erkölcs rendjéért, melynek születését a negatív boldogság élménye szignalizálja. A melodráma a boldogság negatív teológiája. A románcban domináns szerelem-halál kategóriapárt a melodráma legyőzi a szerelem-szabadság pár. A melodráma a szerelmi hőstett és szerelmi rémtett küzd egymással

a végzet helyén, s az emberi szabadság hatékonyan képes kiállni a katasztrófákkal szemben. Az Erősz is katasztrófákat győz le és befogja emléküket az emberi érzékenység önszabályozásába. Az Agapé messzebb megy, s magával a lét eredeti kaotikus, katasztrófikus (dez)organizációs princípiumával veszi fel a harcot.

4.20.4. Esz(téti)katológia (A melodráma „boldogító üzenete”)

4.20.4.1. „Kísértés a jóra”

Intim utópiákról, személyes mitológiákról és a tömegkultúra mint szentimentális szerelemvallás profán-triviális antipolitikai teológiájáról fogunk beszélni. A fantasztikumot az önke-resés, a kalandot a társkeresés mitológiájaként mutattuk be. A társkeresés kezdeti önfélreér-tése a térkeresés és zsákmányszerzés törekvéseinek részeként interpretálja a kalandot, külső kalandként. Ennek felel meg az életművészet hagyományos burzsoá-dekadens fogalma, mely az ingerhalmozással azonosítja az életművészetet. Ez azonban az életművészetnek csak passzív, receptív, primitív formája, mely még nem fedezte fel az életművészet nagyformáját, a produktív életművészetet. A lenni-tudás a jó-lenni-tudásban teljesül be, mely iránt szenvedélyes vágy él az emberben. A Melanie Klein által leírt jóvátételi törekvések a jó-lenni-tudás csíraformái. Azt, hogy milyen szenvedélyes és egyben gyámoltalan, a gyermek hiányos eszközeit tekintve milyen tragikus ez a vágy, s így azt, hogy milyen eredendő a tragédia, jelen pillanatban talán semmi más nem érzékeltetné olyan elementárisan, mint egy gyermek- vers a nagyszülők (vagy dédszülők?) korából, a XX. század elejéről:

Édes Istenkém, aki minket
– Anyuka mondta –, úgy szeret,
Ugye tudod, milyen nehéz az,
Mikor az ember kisgyerek.
Te, aki tudod, mit csinálnak,
Városok, fák, s a nagy hegyek,
Ne haragudj, amiért néha
Elfelejttem, hogy jó legyek.
Máskor meg csúnyát gondolok,
De küldd le hozzám segítségül
Valamelyik kis angyalod.
Hadd kísérjen angyalka nappal,
Éjszaka meg a csillagok
És Te vigyázz mindannyiunkra,
Amíg a reggel felragyog.

(365 napra 365 mese. Ford. Wiesner Juliska. 62 eredeti mesével kiegészítette B. Radó Lili. Dante kiadó. Bp. 1940. 366 .p.). A versbeli gyermek kéréseinek címzettje a „Te” (a Nagy Te), e kérések azonban csak akkor teljesülnek, ha a feladatot ő maga, a gyermek vállalja fel, s a „Nagy Te” olyan ideálként jelenik meg, melynek az én a képviselője, s az én mindazt nyújtani tudja immár a „kis te”-nek, a társnak, amiért korábban a „Nagy Te”-hez imádkozott.

A lenni-tudás művészete mint első életművészet utolérni akarja a világot, s behozni az éretlen ember hátrányait; a jó-lenni-tudás mint második életművészet már nem pusztán a lenni-tudás képességeinek foglalata. Mi az, ami ennél több? Mindenek előtt a több-lenni-tudás, a túllendülés készsége. A lenni-tudás ellentéte a lenni-nem-tudás, beteljesedése pedig a nem-lenni-tudás. A túllendülés előtt több-lenni-tudás, végül nem-lenni-tudás. A lenni-tudás elsajátítása felfogható úgy, mint a szépség története, míg a jóság története bizonyos értelemben az előbbi fordítottja: már nemcsak lenni-tudó az ember, hanem nem-lenni-tudó is, aki zárójelbe tudja tenni magát a társért, hogy azt állítsa középpontba. A jóság tehát a harmonikus önkiképzésben megnyilatkozó vitális szépséggel mint lenni-tudással szemben lenni-és-nem-lenni-tudás. A lenni-tudás elsajátított készségeinek tanúsága, tökéletesítése a külső kaland, mint a professzionista perfekcionizmus mitológiája, míg a lenni-és-nem-lenni-tudás képletének megtalálása és kifejtése a melodráma. A nem-lenni-tudás negatív kifejezése annak, aminek pozitív kifejezése a léteztetni-tudás, a lenni-segítés, mellyel az én kerül, egy másik én szempontjából a fenti vers által megszólított „Nagy Te” pozíciójába. A létvágy első énekében az ember magát szülte meg, második énekében a másikat. A jóság az én te-függésének felfedezése, ami „veszedelmes viszonyból” életadóvá teszi a kapcsolatot. A jó: a szülés privilégiumának követelése, az általánosított és átszellemített szülésfogalom átvitele a biológiai létformákból a kultúrába.

4.20.4.2. A jelenés (A szép mint a jó kiváltója)

A másvalaki kifosztóként, kínzóként, végső soron halálként jön el, mert a kooperatív másvalaki (a gondozó anya) az énbe olvad ennek mindenhatósági érzéseként. Az idegenből jött másvalakire, aki nem az én osztódásának terméke, először a veszélyérzet válaszol, csak sokkal később élhető át a gyarapodás esélyeként. Az én érettségének jele, hogy a rémképből kihámozza a képet, a Rossz Másvalakit átértelmezi a félelem tárgyából a toleráns kíváncsiság tárgyává, mely jóindulatú közegben felléphet a másvalaki új típusa, a rajongó rácsodálkozás tárgya, kinek megjelenésével az én átviszi szenvedélyes létakarátát a másik létére. E rácsodálkozás tartalma az üdv ígérétenek megpillantása. Az égi jelenés örököse e földi jelenés, kinek megpillantásakor az én „ideál” és „reál” lehetséges egybeesésének, szakadatlan közelítési lehetőségének élményét éli át. A váratlan felbukkanó arc ama értékek tükre, amelyek szolgálatára az én felajánl egy – egyetlen – életet. Az üdv ígérete a melodramatikus esz(téti)katológiában áthelyeződött a csodából a rácsodálkozásra, az igenlő érzékenységben való találkozásra, melynek eredménye egymás előhívása az akaratos törekvés soha magánál nem levő, a maga lehetőségeiről és rendeltetéséről mindig lemaradó görcséből és dühéből, egymás segítségével való megérkezés a jelenvalóság felvillanyozott és produktív békéjébe, melynek aktív öröme fölöslegessé teszi a költséges pótkielégüléseket, a fogyasztói javak, az absztrakt javak (pénz, tőke) vagy a passzív-receptív ingerület, a jouissance fetiszmusát, mely receptív ingerület végül ingerültségbe csap át, így az egész rendszer, az akaratos törekvés érája a destruktivitásban landol: ebben az érában igaz, hogy a „pokol a többiek” s ennek alternatívája a „megmentő másik” üdvígéréte.

Láttuk, hogy a horror tele van autoerotikus szimbólumokkal, a kalandfilm pedig a nemi aktus szimbolikájával telített. A fantasztikum és az extrém, extenzív, akciókaland az egyéb tevékenységek képébe viszi bele az erotikát, melynek kezelésében szellemtörténetileg döntő a melodráma fordulata, mely a nemi tematikába viszi bele a virtus, a kötelesség, az áldozat, a kifinomult tartózkodás, az átszellemítő eltávolodás és az átfogó problematizálás kulturális stratégiáit. A melodráma, a világot erotikával átható műfajokkal szemben, az erotikát hatja és dolgozza át a nagyobb összefüggésekkel, átfogóbb perspektívákkal és stratégiákkal. E bensőséges műfajban az erotika modellálja az erotikán túlit, így szellemül át. A pornográfia e tekintetben a melodráma örököse, amennyiben a melodráma az erotika az etika modellje, míg a pornográfiában az etika bukásáé s a nyers destruktivitásé.

A melodráma a test, a szex csak jel. Mit keres tehát a melodráma? A „rejtett kincset”, melyet a kalandfilm az áterotizált világ frivolitásaiban keresett, a melodráma egy szublim dimenzióban kutatja. A külső kaland még objektíválja a kincset, míg a melodráma csak a megfoghatatlan kincs elidegeníthetetlen. A melodráma „rejtett kincse”, kivétülve a genitalitás kalandori szimbolikájából, új szimbolikus nívót konstituál, ezért fontos itt az arc: a szemek beszéde, a tekintet titka, ígérete és parancsa. A *The Shining Hour* hősnője, miután tűzbe vetette magát férjéért, tetőtől-talpig bepólyálva csak egy csillogó szem: egy tekintet. A másira való tekintetre redukált létezés képe.

Ha a pornográfiát a melodráma eredő regresszióknak tekintettük, ez már a – naturalista stíluskorszak idején fontos műfajjá szerveződött – szenvedélydrámáról is elmondható. A melodráma a szublimáció szenvedélye legyőzi a szenvedély mint deszublimáció képletét. A melodramatikus szenvedély mint szellemi szenvedély, a szellemi szeretet által elmélyített és korántsem „kaszárt” erotika megnyilatkozása nem fojt el és nem dezerotizál, hanem önmagán túllendülő erőként mutatja be az erotikát, mely az etikus szellemi szenvedélyben oldódik és tetőzik.

A *Flamingo Road* hősnője egy várossal veszi fel a harcot, a *Dark Victory* hősnője a halállal. A populáris melodráma végzetes helyzeteiben vagy az intellektuális melodráma megmerevedett világának – kulturálisan – zárt (=elidegenedett, perspektívátlan, kiábrándult, receptív) viszonyai között az egyének összemérhetetlen erővel állnak szemben, ami kedvezőtlené teszi a harcos reagálás esélyeit. Ezért a személyiség – cselekvéskiválasztás helyett – érzelmkiválasztással válaszol, a populáris melodráma rajongással, az intellektuális melodráma szorongással. A cselekvéstér beszűkülése érzelmfelhalmozást indít, mely a populáris melodráma akcióhoz, az intellektuálisban reflexióhoz vezet. Mivel azonban az extenzív kalandfilmmel szemben, melynek hősei felkeresik ama egzotikus világokat, ahol konzerválódott a hőskorszak, vagy a szervezett társadalmiság viszonyai ideiglenes összeomlásának extrémhelyzetekben tevékenyek, a melodráma a passzív-receptív világban zajlik, s hőse sem a kalandfilm cselekvő harcosa, a melodramatikus cselekvésben is meg kell őrződnie a szenvedésnek: a melodramatikus hős, bár története a döntés nagy pillanatai felé vezet, nem a diadalmas szerzés módján cselekvő.

A melodráma cselekménye érzelmi eksztázisokban fogant hőstett felé vezet, mely azonban a hősiesség új fogalmának születéséről tanúskodik, leválasztva a hőstett fogalmát a háborúéről. A melodráma hősnőnek 1./ a determinációk mottó adnak, 2./ mire az általunk vizsgált populáris melodráma hőse extrém érzelmkiválasztással, rajongó szenvedéllyel válaszol. Válasza 3./ lázadás: dacolás a lehetetlennel, felháborodás a semmi ellen. Kovács András Bálint melodráma-elméletében szerepet játszik a semmi fogalma: hogyan használhatnánk

fel-e fogalmat a populáris melodráma vizsgálata során? Azt mondhatnánk, míg az intellektuális melodráma hőse a semmit nem-akarja, a populáris melodráma hőse ezzel szemben a mindent akarja. Az előbbi a kizökkent időben él, az utóbbi helyretolja azt. Mindkét dramatikus eset kerete egy semmi-közeli állapot, a lét értelmének megtámadottsága, melyben a populáris melodráma olyan létképletet keres, amely a teljes életértelem visszanyerését szolgálja.

4.20.4.3. Az ajándék eszméje a melodrámaiban

A rácsodálkozás pillanatában, a bűvölet élményében, a jelenés valósággá változott és maga a valóság az, ami jelenéssé szemantizálódott. E bűvölet kiváltja az elbűvölt lét emanációs törekvését. Míg a kalandban az én asszimilálta az énidegen élményeket, most, a belső kalandban, ő kínálkozik, szeretne asszimiláltatni a másik világa által. Az ajándék szubjektuma a megnyílás módján strukturálja aktivitását, a megnyílás pedig a lét gesztusa, már nem a lét-kereső, a lét forrásait magában vagy magán kívül feltárni vágyó létező, hanem maga a lét mint ajándék funkciója. Ha az ajándék a lét, míg a megajándékozott a létező, akkor az ön-ajándékozás, a megnyíló önátadás, el- és befogadás által a létező eléri saját létalapját, mint a létminőségek eredetét és forrását. Az ajándék mint ellenszolgáltatás nélkül – ingyen – kapott érték, öncéllá nyilvánítja a megajándékozottat. A megajándékozottság aktusában a lét befogadja a létezőt, s az ajándékozó mint másik létező, a lét nevében lép fel, azaz e gesztus révén előlép. Az ajándékozó tékozló, az ajándékozott ünnepelt: kettejük viszonya tékozlás és ünnep eredendő kapcsolatára utal. A melodráma mindezt a szerelem-élményben ábrázolja: a szerelem tékozló ünnep. A *Kaméliás hölgy* vagy a *Tánc és szerelem* apafigurája a szerető szövetségét keresi, hogy gyermeke ne tékozzon el életét. A *Cover Girl* első és harmadik nemzedéke a tékozlást választja, második nemzedéke okosan él, s a tékozlók megtalálják a boldogságot.

Sem ökonómia, sem általános ökonómiaként elképzelt filozófiai antropológia nem kell még hozzá, hogy már e ponton felvetődjék ajándék és csere viszonyának problémája. Egyelőre ennek triviális, naturális és köznapi formájára gondoljunk csak: már az erotika világképében szerepet játszik csere és ajándék oppozíciója. Az erotika ajándékproblémájához képest a gazdaság csereproblémája azért korcsabb, s mint ilyen csak később vizsgálendő, mert az erotológia ajándékproblémája – társadalom és természet, biológia és szociológia metszéspontján telepített mivoltának kettős igazságában – különös megvilágító erővel bír. Az erotikában a nő mint megnyíló nem, sokkal előbb és mélyebben válik ajándékká, mielőtt a társadalmi szükségletek üzemszerű szervezése reá telepítené a nemi életre „nők cseréjét”. A női princípium biológiai lényege, mely a kultúrában életfilozófiává, morállá és esztétikává terebélyesedik: nyílani, engedni, átadni, kiadni, elfogadni, befogadni, felvállalni és gondozni készlet. A nő léte egészében ajándék (ezért prezentálja magát átesztétizálva, mintegy díszcsomagolásban) – és az ajándék nőies. Férj és nő, s még inkább a férj csoportja és a nő csoportja viszonylatában erre cserefolyamatok épülnek, de a nő szempontjából a férj-nő viszony a nő-gyermek viszonyhoz való hozzájutás instrumentuma, mely utóbbi viszony, minden emberi lény eredeti felbukkanásának közege, az öntékozlás miliője. A „szoknyás férfi”, a papi megjelenés – az alternatívátlan turbókapitalizmusban időszerűtlenné vált – üzene: merj szeretni, merj nő módjára viselkedni!

Az ajándék az anyag élőhalálából felébredt élet – mint a lét információjának címzettje – öröksége, mely örökséget a modern civilizáció mint konkurenciális harci társadalom szétver, mielőtt a kultúra adaptálhatná a mai viszonyokhoz. Az élettelen természet elemei sakkban tartva kiegyensúlyozzák egymást vagy széthullnak. Az élő természet elemei társulásokat alkotnak egymás kölcsönös fenntartására, s az egész létforma öfenntartó jellege e kölcsönösségen alapul. Mindez a tudatos gondoskodás, megismerés és felelősségvállalás felé vezet, ha már nem a rendszer-elemek, hanem rendszerek, nem a sejtek, hanem az egyedek szintjén lép fel. E szinten azonban már nem a mechanikus kölcsönös kiszolgálás a kifejlési módja, hanem a másokat kizsákmányoló destrukció vagy a másokat lenni segítő produkció alternatívája, azaz a létezés drámaivá válása. Mi más írhatná le jobban eme alternatívát, mint a rémdráma és a tragédia régi, vagy a thriller és melodráma polgári alternatívája?

„Maga az élet magasztalja magát az ajándékozó erények emelkedő vonalában mint az ajándékozó esélyek beláthatatlan szaporodása.” – írja Sloterdijk (In. A Jó Hír megjavításáról. Bp. 2001. 211. p.). A passzív élet elve a tehermentesítés, míg az átszellemült, aktív – szellemi – életé, a kultúráé a tehervállalás; amazé az egyszerűsítés, emezé a bonyolítás, közvetítések feltárása, előre látás és előre dolgozás. A nyers életet katasztrófák készítenek produktív mutációkra, léttöbblet produkciójára, míg a kultúra, a szellem olyan eszközöket dolgoz ki, melyekkel önmagát képes erre permanensen készíteni.

Vajon családon belül miért ingyenesek még a hideg kegyetlenséget alapvető túlélési feltételként intézményesítő turbókapitalizmusban is a beleérzésen és szimpátián alapuló szolgáltatások? Vajon eredetileg ez az önkéntes gondoskodás nem ugyanilyen természetes-e a családon túl is, már csak azért is, mert még nem az elszigetelődött, minden más társadalmi egységgel az ellenséges kiszolgáltatottság és a kizsákmányoló vagy a kizsákmányolt viszonyban álló polgári családról van szó? Szakadatlanul korcsosul ugyan, s szűkíti akció-rádiusát, de a mai napig él valami, ha az intim kisvilág „természetvédelmi területére” visszaszorítva is, a másikkal való foglalkozás, a másik szükségleteinek felvállalása, s az ez ügyben kifejtett önkéntes örökmozgás szenvedélyéből. Eme ajándékozó és kiszolgáló önkéntes örökmozgás eredeti tárgya nem a te-atom, hanem a mi-molekula, mégpedig szociális óriásmolekulaként. Ki az ajándék címzettje? Nem egy címzettje van a történelemben, s a címzettek váltakozása tanúsága az ajándék eszméje fejlődésének vagy visszafejlődésének. Meddig általánosulhat az ajándékozás szenvedélyét kiváltó „mi”-képzet? Hogyan léphető túl a „te” mint címzett, s e túllépés a perverzió-e vagy inkább az ajándék címzettjeként fellépő izolált „te” magánya a botrány? Ki az autentikus címzett, a „másik” vagy a „többiek”? A szerelmesfilm vagy a hőskultusz az eszme autentikusabb megnyilvánulása? Kétségtelen, hogy amint a „erotika” jellé lett, úgy a „te” is jellé válik az ajándék mitológiájában. Az *Es war eine rauschende Ballnacht* című zenész-melodrámban Csajkovszkijnak két szerelme van: Zarah Leander, akit szeret, és Röck Marika, akit elvesz feleségül. Zarah Leander, az érett és szenvedélyes úrnő érinthetetlen, mert a szerelmes férfinak nincs joga a más asszonyára, Röck Marika pedig, bohó táncosnőként, szintén érinthetetlen, mert nem ébreszt szenvedélyt. A haldoklóhoz csak Zarah Leander jut be, Röck Marika előtt az utolsó ajtó bezárul, de Zarah Leander sem találkozik a művésszel, bár bebocsátást nyer hozzá: a haldokló csak a szimfóniára figyel, mely behallik a hangversenyteremből, már csak a zene van vele, vagy már csak mindenekkel találkozik, a zene által, Zarah Leandert észre sem veszi. „Mit tegyek?” – kérdezte korábban öreg tanárát. „Dolgozni!” – felelte az, szinte Lenin lakonikusságával. Az ajándék,

mint az én üzenete és szolgálata, egyben a „mi” adoptálása az én által. De mi ez a „mi”, amit adoptál, meddig tágítható ennek fogalma? Ezúttal mindenkit jelent, aki maga konstituálja magát a zene hallója- és értője- azaz címzettjeként. Maga az ajándék mint üzenet a teremtője eme közösségnek, s szervezője a közösség önépítésének, mely közösségbe ő oltja be a teremtés princípiumát. Így a haldokló zenész, mint az üzenetet teremtő s a teremtésben elemésztődő áldozat feltámadása maga a közösség, a „gyülekezet szelleme” új létnívója. A végső ajándék, a korlátlanul megosztható és a megosztásban elvileg szaporodó, a pazarlásban növekvő és nem fogyó, minden egyéntől külön-külön visszavett és mindük együttesének adott élet = a szellem. Azért mondjuk, hogy mindtől külön visszavett, mert nem egy személynek külön, privilégiumként lekötött, de mindet individuális személyességében megszólító javak a művekként objektívált szellemi értékek.

„Egyetlen adomány van – írja Sloterdijk –, mely nem okoz adósságot, viszonzást nem kíván, a nemesi cím.” (uo. 209. p.). A nemesség olyan ajándék, amely a vevőt felruhazza az adó létstátuszával, miáltal a fogadó azzá válik, ami az adó volt, az adó örököséként, léte folytatásaként egzisztálhat. Új létnívót csak ajándékozni lehet, nem cserélni. Az ajándék, eme elvárásolódás közvetítőjeként, túlmutat a javak átruházásán, a birtoktárgyak forgalmán, mely a csere funkciója, míg az ajándék olyan érintkezésmód, amelyben a szimbolikus dominál, de mint a reális metamorfózisokért felelős szellemi transzformációk teremtő közege. Az előkelőség, folytatja Sloterdijk, „távolba mutató erőből fakad” (uo. 210.), amit fenn új létnívó általi befogadtatásként jellemeztünk. Az ajándékozó az ajándékozás feltételét képező kimeríthetetlen és ezért megosztható gazdagság birtokosaként emelkedve erre az új létnívóra, ajándékával egyúttal ide hív meg és fogad be, ezt a rangot adja át: az adomány birtokába jutás az adományozói ranghoz való hozzájutás szimbóluma, az adományozás lehetőségének és jogának elismerése: a Nap eme kiáradás szimbóluma, s a kiáradók közössége fogad be mint „a szellem napvilága”. A *The Shining Hour* akkor ér véget, amikor a szerzés csábításánál egyszerre nagyobb a jóvátétel varázsa. Az *Operett* című Willi Forst-filmnek akkor van vége, amikor Franz Jauner (= Willi Forst) ráébred, hogy élete és sikere egy nő (Marie Geisteringer = Maria Holst) viszonzhatatlan ajándéka, másrészt ugyanezen élet és művészet által a közönség kerül vele szemben az értetlen és hálátlan, viszonzhatatlan megajándékozottság viszonyába.

4.20.4.4. A veszteség eszméje a melodramában

A tragédiában maga a létezés a csapda, a melodramában csak a társadalom és a lélek; a melodráma hősenek csak a maga árnyékát kell átlépnie, a tragédia hősenek az istenek árnyékát. A melodráma talán csak szomorú komédia? Melodramában és komédiában egyaránt nagy szerepet játszik a veszteség fogalma: a komédia hőse addig veszít, amíg végül nyer. A komédia hőse visszanyeri – kamatostól –, amit elveszít, míg a melodráma hőse eldobja, hogy egész mást nyerjen helyette. Az *Operett*-beli Marie Geisteringer addig halogatja a szerető szerepének beteljesítését, amíg kvázi-anyai szerep válik belőle. A *La reina de Chantecler* frivol énekesnőjét a film kerettörténetében apácaként látjuk viszont. A *Jezebel* szeszélyes és fékezhetetlen botrányhölgye végül ápolónőként jelenik meg.

Az ajándék (vagy áldozat mint az ajándékozó létének egészében ajándékká válása) fogalma a gyanú hermeneutikájának nagyítója alá vehető. A gyanú hermeneutikájának pedig aligha

lehet más kiindulópontja, mit az a gyanú, hogy a csere az ajándék vagy az áldozat igazsága. Nem a bevételt szolgálja-e a kiadás, nem dicsőség, presztízs szerzését, az önbecsülés, önszeretet lelki bevételeit a szolgálatok ellenszolgáltatást elhárító kiáradása? E kérdésre első pillanatban adódik a válasz, hogy a vakszeretet mindezek iránt vak, s olyan kulturális miliőben sem racionalizálja viselkedését s fékezi meg a „szeretet örültségeit”, ahol mindezt nem dicsőségnek, hanem szégyennek tekintik. Ez a válasz azonban nem válaszolja meg, hogy a „vakszeretet” szenvedélye pszichológiai probléma-e egyáltalán, vagy mélyebb, ontológiai probléma, melynek vizsgálatakor a létezőnek a léthez való hozzáférhetőségeként kell vizsgálnunk az ajándék vagy adomány problémáját.

Nyilván van olyan ajándék (vagy áldozat) melyet helyesen ír le a gyanú hermeneutikája: a „rendetlen bűnbánat” tauleri fogalmának analógiájára rendetlen ajándékról is beszélhetünk. A terület komoly azaz kimerítő feltérképezése és a tipizálás helyett elég itt néhány példa. A rendelten áldozat vagy ajándék formájáról lehet szó, ha Žižek szerint a lacani pszichoanalízis célja „ellenállni az áldozat rettenetes vonzásának” (Žižek: *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main. 2001. 32. p.), melynek forrása a „felettes én”, mely ezúttal nem a morál-ént, hanem a hipermorál-ént jelenti. A hipermorál-én lehetetlen parancsa konstituálja azt a számon kért azaz a számonkérés által mondvacsinált adósságot, bűnt, melyet kompenzálni kell az áldozat által. Ugyancsak a „rendetlen” változat példája lehet az ajándék vagy áldozat, mely a „jouissance” elrejtését, álcázását szolgálja vagy mentségül szolgál (uo. 31.). A kizsákmányoló mindig visszaad valamit abból, amit elvett, a politikai hatalmi szférában a hatalmasok propagandisztikus célú újraelosztási akciói vagy a politikus „szociális érzéke”, a „szociális igazságosság” öreként vagy az „elnyomott kisebbség – persze tisztán verbális – védelmezőjeként való fellépése, a gazdasági szférában pedig a birtokosok „jótékonyága” eme a mondottakat és állítólag szándékoltakat a beszélő vagy cselekvő léte által cáfoló perverz forma kifejezései.

Soha nem szabad a műfaj vizsgálatakor végleg megválaszoltnak tekinteni a nyugtalanító kérdést: vajon nem redukálható-e az ajándék fogalma a csere fogalmára, nem rejtett csere-e az ajándék és nem a cserére irányuló zsaroló provokáció-e az ajándékozás? Nem a nagy befektetés, nagy kockázat és nagy hozam elvének engedelmessé, különösen ravasz racionalitási forma önalcázása-e az ajándék? Ha ez elvileg és általánosságban is szükségképpen így volna, akkor a manipuláció megelőzné a történelemben a nem-manipulatív érintkezési formákat, sőt az is kétségesse válna, hogy az utóbbiak léteznek-e, képesek-e a létre egyáltalán?

Mi bizonyítja, hogy ajándék és viszontajándék nem egyenlő a cserével? Maguk a kultúrák igyekeznek ezt bizonyítani, amennyiben nem az egyenértékek cseréjére törnek, hanem épp ennek megcáfolására, amennyiben az ember kényszert érez, hogy többet adjon, mint amit kapott (és csak addig „nemes”ember, azaz az emberi nem jegyeivel bíró, az ember fogalmát beteljesítő és nem aluteljesítő lény, amíg ez sikerül). Az ember tehát megindítja a nagylelkűségek vetélkedését, s mégsem az ajándék-fenoménre rátelepülő csere-lényeg kettős racionalitása az eredmény, amely egy rangrendi harcot tetőzne rá a javak elosztására, hanem az emberiség hosszú menetelése a közös kultúra deltája felé. Az ajándék-fenomén cserére redukálhatatlan mivolta mellett szól, hogy a partner méltatlansága, a szeretetnek a partner részéről tapasztalt büntetetei nem fékezhetik meg a kiáradást. A fő bizonyíték pedig, hogy az ajándék nem parciális, hanem totális, s az adó lét-totalitása a kapó parciális ösztöneinek áldozatává válhat, az ajándék méltatlant érhet, sőt, az ajándékozás versenyében a méltó is minden percben

méltatlanná válhat, amikor épp ő az, aki a nagylelkűségek versenyének egy „menetében” pillanatnyilag többet kap, mint amit adott.

Fontos szerepet játszik a melodrázában az ajándékozó szemérme: az *Operettben* Marie Geistinger titokban vásárol színházat az öt gyűlölő Jauner számára. A *Tánc és szerelem* diplomátája sem tud róla, hogy egykori szerelme feláldozta magát karrierjéért. A *Magnificent Obsession* jótévőjének feltétele, hogy a tettnek titokban kell maradnia. A javak ajándékozásának azért is titokban kell maradni, mert a melodráma szelleme szerint ez nagyon is csekély ajándék. Ezért a „nagy boldogság” fogalmának mintájára a „nagy ajándék” fogalmát is be kellene vezetni. A nagy ajándék megfoghatatlan, csak a kis ajándék megfogható. A megfogható is tartalmaz egy megfoghatatlan többletet, a materiális ajándék is több mint önmaga, jele egy viszonynak, amelyre számítani lehet.

Ha az ajándékozott nem tud róla, úgy az ajándékozás kétszeresen boldogítja az ajándékozót. De ha az ajándékozó egész élete ajándék, úgy ő sem tud róla, mert ez esetben nem jelenik meg célzatos ajándékozási aktus, az ajándék a „küldő” oldalán észrevétlen, csak a befogadó oldalon észlelhető. Az erotikus filmben a fetisizmus formái épp azt akarják kifejezni, hogy a befogadó az öntudatlan ajándékozó minden létvonatkozását ajándéknak tekinti.

A lét ajándék, az idő ajándék, mert annyi van benne, amit az hoz ki belőle, aki kapta, így nem is mérhető, hogy mit kapott, és nem is lenne viszonzható, ha volna kinek. Az ajándékozó többet ad, mint amije van: adni csak ezt a többet lehet, amit az adás aktusa hoz létre, tesz hozzáférhetővé, amit csak a tékozló kiáradásban birtokol az adó, amire csak akkor tesz szert, amikor megválnak tőle – a többi csak cserélhető. Az ember azt adja, amije nincs, amit csak a kiadás által szerez meg, bevételként nem hozzáférhető. Valamire képessé válni mindenek előtt feltételezi, hogy nem vagyunk képesek rá. Az adó-ság (=adásra képes mivolt) valamilyen adottság, az adottság pedig nem eredendő, eredendőbb a hiány és rászorultság. Az adó-ság ezért eredetileg csak az adottság üres helyén léphet fel. Minél nagyobb akciórádiuszú létmezőt von felelősségi körébe a tudat, annál nagyobb a sansz a szükség-adottság átcsapásra.

A melodráma-hős nem vétlen, hiszen a nagylelkűségek versenyében állandóan előfordul, hogy nincs mit adnia, olyan sokat kap, amire nem méltó. Tartozása van, amely azonban kiegyenlíthetetlen tartozás, mert a másik az idejét, létét adta neki, azaz elpazarolta és elhasználta magát. A lét mint idő a melodráma „titkos kincse”: megajándékozottnak lenni annyi mint időt nyerni, a másik által megszerzett információk és elvégzett erőfeszítések megspórolása által. Az Isten (mint felnőtt) ad, az ember (mint gyermek) kér. A vezeklő az istennel verseng, és olykor féltékennyé is teszi őket, tehát miközben ad, szenved és lemond, valójában a teremtő teljesség létművét éri el, s korántsem arról van szó, hogy megalázná és becsapná magát vagy nyomorulttá válnék. A *Salo* hősei a másikat fokozzák le, mert magukat nem tudják felfokozni: a *Salo* a modern ember kiürülésének, lealacsonyodásának, bukásának képe.

Az ajándékozó a veszteségek által éri el a végtelenséget, a lemondásban az omnipotenciát. Nem az ember mint olyan cserél, legfeljebb a gazdasági alany, de az emberben éppúgy nem a gazdasági alany határozza meg a specifikus lény létstátuszát, mint ahogy nem az emésztő szervek vagy a molekulák. Ha az ember alapvetően nem cserél is, azaz nem kapja vissza a partnertől átadott ideje értékmegfelelőjét, ez nem jelenti, hogy nem nyerheti vissza a viszonyból: nem visszakapja, de visszanyeri az „aki veszít, nyer” elve értelmében, mert míg az élvezet pusztán használati és felélési forma, addig a veszteség, a kiadás produkciós és tudatosulási forma, mely nem pusztán a környezetet zsákmányolja ki, hanem magát a lét

módját változtatja meg, az információtermelő értelemadás síkjára lépve tovább a pusztá reprodukcióról.

4.20.4.5. Az áldozat fogalma

A melodrámá alapformája az asszonyi áldozat melodrámája, s ez az anyai áldozat élményének általánosítása. Az anya életét áldozza a gyermeknek és családnak, a szerelmi melodrámában ez az életáldozat gyakran a szerelmi halál formájában jelenik meg: mindkettő a „mindent adni” kifejezési formája. „A férfiak egy dologért (hazáért, szabadságért, becsületért) áldozzák fel magukat, ámde csak a nők képesek magukat feláldozni semmiért (illetve: a férfiak morálisak, az asszonyok a tulajdonképpeni értelemben etikusak.)” (Slavoj Žižek: *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main. 2001. 36-37. p.). Az „üres áldozat” mindent ad semmiért: a „minden” és a „semmi” közvetlenül afficiálják egymást: ez a radikális – populáris – melodrámá alapstruktúrája. A melodrámá, bár alapstruktúrája, az élmény eredete, a genealógia végső lelete az anyai áldozat fogalma, mégis – termékei döntő hányadában – szerelmi melodrámá, ami arra figyelmeztet, a szerelmi tematika a szerelmi egzisztenciálé valamilyen privilégiumának kifejezése. Minden melodrámá állandóan bizonyítani akarja a viszonzhatatlan többletet (szereket-többletet, erény-többletet – olyan értéktöbbletet, amelynek csak karikatúrája a gazdaságban leírt értéktöbblet-fogalom), de a bizonyítás csak a szerelmi melodrámá szerelmi halálában teljesül be. A halál az az áldozat, amely nem válik cserévé, ugyanis megszünteti azt, akinek a csere a kapott értéket – esetleg „kamatostól” – visszaszámaztathatná.

A cserelogikától való megváltás lehetőségfeltétele a halandóság. A melodrámá áldozat-rituáléi, melyek az ént öncéliből eszközzé teszik, úgy is felfoghatók, mint csupa kis halál. Az áldozat fogalma legalább három fejlődési fokon megy át: az öninstrumentalizáció alapítja, mely az önálávetés és szolgálat útján halad az öndestrukció felé. Žižek kitűnően ábrázolja, a hisztérika esetével illusztrálva, a melodramatikus lelki szubsztancia önfelszámolását: a hisztérika nem akar objektum-instrumentumként funkcionálni, azaz kitölteni a másikban nyíló hiányt. Az áldozat megtagadását fejezi ki a ressentiment, panasz és vád (uo. 31-32. p.), de a legalább száz éves hisztérikus kultúrát ma felváltja egy új stratégia, a bosszú eszméje, melynek mitológiája arra jó, hogy a mozinéző nárcizmusát, hedonizmusát és destruktivitását a „megelőző csapás” eszméjével igazolja. Mindez, ma úgy tűnik, első sorban a nyugati – hatalmi és műveltségi – elit mentalitását jellemzi, mert a tömegek sorra cserben hagyják e kultúrát, pl. az egészen más mentalitást hirdető Bollywood-filmek felé fordulva, legalábbis kacérokodva az alternatíva lehetőségének reményével.

A melodrámá vizsgálatának egyik tanulsága, hogy a halálösztön freudi fogalma differenciáltabb – nehezebben megközelíthető de kifinomultabb –, labirintikus de megfejthető lelki tereket tár fel: gazdagabb, mint az életösztöné. Ezért is lenne elhamarkodott dolog, megelégedni a halálösztön valamely egyszerű definíciójával, mely egyetlen törekvéssel azonosítaná azt. Az áldozat-problematika alkalmas a halálösztön differenciálására. Felvetődik a kérdés, mit áldozunk fel magunkból, azaz számunk halálra? A lenni-tudástól a jó-lenni-tudáshoz továbbvezető út az én trónfosztása, amit az életösztön mint a létfenntartó törekvés motivációs rendszere az ész trónfosztásaként él át. Ez nem öngyilkosság, hanem én-gyilkosság (az ént mint a környezethódítás számító és szervező, a kiszorító és kizsákmányoló akarat alanyát

állítjuk szembe más szervekkel, a morális felettes énnel vagy az ember kozmomorfizálódását kifejező tudatfelettlével stb.).

A halálösztön olyan kifejezés, amely több dolgot jelenthet: a./ mindenek előtt oldódás-vágyat, nyugalomvágyat (Nirvána-princípium), b./ erotikus princípiumként az izgalom teljessége általi nyugalmi teljesség elérését, az erotika „mágikus hőjének” művét, c./ de az áldozat ösztönének beteljesülését is, mint a másokban való magán-kívül-lét beteljesedését, a véletlen, empirikus én korlátain túli önmegtalálást. A halálösztön eredendő kétértelműségére utal két ellentett halálkoncepció, mint egymást vitató kulturális állandók: a halál mint tiszta anyaggá, vagy mint tiszta szellemmé válás koncepciói. Az elsőben az ember a holt természetnek adja át magát, hogy benne váljék örökkévalóvá az önátadásban, hisz ha ez lenne a megtérés a forráshoz, akkor az ember a fizikai lét küldötte volt a fenomenalításban, a szilárdé egy gomolygó és szétfoszló állhatatlanságban. A másik koncepcióban az ember másoknak adja át magát, mert a szellem „kapuja” a kommunikációs közösség. A mítosz a két halálösztön közti közvetítések rendszere, mert a szerelmi halál értelmezhető, mint a természet nyugalmának visszanyerése felé vezető emberi kerülőutak rendszere, de az anyag „Nirvánája” is értelmezhető jelként, mely az ember lelki céljainak kifejezéséül szolgál.

A melodramatikus szerelemmitológia tanulsága az ember lényegi hajlama mint a nehezebb út, a költségesebb megoldás, a nagyobb kockázat vállalása. Sor Juana de la Cruz különösen frappánsan fejezi ki azt, amit az életösztön a szerelmi szenvedély lényegi irracionálisaként vagy szerelmi halálösztönként él át:

Feliciano imád, én utálom,
Lisardo rám se néz, én istenítem;
azért sírok, ki sosem volt a hívem,
ki értem könnyezik, azt ki nem állom:

ki mindenemből kifogat: barátom,
a bőkezűt koldusbothoz segítem,
dicsőítőmet semminek tekintem,
ki megvet, mindenem annak ajánlom.

(Feliciano me adora. In. András László(szerk.): Hesperidák kertje. 1. köt. Bp. 1971. 441. p.) Sor Juana de la Cruz költeménye látszólag a női mazochizmus perverz banalitásairól szól, valójában még csak nem is a Destrudónak behódoló elfogadott és igenelt megkínztatás kontrollált önkínzássá változtatásáról (a thrill élményéről), hanem a létérzés alanyának szervezeti módjáról, mely számára a kín is kéj, mert minden, ami van, a létteljesség akciórádiuszát ostromló jelenvalóság telítettségének adománya, s ez adomány túl nagy, semhogy élvezhető vagy egyáltalán elérhető volna másként, mint az „örült” tékozlásban. Az *Utazás a múltból* című filmben Bette Davis a szexualitás megkerülésével válik anyává, s amikor a szeretett férfi nem akarja elfogadni áldozatát, hogy a második árnyékanya és árnyékfeleség szerepét vállalja a be nem vált „igazi” mellett és helyett, megértjük, és végül a férfi is megérti, hogy meg kell ajándékoznia őt az ajándékozás jogával. Most már negatív ajándék mindaz, ami a cserelogika szerint merő parazitizmus lenne.

A szerelem feladatot keres és nem egyszerű ingercserét: a dráma ott kezdődik, ahol a piaci racionalitás vagy ennek biológiai előformája, a kellemes ingerek cseréje szervező hatalma

véget ér. Az, amit az életösztön a szerelmi halálösztön irracionálisaként él meg, a transzcendencia az immanenciában, a „túl” az „innen”-ben, az idegen az ismerősben és az egész a részben: a rendszer épp azzal tesz szert szervező középére, a rendje hordozójára, hogy egy elemében a rendszeren túli is a rendszer elemévé válik. Ezt a feladatot keresi a női lélek Sor Juana de la Cruz költeményében. A Gattungswesen fogalmával azt a szubjektivitás-ontológiai problémát próbálta kifejezni a klasszikus filozófia, hogy a szubjektivitás akkor válik formális aktushordozóból világalkotó lénnyé, amikor olyan létmód születik, melyben az átfogott elemek egyike az átfogó átfogójaként képes tételezni magát: az anya testileg eredetileg a gyermek átfogója, de a gyermeket ellátó és védelmező világ teremtőjeként eme világ újrastrukturáló átfogója is. Ez a bioanalitikus modell adja az útmutatást a szellemi szubjektivitás megfejtéséhez.

4.20.4.6. Áldozat és csoda

a./ Teo-pszichológia

A kultúra, különböző régiói érintkezésében, kódjai kölcsönös értelmezésében folyamatosan fejt meg önmagát. A melodráma felfogható mint hatalmas kollektív hermeneutikai aktivitás, mely a vallásos üdvterveknek a mindennapi élet nyelvezetére való lefordítását szolgálja.

A tartozásnak bűnné kell fokozódnia, hogy ne csere-jellegű viszonzáshoz, hanem átlényegüléshez vezessen, ehhez pedig az adományozónak – mindent adóként – áldozattá kell válnia. Az élet bűnös, amennyiben más életből és annak rovására él, e bűn tudatosulása és az átszellemlés azonban megfordíthatja élet és másik élet viszonyát. Halálösztönünk (mint az önfeláldozás szenvedélye vagy morális jellegű halálösztön) azok öröksége, akik halálösztönének mi voltunk tárgyai, akik halálösztone a mi életösztönünket szolgálta. (Ösztönről mindig a „Trieb” és nem az „Instinkt” értelmében beszélünk.)

A jó az anyában külső, a gyermek viszonya pedig (el)fogyasztó, ami az „orál-kannibalisztikus” stádiumban még nyilvánvalóan testi formában jelenik meg, később pedig az időre, létre általában irányul. A freudi „kasztrációs komplexus” felfogható mint rémálom, vízió, mely az eredendőbb kasztrációt tükrözi: a nemi szerv is átmeneti tárgy, mert részben önálló, egy „az”, saját igényekkel és önálló akarattal, jutalmazó és büntető erővel, míg másrésztől az énhez tartozik, annak negatív metamorfózisokkal fenyegető elidegenülési hajlamaként (Mr. Hyde-ként). De amikor ez az átmeneti tárgy fellép, már lejátszódott egy dráma a nála sokkal fontosabb átmeneti tárggyal, az anyával. A nemi szerv drámája áttételes kifejezése, idézése és variálása egy ősbib drámának: a gyermek azért fél, hogy – nemi – átmeneti tárgyát elveszíti, mert már elveszített egyet, mert kivágták ittlétéből, leválasztották jelenvalóságáról az anyát. Ez az igazi kasztráció, melyben a legfontosabb, döntő részt, a középpontot veszíti el, mert az embernek az a legfontosabb része, akinek ő a része. A közép, mely eredetileg kívül van, kizsákmányolása és megsemmisítése által intojektálódik: ha kívül eltűnt, öröksége már csak belül kereshető. Ez az újjáépítés a gyászmunka, mely a fájdalomban csak igény, de közegében az emlékezés tervvé válik, és az áldozat, mely látszólag kiadás és önrombolás, valójában az inkarnáció értelmében vett realizáció, az elveszett belső feltámadása. A gyász, a jóvátehetetlen (veszteség? bűn?) közvetítette lehetséges feltámadás közege az elveszettel való azonosulásba foglalja a lélek genezisést, a gyermek-felnőtt átalakulást. A kultúra olyan

erős ösképeket ad e drámáról, melyek még annál is terelik és vezetnek a fejlődést, aki nem kapta meg az „eredeti ajándékot”: ma azért sikeres a Bollywood-film, mert a mai nyugati kultúra, az emberi jogokra és nem az emberi kötelességekre, a követelésekre és nem az ajándékozásra alapított emberképével, s a parttalan hedonizmus és az infantilis követelőzés („neurotikus igény”) következményeivel, az undor és öngyűlölet képeivel, nem elégíti ki a személyiség fejlődésvágyát. A fogyasztás örülete az emberi specifikum, az emanáció megfordítása, az emberség felszámolása: ezt a sejtést fejezik ki azok a filmek, amelyekben az ember „halálra fogyasztja” magát (*A nagy zabálás, Las Vegas végállomás, Devdas*).

Ha az omnipotens és kooperatív östárs – a „mindent adó” – már „belül van”, az ajándékozás, kiadás – címzettjét kereső – igényeként, a rápillantás és bűvölet jelöli ki a céltárgyat. Ha a bűvölettárgy varázsának forrását keresve feltételezzük, hogy a jelenés rangjára emelkedő tárgy valamiképp az östárgyat idézi fel, azaz az introjektáltat újra kihelyezi, kitüntetett minőségeit reprojektálja a térbe, akkor az introjektált és projektált östárgy lépnek kommunikációra a jelenés élményében. A fetiszizáció: titánok harca a jóért.

Elemzésünk sokszor érinti a problémát, ami abban áll, hogy szerelem és halál képzetei minduntalan egymás kontextusában lépnek fel, mely probléma kidolgozottsága még messze van attól, semhogypontos vagy kimerítő módon formulázhatnánk. A szerelmi halál vagy erotikus halálösztön fogalma ugyanolyan eredendően kétértelmű, mint a más vágyára való vágy fogalma. A „szerelmi halálösztön” a felnyílás, a kinyílás, az önátadás, az oldódás, a megkönnyebbülés, a drive-redukció vágya, de a kiadásé (nemcsak maszkulin fizikai értelemben, hanem az érzelmáradat feminin értelmében) is mint öntékozló, „öngyilkossági” ösztön. A vágyban a test „ég”, az áldozatban a lélek. A legmagasabb cselekvés a szenvedés, az életöszönt legyőző halálösztön műve, mely az életöszönt bűneire (mindenek előtt az izolált élet eredendő bűnére, az önzésre) reagálva vezet be a – közös – értelmet a világba.

Instrumentalizmus, hedonizmus, önzés, kizsákmányoló mentalitás, szociális és lelki parazitizmus, nem pusztainfantilizmus-e, az egyén és az emberi viszony immanens fejlődési impulzusait legátló kultúrák mesterségesen generált infantilizmusa? Az egész társadalmi struktúra nem regresszió-e olyan logikához, melyen az egyén elvileg túl van? A lét fenntartása nem került-e ellentmondásba a társadalomban a lét kibontakozásával, az anyagi növekedés a szellemi megvalósulással? A megértés, a nagylelkűség, a kölcsönös segítség éppúgy irányíthatná a világot, mint a fegyelmezés és korlátozás, melynek uralma az előnyszerzés stratégiájának következménye. Az állam egyházzá vagy az egyház állammá válásának dosztojevszkiji dilemmája eme alternatívára utal. Visconti *Rocco és fivérei* című filmjében Rocco úgy érzi, csak magára számíthat, őrá viszont mindenki számíthat, míg Rocco öccse csatlakozik a munkásmozgalomhoz – mint az állam egyházzá válásának formájához – melynek ígérete szerint mindannyian számíthatunk mindannyiunkra. A neorealista keresztény kommunizmusa a kollektív emanáció lenne: a nagylelkűség társadalma.

Hedonizmus és empátia, kizsákmányolás és szolidaritás társadalmi harcát tükrözi a lélekben kétféle „vágyvágy” harca. A „vágyvágy” (= a másik vágyának vágya) premodern és eredendő formája az énáldozás, posztmodern, leszármazott változata a teáldozás. A másik vágyára való vágy mint énáldozás a másik vágyának teljesülésére vágyik (amit módjában áll aktívan segíteni). Amennyiben az én arra törekszik, hogy ne az ő vágya teljesejék, hanem a másiké, a vágya helyett a vágyvágya teljesül, mely egyben a másik vágya teljesülését is jelenti: mindezekben a teljesülésében pedig az én az östárgy omnipotenciájával emancipálódik.

A másik vágyára való vágy, mint a másik vágytárgyainak megkívánása ezzel szemben azt a törekvést jelenti, hogy a másik szükségletei az énben teljesüljenek, aki eliriglyi az idegen kéjeket, s nemcsak a tárgyakat, a vágyakat is szeretné halmozni és kisajátítani, hogy ne csak mások létfeltételeit vonja el, hanem elélhesse társai elől azok teljes életét. A „vágyvágy” egyik formája a szimpátia és társasság fejlődésének, másik pedig destruktív degenerálódásuk formája. Az alternatíva: átköltözni a másik világába vagy a másik világának okkupálása és annektálása.

Nincs nehezebb feladat annál, amit Freud objektumszeretnek nevez, melyhez – ha folytathatóként és végigvihetőként akarjuk elgondolni és megvalósítani – az egész világot újra kell szervezni és az emberlélet újra kitalálni. Az objektumszeretet nehézsége, extrém valószínűtlensége azonos azzal, amit a „szeretet csodájának” szokás nevezni, mely kifejezés arra utal, hogy az objektumszeretet beteljesedése a „létező” feltételek között teljességgel valószínűtlen ugyan, ám teljesülése esetén valószínűvé válnak olyan életminőségek és emberi teljesítmények, melyek csak az objektumszeretet nivóját el nem ért – „perverz”, „infantilis” – kultúrában valószínűtlenek. A *Csoda Milánóban* arról szól, hogy ha egyáltalán lehetséges az objektumszeretet, akkor az egyetlen kitüntetett objektum – a filmben az anya – által kiváltott emanáció korlátlaná válik, kiárad más objektumokra is.

A vágy mint a birtoklás primitív kívánsága csak a zsákmányolás ösztöne lenne. Az objektumszeretet ennél több, „vágyvágy” mint a másik vágya teljesítésének, a másik boldoggá tevésének vágya: nem pusztán szeretné (megszerezni) az objektumot, hanem azáltal alanyiasítja azt, hogy magát instrumentalizálja annak igényei számára. Ez Freudnál a genitális vágy érett alakja által nyitott perspektíva. A genitálé ugyanis a test ama része, amely, – ha csak nem önállósul parciális ösztönök ragadozó megtestesülésévé (a szelfet veszélyeztető Alien-szörnyé) – egy másik testhez van rendelve, arra vár, hozzá tartozik. Az objektumszeretet ad, míg a parciális ösztön zsákmányol. A paradoxon abban áll, hogy csak a másik szelídíti meg és adja vissza az én birtokába (az ösztönt vagy a genitálét), míg a társ híján ő, az önálló akaratú szerv birtokolja az ént (Alien-szörnyként). Nem az az elsődleges fallikus dráma, melyben valamiféle felettes hatalmak elrabolják a falloszt, hanem az, hogy a fallosz önállósul, s nem a fallosz az emberé, hanem az ember a falloszé (ez a biológiai mechanizmus előlegez minden későbbi civilizatórikus elidegenülési mechanizmust). A rém a funkcionálisan önállósult fallosz, mely fallikus idővé teszi az ember idejét, fallikus történésekké a tetteit. A kaszt-ráció maga a széttépő parciális ösztön struktúrája, s a nárcisztikus önszolgálat (szemben a lovagi rajongásban kultúrává projektált szolgálattal) eme széttépő erők szolgálata. A *Leave Her to Heaven* című film hősnőjének féltékenysége a nárcisztikus önszolgálat áldozattárgyá-ként akarja bekebelezni a partnert. Az én megmentése és a kibontakozás, növekedés és beteljesülés pályájára állítása tehát nem a bevétel, hanem a kiadás és szolgálat útja. Ez az őstársadalmakban magától értetődő, míg a lovagkor már reflexív és kultikus kerülőutakon próbálja elevenen tartani a korábban magától értetődőt. A mesterséges felelevenítés és életben tartás az életnek a költészetben való megkettőződéséhez vezet. A *Mr. Butterfly* hőse a színpadon találkozik a teljesség képével, s vissza szeretné vinni a beteljesedést a képből az életbe, de kiderül, hogy a mai emberek nemcsak adni nem szeretik, még kapni sem akarják a teljességet. Cronenberg filmjében a kiindulóponton a nyugati ember a szerzés, a hatalom győzelmében él. A nyugati civilizatórikusan van fölényben, mert képes mindent megkapni, a keletie a

kultúrfölény, mert tud mindent adni. A végponton a keleti lezüllik, mert lázad az adás ellen és kapni akar, a nyugati – az élet árán – visszanyeri az élet értelmét, amikor adni tanul.

b./ Pszicho-teológia

Az, hogy a melodrámban megjelenik a szerelmi hőstett fogalma, alkalmat ad, mivel az új fogalomban kibontakozik a rendkívüli teljesítmény lelki finomszerkezete, hogy mélyebben betekintsünk a hőstett kategoriális szerkezetébe. A melódrama egy formája a közérdekű hőstettekkel állítja szembe a szerelmi büntetteket, pl. a *Beyond the Forest* a szegények orvosa mindennapi hőstetteivel a gögös, nagyralátó és önimádó feleség szerelmi rémtetteit, melyek előbb csak a környezetet botránkoztatják meg, később a végletekben csapongó, lázas, füledt melódrama hősnőjét is felemésztik.

A hőstett 1./ tágítja a személyiség akciórádiuszát, 2./ tágítja a lehetőségérzéklet, 3./ maximalizálja az erőbevetést és kockázatvállalást, 4./ az új érzékenységre és az emberben feltárolt ismeretlen belső erőforrások alanyára új világ néz vissza: nemcsak a lehetőségérzék változik, maguk a lehetőségek újulnak meg. 5./ A hőstett nem feltétlen áldozat, de feltétlen ajándék, „ingyen cselekvés”, ennek eredeti értelme szerint, mely a modern világban már csak a Gide általi negatív tükröztetésben, az öncélú rémtett fogalmában él (A Vatikán titka), 6./ Ha a hőstett nem is feltétlenül áldozat, a hőssors csúcspontja az ajándék áldozattá és az áldozat életáldozattá fokozása: a „hősi halál” – a melódramában a „szerelmi halál”.

A *Beyond the Forest* orvosasszonyában, ellentétben az *Örök szolgaság* hasonló sorsot befutó pincérnőjével, van nagyság. A kisvárosi idillben élve a szenvedélyes, nagy élet iránti szerelme viszi sírba. Szerelmi rémtettei, melyek a valóságos szerelmet megalázzák és tönkreteszik, valamilyen lehetséges, másfajta szerelem hőstetteiként is felfoghatók. Halálos beteg az állomásra támolyog és kúszik, s ott szenved ki, az induló gyorsvonat mellé hullva a peronon. A szenvedélydrámában és a film noir melódramában megjelenik, a fekete erotika mellett, a sötét hősiesség is. A melódrama szerelmi hős- és büntettei közötti határokat nem szabad leegyszerűsítve értékelni és túl élesen meghúzni. A King Vidor-film hősnője is nagy áldozatokat hoz, de nem valamely partner, hanem a saját önképe javára. Mondhatni: a feleség ugyanolyan hősiiesen tékozolja a saját, ahogy férje menti a mások életét.

A hőstettet a háborús epikától örökli a szerelmi epika, a dramatika eredeti követelménye, a tér-idő-egység pedig kedvez a hőstett szublimáló intenziválásának: a drámai színpadon a lelki hőstett talál kibontakozási tért. A hőstetthez hasonlóan a csoda is örökség: a hőstetthez és vele a háborúhoz való epikai-dramatikai regresszió még mélyebb regressziót von maga után, a melodramatikus „csoda” a fantasztikum öröksége. A két örökség – hőstett és csoda – egymásra vonatkoztatása a melódramában populáris ontológiát körvonalaz, melynek koncepciójában az áldozat mintegy megpuhítja a létezést, miáltal a felnőtt világ és a nagyvilág a maga realitásában kezd úgy működni, ahogyan a gyermeki kisvilág a védettség illúziójában működött, ami a gyermeki fantáziának is utólagos igazolást ad, úgy látszik, ő is a lét valóságos lehetőség-telítettségének, kiaknázható potencialitásának prognózisa volt a nyugvó kezdet világosságában. A szerelmi dramatika ugyanoda jut, ahova a hősepika is eljutott, a feltárt lehetőségek aktivizálásának eredménye mindkettőben az én Világszülővé válása. A *Magnificent Obsession* című Sirk-filmben egy egész orvosi karrier a szerelmi áldozat és ajándék műve, melynek eredményeként végül a kómából tér vissza a film hősnője, s a gondoskodó szerelem visszaadja látását, melyet a szeleburdi fetiszizáció elvett tőle.

Ajándék és áldozat fogalmai a fentiekben gyakran kicserélhetők: az ajándék parciális áldozat, az áldozat totális ajándék. A kettő közötti átfedésből bontakozik ki a melodrámban a szerelmi csodák spektruma (boldogság, gyógyulás, feltámadás stb.) Miért az ajándék a csoda eszköze (=a lét dezinstrumentalizálásának instrumentuma), és miért az áldozat az ajándék? A robbanás pusztító erő felszabadulása, a csoda hasonló váratlan és elsöprő erőki-robbanás, de a kegyelmi erőké, melyek ugyanolyan erővel távolítanak a káosztól, ahogyan a fizikai robbanás visszahozza azt. A csoda a „több” felszabadulása, de olyan „több”-é, amely a jobb, a magasrendűbb, az értékesebb „több”-je. A csoda a melodrámban azt realizálja, amiben az ember több magánál, s ez együttal feltárja azt, amiben a világ több önmagánál.

A naiv szentfilm azon az érzésen alapul, hogy csak a világfolyamatba való külső beavatkozás segíthet. A fantasy mesekultúrája a mágikus varázserőt vagy a kibogozhatatlan isteni akarat titkát varázsszóra váltja: szó és csoda, nyelv és léttranszformáció kapcsolatának sejtelve már a varázsmesében dolgozik. Az a külső beavatkozás, amelyből a többlet származik, a nyelvi erő műve. A nyelv mint a szellem színhelye az, amire Jézus azt mondja, hogy az ő országa, mely nem a földről való, s melyet ily módon szembeállít a tellurikus, titáni csodákkal. Az, amiben az ember több önmagánál, ha valamilyen – biológiai test nélküli – szervként akarjuk megragadni és biztosítani, a nyelv mint a kultúra vagy a szellem szerve. A csoda feltétele tehát az, hogy valami helyreállítsa a szavak és a tettek kapcsolatát, ennek azonban még korábbi feltétele a szavak őszintesége, érzések és szavak kapcsolatának hamisítatlansága. Szavak és tettek kapcsolatának defektjét felszámolva az alulról (az alacsonyabb erők által) irányított létezés felülről irányítottá válik – ha tetszik: a világ a talpáról a fejére áll, a létezés felszabadul a tellurikus dominanciája alól, ily módon valósággá válik minden, ami pusztán szó volt (a melodrámban a rajongó szeretők ígéretei és vallomásai).

A férfi, aki vakságot ad (azaz látást vesz el) a film elején, látást ad, vakságot vesz el a film végén (*Magnificent Obsession*). A *La violetera* szeretőjének hűsége az énekesnő hangját adja vissza a film végén, a *Mi ultimo tangoé* a hősnő látását. Hogyan lehet az időráfordításból időmegfordítás? A csoda mint léttranszformáció az időráfordítás és az időmegfordítás között közvetít az erőbevetés és önátadás egzaltációja által. A csodafogalom, a polgári melodrámban, újradefiniálásra vár. A hihetetlen és valószínűtlen produktivitás, időmegfordítás és sorskorrekció a tradícióban isteni lehetőségek, melyeket a melodrámban az ember örököl. Az ajándék és áldozat célja e nagy léttranszformáció.

A csoda a várt léttranszformáció eljövetele: a melodrámban azonban ez mindenkinek a saját lehetősége és feladata, az érzés, a szó és a tett kapcsolatának helyreállítása. A csoda: a tett mint a történésvilág felülírása, az aktus mint a világ újraírása, alapjainak, lényegének, lehetőségeinek módosulása. A melódrama egyrészt feltételez egy komor univerzumot, melyben az érdekszámítás, a csereelv uralkodik, a gazdaság és politika kegyetlen racionalitásának hidegháborúja azonban bármikor átcsaphat melegháborúba. Ezt a könyörtelen univerzumot, melyben a tellurikus tombolás visszatérése szétveri a lelket, szellemet és kultúrát, s az ítéletidőben csírázó tehetetlen csodavárást mutatja be Sárközy György verse:

Mikor szélvész veri el a megfűlledt meleget
S a világra hirtelen ráfordulnak az egek,
A riadt fák föld alá dugnák cifra ágait,
S már pergő jég öldösi a fáknak virágait,
Higgy a csodában!

Mikor tikkadt éjszaka fű csöndet a falura,
A szérűn asztagban áll és álmodik a búza,
S álmában a láng piros kísértetként föllobog,
Döng a harang s locsogó hordóval szekér robog,
Higgy a csodában!

Mikor megzajdul a föld, repedeznek a falak
És a padlót ingani érzed lábaid alatt,
Halálravált asszonyod fut az alvó gyermekért
S emberhangon sír lovad, mert fél és nem tudja mért,
Higgy a csodában!

Mikor baljós üstökös gyúl az égen s ránkmutat,
A küzdők kettétörik és eldobják kardjukat,
Ürgelyukba sűgja a költő utolsó dalát
És nyögi a régi nép új urak diadalát,
Higgy a csodában!

(Sárközy György: Higgy a csodában. Hét évszázad magyar versei. 3. köt. Bp. 1979. 185. p.)
Sárközy műve, mely a melodráma nagy korszakában keletkezett, az „új urak diadalával” utal rá, hogy a meghamisított remények korában a világ nem mutatkozik rendbehozhatónak. A melodráma ekkor azt ragadja meg, ami korrigálható: az egyéni lehetőségek körében mozog. A kommunikáció nehézsége, kudarca, az ember magánya a melodrámban a kítőresi lehetőségek keresésére ösztönöz. Mi van a kétségbeesésen túl? A tett. A melodráma nem csodát várni, hanem csodát tenni tanít, a melodráma üdvjvai belülről jönnek és az egyén hatókörében élnek, s a Sárközy által leírt világszituációban ennyi marad az embernek, ami a hatvanas évek évek mozimitológiájában felbomlik, a hetvenesekben pedig eltűnik: ettől fogva a kisvilág is a Sárközy által leírt nagyvilágra kezd hasonlítani. Kis boldogság és nagy boldogság világalkotó és cselekményformáló narratív princípiumait leváltják nagy pokol és kis pokol princípiumai. Erre először a *Psycho* utal: „valamennyien csapdában vagyunk...”

Ha a tettek felvállalják a szó, a szellem vezetését, az anyag, az ösztön vezetésének felülírását, akkor a tett szimbólummá válik, egyúttal a szó módján is működik. Brecht Kurázi mama és gyermekei című darabjában a néma vénlány tettei beszélnek, ő válik melodramatikus értelemben Világszülővé. Az antipatetikus Brecht darabjában váratlan „csoda” történik: „beszélni kezd a kő”. A néma lány az ostromlott város lakóinak életét a saját halálával váltja ki. A melodramatikus csoda megnyilatkozásai a konvencionális melodrámban is a halállal és romlással való harc aktusai, az ebben elért eredmények pedig a regeneráció szimbólumai. A melodrámban, a tragikus románcsal ellentétben, a szerelmi hőstett vagy rémtett alternatívája lép fel a sorsfordulat mint katasztrófa helyén. A szerelem-halál viszonynál erősebb a szabadság-szerelem viszony. A melodramatikus „csodában” a szabadság legyőzi a halált, ami a legyőzhetetlen legyőzését jelenti, tehát a melodramatikus megoldások a legyőzhetetlen fölött aratható győzelmek kérdését vetik fel: e győzelmek gyakran relatív és szimbolikus jellegét minősíti a *Dark Victory* című Bette Davis-film címe. Minél intellektuálisabb a melodráma, a győzelem annál szublimabb, kevésbé kézzelfogható.

A melodráma csodája lelki, szellemi és egyéni. A műfaj elvilágiasított csodavilágában a fizikai hatások elmaradhatnak, pótolni képes őket az áldozat, egyszerűen az, hogy valaki ennyit tett az emberért, áthelyezi őt egy „megváltott” világba, melyben nem egy mechanizmus lecserélhető alkatrésze. A melodráma fundamentális léttranszformációjának kulcsa a „das Man” lecserélése az „ittlét” egyetlenségének privilégiumára, mint nemcsak az antipolitika, hanem egyben antiökonómia közegére. A *Magnificent Obsession* cselekményében a Csoda megelőzi a csodát. A csoda az, hogy a hősnő visszakapja látását, a Csoda az, hogy van valaki, aki nem adja fel, ennyit tesz érte. A hősnő abban a jelenetben, amelyben boldogságában meg akarja állítani az időt: vak.

4.20.4.7. Lét-képek: cirkuláció vagy robbanás

4.20.4.7.1. Ontológia és melodráma

Mivel a melodráma az ember önproblematizációja és önkontrollja érettebb formáját fejezi ki, mint a hős vagy a kaland kultúrája, e műfaj különösen alkalmas rá, hogy a populáris kultúrát a magas kultúra vitapartnereként mutassuk be. Az ajándék, adomány és áldozat problémaköre, mely a melodramát már a XIX. században uralta, a magas kultúrában a XX. században nyomul, lassan de biztosan, az elmélet középpontja felé. A probléma mind nagyobb szellemi vihart kavart (Mauss, Lévi-Strauss, Bataille, Deleuze, Derrida, Sloterdijk, Groys), ennek fényében olvassuk újra Kierkegaard és Nietzsche vonatkozó műveit, s a terminológia túlfinomodása hovatovább a gondolati továbbhaladás akadályává. Ajándék, adomány, adósság, tartozás – a terminusok sokasága és értelmezésük mind körmönfontabb spekulatív szellemi tornamutatványai abból adódnak, hogy nemcsak a csere terminológiájában fejezik ki az ajándék mint érintkezési mód alternatív rendszerét, hanem egyenesen az ontológiai differencia zavarja meg kifejezés és tartalom viszonyát, amennyiben a létezés szervezőmódjának gazdasági és jogi terminológiájában fejezik ki az önkereső ember létproblémáját. A populáris kultúra hermeneutikájának segítségével – a kutatás kibontakozása mértékében – egyszerűsíthető a túlbonyolított problematika, s a gordiuszi csomó elvágása új felszabadítás-elmélethez vezet. A populáris kultúra esztétikája elefánt a porcelánboltban, vagy Molotov-koktél az elefántcsonttoronyban.

Az adósság fogalma a csere rendjén belül bomlasztja a cserét, mert már a kamat eszméje az adósság kiegyenlíthetlenségére utal, bár ezt az eszmét perverz módon a csere szolgáltatásba állítva s így eltakarva vele, hogy a cserében az adó a vevő, a létfenntartás látszólagos forrása a kizsákmányoló. Az adósság eredeti tárgya nem egy kölesön vagy szolgáltatás, nem a javak egy halmaza vagy azok szimbóluma, nem az egymást kizáró, osztozkodó létezők, hanem a létet egymás számára hozzáférhetővé tevő, a viszony által egymást realizáló, a realitásba befogadó létezők függelmi viszonya. Az adósság vagy tartozás kiegyenlíthetlenségét a rajongás egzisztenciáléja szervezi meg kultúrátípusként, mint a felébredt és ki nem hűlt, eredeti létviszony tudatosulása, a banális, parazita viszonyok ellenállásába ütköző hála túlkompenzálása. A modern emberiség érzékeny korszaka a XVIII. századi regénytől a klasszikus Hollywood-elbeszélés végnapjaiig tart. „Tartozunk Istennek egy halállal...” – idézik a *Csak az angyaloknak van szárnyuk* című Hawks-filmben Shakespeare-t az extrém kockázatot vállaló (=hős) pilóták, akik „olcsón adják magukat”, „olcsó az életük”: ez a

cserelogikában kifejezett ajándéklogika fanyar pátosza. „Magamnak tartozom vele.” – a bogarti hős tipikus mondata. Az ember önmagának adósa, mert önnön léte beszámíthatóságaként, tartásaként, produktivításként introjektálódik minden, amit érte tettek. A cserelogikából származó kifejezésekkel az elfojtott emberi alaprogramot, mint a cserelogika tudattalanját próbálja leírni a melodráma, akárcsak a melodráma interpretációja. Az adósság fogalma a csereegyensúly helyreállításának törekvése utal, de a végtelen adósság fogalma felrobbantja a cserelogikát. Ezért írjuk le szívesebben a vizsgált érintkezésmódot az ajándék fogalmával, mert az adomány fogalma azt a látszatot kelti, mintha az ember az övét adná, s nem rablott, bitorolt kincset szórna szét egy bűnös. Az ajándék legfeljebb az adósság szimbolikus elismerése, nem törlesztése: de épp ezért konstituál új létszintet, létnívót. A sikeres törlesztés a régi nívóra, a kiindulópontonra helyezne vissza.

A végtelen adósság végtelen egyenlítése úgy viszonyul a cserehez, mint a nietzschei emberfeletti ember az emberalatti emberhez (mert az ember mindig maga felett vagy alatt van). Az ajándék arra utal, hogy a tett „ingyen cselekvés”, az adósság pedig arra, hogy kiapadhatatlan a forrása, mert végtelen, mert nem annak adósa, akinek ad, és nem azzal, amit ad: ez magyarázza az érzelmek és tettek kiadását. A csereszisztéma parazitizmusa az ajándékszisztémán alapul, a lét ajándék, míg a csere a létezők között zajlik. A létezők cirkulálnak, a lét azonban emanál.

4.20.4.7.2. A szubjektivitás ontológiája a melodramában

Az érintkezés mechanikus módja inger és válasz, hatás és visszahatás, részecskék cseréje. Mindez azonban csak egyensúly és változás viszonyát írja le, mint katasztrófák által tagolt történésrendet. A szubjektivitással az érintkezés új módja lép fel, melynek új lehetőségeit eme érintkezésmód alanya már kibontakozásuk előtt projektálja a szentség vetítővásznára. A másvilág a szubjektivitás öntételezése által újakezdett létezés projekciója. A szubjektivitás beavatkozása az ingerek és válaszok, okok és okozatok, kiszámítható és kiprovokálható eredmények világába kétarcú: ezt írja le üdv és kárhozat fogalma. A kettősség abból fakad, hogy a szubjektivitás objektíválható és instrumentálízálható, ám mivel önmaga is instrumentálízálhatja magát, ez utóbbi lehetőség meghatározott módjával élve akár fel is lázadhat a csereacionalitás világa ellen, amennyiben nem az érdekszámítás az instrumentálízáció elve, hanem a szimpátiaérzések, a büntudat és a – lehetetlen – jóvátétel vágya. A *Magnificent Obsession* Billje nemcsak az asszony szemévilágát, a férje életét is elvette, s az előbbit visszaadhatja, az utóbbit nem, de ennek következménye, hogy a férj helyére lép és folytatja annak nagy művét.

A csere a csereíhetetlenbe, az egyszeriség, ismételhetetlenség és összehasonlíthatatlanság privilégiumába ütközik. Az összemérhetetlen nem átváltható, nem mérhető és nem csereíhető. A cserevilág ezért „das Man”-ná alakítja át: az ember mint konkrét tényleges egyedi lét hült helyén lépnek fel a cserepartnerek mint gazdasági funkciók vagy halmozógépek, akik a javak tömegében érik el a kívánt identitást és stabilitást, míg a valódi ember önmagával sem összemérhető, csak keresni és elveszteni tudja magát, a tékozlásban tartani fenn és a halmozásban veszíteni el.

Az ember egyrészt a szuverén döntések szótartó alanya, másrészt bejósolható döntéseket hozó, érdekek által determinált választó és szükségletek által determinált fogyasztó. Az onto-

lógiai értelemben vett „választó lény” nem azonos a politikai értelemben vett választópolgárral, sőt, a manipulálható választópolgár pontosan a „választó lény” ellentéte. A „választó lény” alépitményeként azonban nem kiküszöbölhető a választópolgár illetve a fogyasztó, s a kettő soha nem is békíthető össze. A szubjektivitás a szubjektivitással szemben a végtelen adósság alanya, társával szemben soha nincs igaza, mert az életösztön és érdekszámítás gátolja a szimpátia és empátia konzekvenciáinak érvényesülését, ezért a bűnösség eredendő s az érintkezés mint a szeretet (=a jóvátehetetlent nem kompenzáló, csupán elismerő szeretetáldozat) érintkezése maga a vezeklés. Egyedül Kierkegaard tett mindmáig kiaknázatlan kísérletet eme érintkezésmód leírására, s a populáris mitológiák melodramatikus nívójának témája is pontosan ez: a cserelogika összeomlása. A *Magnificent Obsession* cselekményében több látványos aktusban omlik össze a cserelogika, először akkor, amikor Bill csekket állít ki, ki akarja fizetni a nagy orvos életét, aki az ő haszontalan egzisztenciája miatt pusztult el. A cserelogika összeomlása az, ami a formalitás önkényén túlmenő értelmet ad a dramaturgia alapkategóriáinak, pl. a „csúcspont” követelményének. Nem véletlen, hogy a populáris kultúrát mélyen tanulmányozó Žižek tudja bevinni a filozófiába ezt a csúcspontot. A csere logikája maga a bűn, Jézus vállalkozása annak bizonyítéka, hogy a csere láncolata megszakítható: a szeretet visszamenőleg meg nem történtté teszi a bűnt, a cserét (Žižek: *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt am Main. 2001. 27. p.).

4.20.4.7.3. A kultúra ontológiája a melodramában

Ismét Sor Juana Inés de la Cruzé legyen a szó:

Ki hűtlen elhagy, hívnám szeretőnek,
S elhagyom hűtlen, ki követne híven,
Azt imádom, ki megkínozza szívem,
S ki imád, szívén érzi kis cipőmet.

Kit becéznek, kemény, akár a kőzet,
S kő vagyok ahhoz, ki kérlel szelíden.
Ki megöl, diadalra azt segítem,
S megölöm azt, ki azt kívánja, győzzek.

(Szeretni inkább, mint szeretve lenni. In. *Hesperidák kertje*. 1. köt. Bp. 1971. 440. p.). A modern társadalom uralkodó cserepolitikája felébreszti rajongó révületéből a szubjektivitást, aki az önobjektívizálás által cserepartnerként definiálja újra magát, számítva és haszonra törve, többek között a szerelemben is. A nemi élet kezdetén némely szeretőben mégis, ma is megvan a rajongó kiáradás és szerelmi szolgálat hajlama, ám e hajlam tárgya továbbra is más felé fordul, akivel szemben maga is eme kiáradó hajlamot realizálhatja. Sor Juana de la Cruz költeményének szubjektivitás-ontológiai interpretációja egyszerű tézist igazol: az imádat objektuma mint fétis teszi lehetővé a szubjektivitás emanatív létmódja önmegszervezését. A lélek menekül a viszonzás elől, mert létmódjának halála, a tékozlás akadályja lenne a viszontszeretet. Ez azonban nem az utolsó szó, legfeljebb a természet utolsó szava. Az ösképek víziója a szellem negatív entrópiájának víziója: a szellem az ösképet látja a képben, s a létet a létezőben.

Ez az átlátás a rajongás, miként a szellem fellép. A szellem negentrópiája túllép az erotika entrópiáján. Az erotika világa entrópiájának képe az öreg takarítónő Roger Vadim *Körtánc*-filmjének végén. A biológiai létformától örökölt szerelmi „körtánc” primitív módon tartja életben az emanációt, melynek a kultúrában nem akadály a többé a partner emanációja. A kultúrát az emanációk kommunikációjaként kell szembeállítani a javak cirkulációjával. A jelentős kulturális alkotás felismerési jegye, hogy felismerhetetlen, értékelhetetlen a környezet számára. Ennek szimbóluma az el nem küldhető levél, a levél, amely elküldött mivoltában is elküldhetetlen, azaz későn, nem a címzetthez érkezik. A megérkezett levél sincs ott, ahova megérkezett, ezért óvatos és tiszteletteljes a kultúrviszony: a permanens és bevégezhetetlen megfejtés viszonya. A kultúrában a partner orákulum. Fellini megérkezett, írták az *Országúton* idején, de ez nem igaz: beérkezett, de nem megérkezett. A létezés csere (mint létharc), de a lét mint együttlét ajándék, az ajándék pedig, a fent mondottak szerint, kimeríthetetlen, kifogyhatatlan, folyamatos és megszügyenítő áradás, mely kigúnyolja a halált. Az együttlét emberi módja a kultúra, mint jelentéssel telített jelenvalóság, kölcsönös értelemadás, mely nem pusztán elfogadás, befogadás, emancipáció, hanem kiemelés és kijelölés. A társadalomban elfogadjuk egymást, a kultúrában magunk fölél emeljük egymást.

4.20.4.7.4. A történelem ontológiája és az üdvtörténet

A biológiai mozgásforma az adott lét újratermelése, mellyel szemben a kultúra új lehetősége az értelemadás által konstruált máslett megtermelése. A kultúra a meglétet a többlet által közvetíti. A természet léttörvénye mint az alacsonyabb létréteg nagyobb erejének, az erősebb túlsúlyának törvénye aláveti az értéket az érdekek, a szellemi rendet a materiálisnak, míg a kultúra világában a csábítás legyőzi a kényszerítést, a gyengébb lehet az erősebb és a vesztés a nyerés. A közösség hosszú távú sikerének feltétele a magasabb kultúra, míg az egyed rövid távú sikerének receptje az önzés és destrukció. A burzsoá társadalmisághoz való adaptáció a szubjektivitás visszanyesését követeli, melynek fájdalmas és megalázó folyamatát gazdagon dokumentálta a nevelődési regény. A csere zavarja a szubjektivitás elemi létformáit, s a szubjektív kultúra egzisztenciáléi megtámadják a csereracionalitást. Az ajándék az ellenvilág érintkezésmódja, az ellenvégzet ellentörténelmének alapító aktusa. Míg a szeretet megszakítja a csere láncolatát, a vágy „benne” van „kint” belőle. A vágy ignorálja a cserét, csak a tolvajlást és adományt ismeri, mondja Deleuze és Guattari, „amorózus anti-cseregép” beszélve (Deleuze – Guattari: *Anti-Ödipus*. Frankfurt am Main. 1974. 238. p.). Ez az oka, hogy a cserét az el nem idegenedett társadalomban ajándéknak vagy rablásnak álcázzák, a nőt elrabolják vagy elajándékozzák, s a nyilvánvaló, felvállalt cserét megvetik (238).

Az „amorózus anti-cseregép” a cserét tünteti fel a csere ellentétének, már cseréről van szó, de a csere formája még az ajándék (vagy rablás) emlékezete. Az ajándék a forma, a csere a tartalom. Lévi-Straussnál az adósság a tudatos forma, melybe a csere tudattalan realitása írja be magát (uo. 237. p.). Az ajándék tudattalanja a csere, amennyiben az ember többet akar visszakapni, a lekötelezés útján jól járni, s bevétetni egy körbe, az előnyökön osztozókéba. Az ajándék ennyiben már csak az előnyök cirkulálásának formája, a privilégiumok megerősítésének taktikája. Eme modern szerkezethez képest a nőrablás példája tradicionális, ám már ott is a rablás mint negatív ajándék a csere kifejezési formája és a csere a realitás. De

eme érintkezésmód kétértelműsége arról tanúskodik, hogy a tudat büntudattal cserél, s azért fedi le a cserét ajándékkal, amiért máskor épp fordítva a rablással, mert sejtelve van róla, hogy a csere tudattalanja, tehát a társadalmi rendszer alapja, a cirkuláció szervezőmódjának értelme a rablás. A rablás mint negatív ajándék modernizálása a csere mint pozitív rablás. A csere azért rejtőzködik az ajándék tudattalanjaként, mert él a sejtetem, hogy a csere tudattalanja a rablás. (S végső soron mindezek a lét ajándékának, mint végső realitásnak pervertálódásai.) A társadalom, a cserében rejlő rablás által, a kifosztottak adósa és az emberiség a kifosztott népeké, akik ezáltal a – rettenetes – lét vagy a – rettenetes – szentség rangjára tesznek szert, s maga a történelem is a *mysterium tremendum* formáját ölti ezáltal. Történelmi szinten a csere az illuzórikus forma, ami mögött az ajándék (vagy a rablás valósága, a valószínű alternatíva) rejlik: a kegyetlenség és igazságtalanság problémája és egy egyszerű gesztus, mint a megoldás irányának jelzése.

A modernség felé vezető úton az ajándék tudattalanja a csere, de a csere rendszerének kibontakozása megmutatja, hogy minden csererendszer és forma tudattalanja a rablás, tehát a rablás/ajándék pár mélyebb, mint a cirkuláció matematikája. A rablás ajándéknak álcázza magát és a csalás cserének. A rabló megajándékozza a kirablottat, a cserélő értékötletet tart vissza minden cserében, de az egész rendszer csak azért működik, mert egy eredendő formát zsákmányol ki, a lét ajándékát. A csere ajándék-tudattalanja mélyebb létréteget konstituál, mint az ajándék csere-tudattalanja. Amennyiben a csere tudattalanja az ajándék, az ember csak azért akar jól járni, mert nosztalgiája van az „ingyen” világ iránt. Az ajándékozás bevéső aktus, a rokonság, a szövetség aktuusa, csak a felismerés köre pulzál, amelyben az emberek felismerik és az ajándékozás aktusával felszentelik a viszonyt emberi azaz spirituális viszonyként és feltétlen összetartozásként. Az ajándék az egyenlőtlenséget közelíti az egyenlőséghez, a csere az egyenlőséget az egyenlőtlenséghez (uo. 240. p.). A csere a hamis, formális emancipáció alapstruktúrája, míg az ajándék előbb a saját potencialitással emancipál. Az ajándék az emberi lényeg felszabadítása az ajándékozóban, míg a csere letör, hogy formálisan is legfeljebb a legkisebb közös nevezőn emancipáljon, ám ez az igénytelen ígéret is álságos és beteljesíthetetlen.

A társadalom eredeti formáiban kultúra és civilizáció, ajándék és csere nem vált el egymástól. A mitikus hős az ajándékot képviseli a születő csere, jog és számítás világában, az éltető életet a parazita szisztéma eredeti felhalmozódása idején: ezért áll szemben a marciális mitológiában létfokozó hősmunka és létezőket irtó mérszárlás. A hős az egymásért élés modelljét képviseli, míg a támadó ellenfelek (kezdetben szörnyek, később zsarnokok) az egymásból élést. A hős mind inkább rajongó kivétel a számító szabály világában. A mitikus hős előbb rabol (megerőszakolja az anyát), utóbb elűzik, s ajándékozóként tér vissza (a jaguár ajándékával). Rablás és ajándék így kezdetben megtermelik egymást, míg az első csereaktus olyan léttörténeti fordulat, mint – Rousseau-nál – a föld első bekerítése. Felfedezik az enyém-tiéd megkülönböztetését, ennyi enyém felel meg ennyi tiédnek, míg a lét logikája szerint a „tiéd vagyok” („szerelmem”, „hazám”, „királyom”, „ideálom” stb.). Ma az ajándékot álcázott cserének vagy cserére ösztönző marketing-fogásnak tekintik, holott ez az őseredeti és fenntartható létmód. Az ajándékot az irracionálitással azonosítják, holott a cserevilág alattomos és bestiális racionalitása – eredményeit tekintve – irracionálisabb. Az ajándék az eredendő, szerves, sorsszerű, alternatívátlan összetartozás, a territoriális elv, szubsztancializmus és

emocionalizmus kifejezése, mely visszavonult a melodramába, és ott is a stigmatizáció sorára jutott.

A hősmitológia a cselekvés kategóriájának bevezetése és kidolgozása, míg a melodramatika a cselekvés értelmének kutatását intézményesíti a kultúrában. Ha azt mondjuk, valami „fogalma szerint” ilyen és ilyen, lehet, hogy soha nem volt ilyen, de ekként lenne magánál. Ha azt mondjuk, ez a lényege, úgy értjük: ez vár benne kibontakozásra, s ez jelzi a kisiklásokat a megítélés mértékeként. A cserelogika művének megszakítása az ember fogalmának helyreállítása. Jézus, írja Žižek, nem inherens tulajdonságai alapján Isten, hanem helyiértéke, kontextuális pozíciója alapján, amennyiben megtöri a próza, az érdek, a csere, a kizsákmányolás logikájának egyeduralmát (*Die gnadenlose Liebe*, 26. p.). Az, amit Žižek elemez, a bűnös emberiség iránti felesleges, értelmetlen, határtalan szeretet kifejezése. Amit mi elemzünk, pl. a *Mississippi szirénjében*, a bűnös szerető iránti felesleges, értelmetlen, határtalan szeretet halálösztöne, mint egy műfaj alapító aktusa, amely műfaj korszerű érzésekbe burkolt tárgya az emberség alapító aktusa. Az, amit Alenka Zupančič erkölcsi aktusként ír le, maga az emberi létmód elemi betörése az embertelen világba, a nem-történet, a pusztító történeten túli, szuverén aktus mint emberi alapesemény: „minden cserén, kalkuláción, ekvivalencia-logikán túl van” mint „tisztá áldozat”, melyet nincs ami kompenzálhatna (Alenka Zupancic: *Ein perfekter Platz zum Sterben*. In: Slavoj Žižek u.a.: *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten...* Frankfurt am Main. 2002. 90. p.). Két emberi alapviszony van, a feltételes vagy a feltétlen és korlátlan rendelkezésre állás. Az utóbbi a modernségben a családra korlátozódott, de eredetileg a család nagycsalád volt, s ez a viszony nyilvánvalóan eredetileg az egész törzsre vagy népre kiterjedt, a hősmitológia hőstette vagy a szerelemmitológia szerelmi hőstette ennek visszatérése. A gazdaság gazdasági hatékonysága nem azonos emberi hatékonyságával, mert annak felszámolásán alapul, ami az emberben emberi. Az elszabadult („felszabadult”) gazdaság bestiákat nemz, a Reagan-Thatcher korban a polgárt leváltotta a bestia, amiért a Bush-korszak a benyújtott számla. A Bush-korszak új emberének eszménye a villámháború, a megelőző csapás, a törvényesített kínzás, a korlátozott szuverenitás, mely mind csak a globális tőke elidegenedett könyörtelenségét tükrözi a politikai felhőregió vitetívásznán. Ez a társadalom azonban a filmkultúrában váratlan melodráma-éhséget nemzett: az előző évtizedekben kihaltak látszó műfaj teret hódít a mozikban és a tévécsatornáknak. A melodráma elmélete korántsem az érzélgés és szépelgés propagandája, hanem annak a kétségbeesett harcnak a történetírása, amelyet az „ember az embertelenségben” vagy az „elidegenedett ember” a XIX. és XX. században egzisztenciájának a számításra redukálása ellen folytatott. Ez a harc természetesen nem arról szól, hogy a „lelki ember” legyőzhető a „gazdasági embert”, hanem arról, hogy, bár az utóbbiban az előbbi csak „halálösztönként” van jelen, tőle függ a létezők viszonyának az életértelem felbukkanása általi közvetítése. Az emberi szubsztanciának nincs más realitása csak realizációja, s a melodramában az abba való belenyugvás, hogy csak „szélbe írva” léteznek: a szerelmi bűntett, míg a bele nem nyugvás a szerelmi hőstett (Douglas Sirk: *Written on the Wind*). A hős lehetetlenre tör s csak az áldozat egzaltációjában tarthatja fenn törekvését, törekvése fenntartása az ön-fenn-nem-tartás, értékei afirmációja létének negációja, lényege afirmációja az önző lét negációja.

A komédia tárgya a kislelkűség megfélemezése és a nagylelkűség általi elcsábíttatás, melynek során az ember megtanul ajándék lenni, de az ajándék el is nyeri jutalmát, s ezáltal a csere is beteljesül. A melodramában ezzel szemben az ajándék végtelen, miáltal a műfaj az

eredendő tragikus világgép elpolgárisítása marad. A realitáskép szintjén a csere-logika jelenik meg a realitás és az ajándék-logika az idealitás elméleteként, a valóság azonban fordított, az ajándék-logika ragadja meg az emberi szubsztancia realitását, a csere-logika pedig a gazdaságot felpörgető és az embert a gaz(da)ság szolgálatába állító illúziókat. Az elfojtott emberi lényeg a tékozlás karnevelisztikus szimbolikájában tör felszínre, s a populáris kultúrában, mesekultúráként, illúzióvilágként, s ha az emberi lényeg tékozlás, akkor a csere halmozó, „hörcsög-”mentalitása (Fromm) az emberi lényeg eltékozlása. Műfaj történetileg a melodráma fejt ki az ajándék mint az emberi szubsztancia – „lehetetlen” – realitása világgépét, míg az újabban felvirágzó – a melodramatikus kultúra lelki eredményeit a banális szféra minden napisága krónikájában alkalmazó – műfajok (iránydráma=problémafilm, szappanopera) az ajándék-logika és a csere logika kommunikációját szolgálják, melyet – a tragédiával való munkamegosztásban – a komédia mindig is képviselt.

4.20.5. A gyermeki szenvedés- és áldozattörténet

4.20.5.1. A mi-képzés nehézségei

A remény, a terv, a cél és a kötelesség az önállóság princípiumára tett fogadások, melyeket szakadatlan aláás a vágy. A testi vágyban a test jelzi, hogy valahová tartozik, nem önálló: a testi vágy az érintkezés vágya. A lelki vágyban a lélek jelzi ugyanezt a történetek összeszövődésének vágyaként, melynek útja-módja a vágy kalandként való megtestesülése és az akcióvá lett vágyak találkozása a közös történetben: a „mi időnk”-ben. A te-vágy a mi-vágy felé mutat, benne válik a vágyteljesülés szociális intézménnyé. A család leválasztja a szeretetet a kéjről, a szeretet kéjét intézményesíti a kéj szeretetével mint ösztönkényszer támogatta labilis szolidaritással szemben. Így lesz a szeretetből szellemi intézmény. A nemzedékek rendjébe beépült működő családban a defektes tag sem katasztrófa, a kiesett funkció helyére beugranak mások, így az apa helyére a nagypapa vagy nagybácsi, akár a szomszédság, pl. a *Little Woman* (Mervyn Le Roy) esetében a háborúba ment apa helyébe a szomszéd öregúr. A család princípiumában a fantasy-műfajban még varázslatnak minősülő összefüggések értelmeződnek át szeretetalapú kölcsönös felelősséggé és gondoskodássá. Az Anyai Varázslat és az Apai Törvény után harmadik alakban jelenik meg a gondviselés. Ezt az elvet utóbb denaturálják, csoportra, csapatra, teamre cserélve a családod, de minden esetben megőrizve a „mi” prioritását.

A gyermek a gyermeki szenvedéstörténetek vagy a család idilliek hőse. Szenvédestörténet vagy család idill különbsége a mi-organizáció sérült vagy sértetlen mivolta, vagy, sérülés esetén, regenerációs képessége, mely a társadalmi viszonyok szolidaritás-készletének függvénye. A klasszikus narratíva szappanopera felé mutató melodramái, komédiái és társalgó problémafilmei illetve középosztályi erkölcskrónikái érdekesebbek és mélyebbek, mint szappanoperai kiaknázásaik, mely utóbbiak esztétikáját is célszerű e klasszikusok felől közelíteni meg és belőlük bontani ki. E családias mitológiában, ha kisfiú is a hős, mint Kertész *Huckleberry Finn* jében, egy nőcentrikus milióból indul el. A szappanopera felé mutat a sors-típusok reprezentatív készlete és egymás mellett futtatásuk. A *The Sisters* (Anatole Litvak filmje) három lánytestvér sorsát követi, kiket három kombináció típus kidolgozására használ:

1./ erős nő + gyenge férfi, 2./ öreg férfi + fiatal nő, 3./ szerény férfi + szerény nő. A harmadik pár követi a tradicionális kisvárosi és kisemberi életformát, míg a másik kettő a modernizáció alternatíváit képviseli, az első pár a homo moralis, a másodok a homo oeconomicus útját. Az első nő hű, hősiess, nagylelkű, szenvedélyes, a második könnyelmű, felületes, zavaros életű, a harmadik szürke, egyszerű, derekas, békés típus.

Kertész: *Élet apával* című filmjében a zsarnoki apa fölött a szeretet ravaszságával uralkodik a szelid feleség. A *Daughters Courageous* és a nyomában keletkezett filmek kiküszöbölik a fiú-utódot a családból. A *Daughters Courageous* az apát engedelmesebb, könnyebben kezelhető mostoha-apára váltja, a *Four Daughters* pedig, bár ott az apa van jelen, s az anyát cserélik házvezetőnőre, nőuralomként mutatja be a nemi zsarnokság leváltását, a szeretet demokráciáját. Hogyan néz ki ezekben a filmekben a nemi mobilitás, melyet Lévi-Strauss a „nők cseréjeként” jellemzett? A mi-rendszerek cserélik a nőket, vagy a nők a mi-rendszereket? A *Pride and Prejudice* című Robert Z. Leonard-filmben az apa képviseli a kultúrát, az anya a társadalmat, így nem a férficsoportok cserélik a nőket, hanem a nőcsoportok cserélik tagjaikat, s a nő nem a szövetség jele, hanem a distinkcióké s az üzleti szellemé, amennyiben a hipergámia egyszerre erősíti a különbségeket és igyekszik biztosítani az egyén kedvező pozícióját a különbségek rendszerében. E drámai idillben az apa képviseli a szellemi, az anya a társadalmi törvényt, így Dorsey (Lawrence Olivier) alakja azért lehet bosszantó, mert idegen az ügyeskedés és számítás által érvényesülő társadalmi törvény rendszerében, s meg is veti azt, ezért gyanakvó az eme törvénnyel túlságosan is összeforrottnak érzett női nem iránt. Nő és haszonelv szövetsége zavarja a férfit, aki akkor vállalja fel szerelmét, amikor bebizonyosodik, hogy ez a haszonelvé racionalitás az anyát jellemzi, lányát nem.

4.20.5.2. Szülő és gyermek konfliktusai

Szülő és gyermek kínjai azonosak: milyen nehéz „jónak lenni”! A „hogyan kell élni?” kérdése két lépésben konkretizálódik: 1./ „hogyan kell együttélni?”, 2./ „hogyan kell jó szülőnek / jó gyermeknek lenni?” Minél mélyebb a film, annál hajlamosabb a „hogyan kell?” kérdését a „hogyan lehetne?” óvatosabb kérdésre váltani. A *Now, Voyager* című filmben az anya terrorizálja lányát, ráerőlteti elavult és kegyetlen eszményeit, megrabolja a szabadságtól és boldogságtól, a lány viszont lázadásával megöli az anyát. A *Written on the Wind* című film első generációjában az apa az áldozat: Marylee megöli apját és íróasztalához ül. A második generációban a gyermek az áldozat, az apa, Kyle megöli gyermekét. A második generáció így duplán gyilkos, a múlt és a jövő gyilkosa. A *Letört bimbók*ban az apa műve a destruktív öskegyetlenség, az *Intolerance* esetében a nőké a modernizált, szervezett, államosított kegyetlenség. A Sirk-filmekben a gyermekek kezdik zsarnoki módon kontrollálni a szülők életét. A *Csalók* című Carné-film kamaszlánya (Pascale Petit) rendszeresen fosztogatja anyja üzletének pénztárgépét, hogy így fedezze szórakozási költségeit. Az előző nemzedéknek az újabbhoz való destruktív viszonyával szemben a modern kapitalizmus az újnak az előzőhöz való destruktív viszonyát erősíti. Ez az esztétikai szférában különösen feltűnő, az új stílusok régiekkel szembeni agresszív, likvidatórikus viszonyában, de az életstílusokkal is így bánik el az új kultúra. A politika ősi uralmi technikája, mely az „szd meg és uralkodjál” tanácsában fejeződik ki, előbb az etnikumok, utóbb a rendek és osztályok különbségeit és ellentéteit

felhasználó hatalomképzés. A modern biopolitika a népek és osztályok egymásra uszítását kiegészíti a nemzedékek egymásra uszításával. Ahogyan a régi kultúra mesterségesen tenyész-tette a megvetést vagy gyűlöletet az idegen tér, az új most kitenyésztí ezt az idegen idők iránt is. Ezzel felmentik a tradíciók elsajátítása alól a kéj-túlkínálat által lebilincselte nemzedékeket, ám a végeredmény a kínok hagyományos rendjeinek megsokszorozódása lesz.

Ki a bűnös? Ki kezdte? Ki az áldozat? A *Stella Dallas* esetében az élveteg és szeleburdi anya a hibás, a *Mildred Pierce* esetében a lány egy kriminalizálódó dekadens parazita. Sirk *Imitation of Life* című filmjében a lány a kvázi-anyagyilkos, de az anyaszeretet groteszk paradoxona is szerepet játszik, így itt már nem hibában, hanem tragikumban gondolkodhatunk. A viktoriánus pedagógiai irodalomban éppúgy első sorban a gyermek bűne reprezentált, mint a Totem és tabu nyomán haladó pszichoanalízisben, az apagyilkosság vagy anyagyilkosság vízióiban. A szülő bűne a gyermekkel szemben kevésbé tolakodó téma a gondolati tradícióban, mint a gyermek által okozott szülői szenvedés, mert a gyermek az, aki itt maradt, gyászával. Az *Élet apával* című filmben a fiúk megmérgezik anyjukat, kipróbálva rajta a kutyagyógyszert, melynek terjesztéséből származik zsebpénzüik.

A kitett gyermek antik eredetű történetei nem a szülő bűnéről, hanem a kitett kalandjairól szólnak, a dickensi nyomon haladó szenvedéstörténetek pedig a szülő bűneit a mostohákra és pedagógusokra ruházzák át. A bár óvatosan ráközelítő narratíva mégis többet mond a szülő bűneiről, mint a pedagógia. Kertész *Huckleberry Finn* című filmjében a kisfiú a rettenetes apa elől menekül, aki előbb a világot vádolja, szerencsétlenségét panaszolja, majd, egy részeg éjszakán, meg akarja ölni fiát. A rettenetes apa figurájának komponensei: önző önsajnálát, bosszúálló destrukció, s aljas zsarnokság, mely a gyengébbnek, a gyermeknek adja tovább az „életől” kapott pofonokat. A vér szerinti apával szemben Huck néger barátja képviseli a jó apa fogalmát, a jóság mint vezeklés paradoxonát, a bűnalapú jóság képletét, melynek alapja a szülői lelkifurdalás, a felnőtt büntudata, aki nem tudta, hogy lánya megsüketült, s megverte, amiért csak állt, mosolygott, és nem engedelmeskedett a (nem hallott!) parancsnak. A néger apa kiegyenlíthetetlen tartozásként éli át a szeretett személyben kárt tevő szülői ősbűnt, melyet nemcsak a kislánnyal, hanem a film hőisével, Huckkal való viszonyában is törlesztenie kell. Minden gyengének, gyermeknek, rászorulónak tartozik, aki egyet bántott. A jóvátéhetetlen jóvátétele a jóvátétel be nem végezhető műve. A legszeretettebb személyben tett kár lehetetlen jóvátétele a tartozás általánosítása.

A *Huckleberry Finn* differenciálja az apaimágót: a natúr-apa zsarnok, akinek a gyermek rabszolgája és áldozata; a kultúrapa ezzel szemben a gyermek rabszolgája és védelmező kísérője: ezért képviseli őt a néger rabszolga (ahogy a melodramákban a jó anyaimágót sokszor a néger dajka). A terrorapa társadalom-alatti ösztönlény, míg a kultúrapa, aki derűs bizakodással vállalja a szenvedéseket is, s hosszú futása, menekülése közben folyton imádkozik Kertész filmjében, az ég embere, társadalom feletti. A társadalmat, akárcsak a *Pride and Prejudice* esetében, itt is a nők képviselik, s ez a képviselet, az apa vad és duhaj elnyomásával szemben, szelíd-kenetes elnyomásként, de ugyancsak rabsággént jelenik meg. A *Huckleberry Finn* gyermeki szenvedéstörténetként indul, de a kis Huck nemcsak az ösztönterrortól szenved, hanem, mint az *Intolerance*-gyermek, a fegyelmező kényszerkultúra nyomásától is. Az ösztönén hiposztazációjával két felettes-én hiposztazáció áll szemben: egy ítélő és egy szolidáris felettes én: az utóbbi a vezeklő kvázi-apa képviseletében. A nagynénik szempontjából Huck a nyers csavargóra, apjára hasonlít: a szenvedéstörténet így átfordul gyermeki kalandregénybe,

csavargóregénybe, melyben a világ nyomora és szenvedése próbatétel, az élelmesség iskolája a gátlástalan és ügyes gyermek, mint csínytevő kalandor számára: ebben ismerhetjük fel *A nap birodalma* kölcsönzött alapkonstellációját.

A *Raja Hindostani* című film három személyre bontja, elosztja a szereplők között a szülői bűnöket. Az apa képviseli a nem hatékony szeretetet, a mostoha az irigy konkurenciát, a mostoha bátyja a kifejezett terrort. Az ideális szülőt „égi anya”-ként irrealizálja a cselekmény. A lélek a lelketlen viszonyok között egyfajta távollét, s egyúttal eme távollét jelenvaló hatékonysága, ám épp ezért az anyai áldás nem olyan erős, mint az apai tehetetlenség és a mostohai átok. Ezért kell a megfoghatatlan vigyázó erők munkájához hozzátenni a magunkét.

A gyermeki szenvedéstörténet eredetileg árvaságtörténet, a szülők elvesztése, átkerülés a családi idillből a társadalmassulás poklába. Ezt a dickens mintát követi *A kis hercegnő* vagy később *A nap birodalma* is. Ez a felvetés azonban megkerüli gyermek és szülő konfliktusainak tárgyalását. A szülő az érett fél, aki felelősséget visel az elrontott viszonyokért. A felnőtt társadalom gyermekkel szembeni vétkeit már Dickens tárgyalja, melyeket a neorealizmus már szülői vétkekként is konkretizálni kezd (*A gyermekek figyelnek bennünket*), melyek előzményeit a szerelmi és házastársi viszonyok degenerálódásában is látja (*Hűtlen asszonyok*).

Mi történik, ha a szülő nem tudott felnőni, nincs a helyzet magaslatán? A szülő mint gyermek kevesebb mint gyermek: állat vagy gép. Állat a *Letört bimbók*ban, szexgép pl. a *Little Voice* című filmben. Az ember néha látni véli, mit követtek el ellene gyermekkorában általában a felnőttek, vagy konkrétan a szülei. Alkalomadtán arról is van sejtelve, ő maga mit követett el – éretlenségében – ellenük. Az előbbi kifejezése vádlás, az utóbbié gyónás. Ha a szülő nem hoz áldozatot e drámában, úgy a gyermek válik áldozattá. Amennyiben a szülő lelkileg felnőtt, úgy áldozatképes, amennyiben örök gyermek, annyiban éléli gyermeke elől az életet. Vannak egyének, sőt generációk, kiknek az előttük és mögöttük haladók is az áldozatai. A dupla bűnösök megfelelői a dupla áldozatok: aki már szülőjének is áldozata volt, alkalmas, hogy gyermekének is áldozatává váljék. Az embert az a veszély fenyegeti, hogy parazitaként kezdi, zsarnokként folytatja és a zsarnokgyilkosság áldozataként végzi, de addig két nemzedéket tesz tönkre: egyet kipusztít, egyet pedig megőrjít. A konkurenciális versenytársadalomban a létfenntartás nem hagy időt és nem ad alkalmat a lélekfenntartásra. A modern apa, a hivatalon kívül maga is tehetetlen, mint Baudelaire albatrosza a fedélzeten, ezért igényli a feleség „anyai” gondoskodását, az anyát irigyli el, félti a gyermektől, a modern anya önmagát, szépségét, fiatalságát félti, kíméli. Az apa az anya idejéért konkurál a gyermekkel, az anya a maga fiatalságáért. Az apa a kis gyermekkel konkurál, aki a legidő-igényesebb, az anya a nagy gyermeket szégyelli, mint a múltó idő bizonyítékát. E konfliktusok korábban a komédia, újabban, éleződésükkel, a thriller felé tolják el a melodramát.

A szülői bűnösség két alapformája a cserben hagyás, vagy a rombolás. A cserben hagyás, az elégtelen jelenlét hisztérikus parazitizmust vált ki a gyermekben, ami a szülőt fokozott védekezésre, háritásra, cserben hagyásra készíti. A rombolás nemcsak a *Letört bimbók* besztialis apazsarnoka tombolásának formáit öltheti, kifinomult kínokban is megjelenhet. Vajon a szülő hány lelket öl meg a gyermekben olyan ítéletekkel, melyek az ő szemantikai rendszerében alkalmiak és feltételesek, a gyermekében azonban feltétlenek és végzetesek? A szülő, aki nem tudja reprodukálni magában gyermeke védtelenségét és kiszolgáltatottságát, olykor még a dicsérettel is bánt, s a kedveskedésnek szánt gesztussal is sért. A szülői destruktivitás többnyire akaratlan és tudattalan formája abban áll, hogy a szülő, nevelő céllal tett megjegyzései

vagy intézkedései során, nem észleli a határt nevelő és romboló kritika vagy más esetben tilalom és megvonás között. Ez különösen jellemzi a művelt osztályt, mely nem az anyai vagy apai empátiára hagyatkozik, hanem könyvekből készül szerepére.

Rombolás vagy cserben hagyás rossz modern alternatívája a túl sok vagy túl kevés anyaság vagy apaság formájában perszonalifikálódik a melodrázában. Ha az apa nincs eléggé jelen, a gyermek a perverzio világában él, a törvényen innen, ami a kéj (*La Luna*) vagy iszonyat (*Psycho*) világa. Ha az apa túlságosan jelen van, akkor a gyermek a kegyetlen törvény világában él, ami lehet az ősterror törvénye vagy a piac és konkurencia törvénye, mely terror és konkurencia már az Ödipusz komplexusban is együtt jelenik meg, az eredeti perverzio túlkompenzálásaként: két „rossznak” kell összefognia az „ősjó” ellen, ami annak korrupt túlerejére utal. Eme ősjó s egyben ősrössz létéjszaka kéjkorruptiójában a halálöszön kifejezésére ismerünk.

4.20.5.3. A gyilkosság metaforája... (...és az áldozat-lét fenomenológiája)

A vágy a gyilkos vágya a meggyilkoltra. Vágy= vágy + büntudat. Ha a büntudat elvész és a vágy a vágyra redukálódik, akkor a vágy kívánsággá korcsosul. Ekkor a vágy már nem az ősdráma komplex emléke, hanem üres, absztrakt zombi-éhség csupán. Kosztolányi *Pacsirtájában* (és filmváltozatában) az erős lány a gyenge szülők anyja akar lenni, amíg a szülők (képzeletben) megölik. Az *Édes Annában* (és a Fábry-adaptációban) az erős, követelő kváziszülők ellen tényleges öléssel lázad a kvázigyermeke. A „ki a gyilkos?” kérdése a krimiből átkerül az elméletbe, a freudi apagyilkosság, a Kristeva-féle anyagyilkosság vagy az Alice Miller nyomán talán mondhatni: gyermekgyilkosság formájában. Jelen összefüggésben mindenek előtt azért beszélhetünk gyilkosságról, mert nem a köznapi funkciót elemezzük, hanem a drámai hipertrófiát, az ősképi összefoglalást (mint Freud is teszi az Ödipusz-mítosz kapcsán). A Freud által leírt krimi az őskorban és a tudattalanban zajlik, nem a köznapi prózában. A gyermek „bűnei” nem erkölcsi bűnök, hanem strukturálisan szükségszerű konfliktusok, míg a szülő bűnei a társadalom „gyilkos” és „kannibalisztikus” mivoltának kifejezései, melynek a szülő éppúgy áldozata, mint a gyermek.

Az én gyásza és melankóliája nem feltétlenül a személyes büntudat kifejezése. *A kis hercegnő* című Walter Lang-filmben pl. nem a büntudat, hanem a tartozás és hűség formája a gyász. A társadalom és történelem tölti be azt a szerepet, amit a Totem és tabuban a természetből a társadalomba átvezető apagyilkosság. A probléma mégis ugyanaz: a gyermek világában a szülő az Eltávozott. A szülő az, akit a gyermek elveszít, a gyermek az, akit a szülő nem talál. *A kis hercegnőben* sikerül a szülői kultúraátadás, ezért legyőzik a halált, mely a Totem és tabuban pozitívvá változtatja a szülőhöz való viszonyt. Lang filmjében a halottá nyilvánított apát visszahozza a kislány erős hite, aki az egész napi cselédmunka után a kórházba rohan, sebesült szállítmányokban keresni az eltűntet. Ha az apa halott lenne, akkor is igaz maradna a gyermekvers, amely a film elején visszatéréséről biztosított, mert a kislány helytáll, a deklaszálódásban és nehéz munkában sem durvul el, megőrzi a „jó katona”, a „katonalány” tartását, így minden esetre feltámad benne, a munkás, a cseléd erényeként is, az apa arisztokrata viselkedési normája, magas kultúrája: munka, harc, hit, becsület, helytállás...A cselédfunkció nem jár együtt cselédlélekkel: a „kis hercegnő” elvégzi a megélhetést

biztosító cselédmunkát, de cselédlélekre, aláztára és megalkuvásra csak akkor volna szüksége, ha meg akarná úszni az életet, s nem kötelességei teljesítésére, hanem követelőzésre alapítaná az életét, mint a neurotikus igényeket emberi jogokká stilizáló posztmodern jogalany, aki ezzel valójában maga teszi magát tárggyá, maga adja fel alanyiságát, melyet a kötelesség- és felelősségvállalás konstituál. A posztmodern ember mindig a mások kötelességére és felelőségére hivatkozik. Az alanyát tárgyként tételező ressentiment nem más, mint lelki-szellemi öngyilkosság.

Az amerikai klasszikusok kedvelt témája a rossz apa, mint kényszerű „jóapa”: a „jó rossz-ember” változata. *A kölyök* című filmben van egy pillanat, melyben Chaplin felnyitja a csatorna fedelét: szabadulni akar a talált csecsemőtől. A szülő lázad és menekül, visszariad a reá váró szereptől. A *Pénzesőben* Bing Crosby nyakába szakad egy árva, ő azonban Velencébe készül, ami a messiás cél jelképe, melyet fel kell áldozni a közeli célért, a gyermekért, kitől nem szabadulhat. A funkció elleni lázadást követi, a továbbra is aktív lázadó és menekülő hajlam túlkompenzációjaként, az áldozat. A *Mocskos arcú angyalokban* az apai áldozat paradox formája a tekintély, sőt a becsület felszabadító, s a kisiklott élet bűneit jóvá tevő feláldozása. Az értéket a nem-érték képe képviseli Kertész filmjében, s csak a néző és az Isten észlelhetik az így közvetített értéket, akárcsak *A kaméliás hölgy* típusú asszonymelodramákban. Azokban a züllés a szentség képe, a Kertész-filmben a gyávaóság a bátorság képe és a helyt nem állás a helytállás módja. *A Magnificent Obsession* című Sirk-melodramában a megajándékozottak feladata titkolni az adományt, itt még többről van szó: Kertész filmjében az adományt a megajándékozottak elől is sikerül eltitkolni.

Az *Intolerance* kerettörténetében a gyermeket elveszik anyjától. A múlttörténetek a téma variációi: a babiloni történetben a hatalomvágy és fanatizmus föláldozza, elveszi a néptől a hazát: ezzel a nép egészét teszi áldozattá. A francia szín fanatikussai és hóhérlégényei elveszik egymástól a szeretőket, ezzel a jövő, a folytatás szabadságát számolva fel. A Jézus-történetben az atya feláldozza fiát az emberiségért, ezzel a többi cselekménység zsarnoktetteinek fordítottját hajtva végre, s fordulatot írva elő: a modernizáció lehetősége így attól függ, hogy ez az isteni tett (melyben áldozó és áldozott azonos) emberi tetté válhat-e? A szülőmelodráma az áldozathozás motívumára épül, a gyermeki szenvedéstörténet a feláldozottságára; a Jézus-történet a gyermeki szenvedéstörténet felnőtt változata. Az Ödipusz-mítosz variánsai, a Hamlettől a Psychóig, apa- és anyagyilkosságok. Az Ödipusz-történet freudi interpretációja nyomán elmondhattuk, hogy a test feláldozásából fakad a lélek és szellem. A Jézus-történet, mint a gyermekgyilkosság variánsa, ezzel szemben arra utal, hogy a legmagasabb lélek és szellem feláldozásából fakad az emberiség üdve, azaz a jövő. Ha a Jézus-történetben egy távoli Ő-isten leválaszt magáról egy közeli Te-istent, hogy feláldozza a viszonyoknak, ezzel a viszonyulónak a viszonyokból való kiváltását teljesíti. Ez azt jelenti, hogy az embernek van valamilyen a viszonyokban nem oldódó, és nem a viszonyok matricájaként szolgáló része, azaz semmi, ami emberi, nem pusztán történeti és konvencionális. Minden gyermeki szenvedéstörténetről elmondható, hogy büntelen szenved a bűnösökért, érzékeny az érzéketlenekért, egy a sokak bűnéért. Ám arról sem szabad megfeledkezni, hogy a gyermeki szenvedéstörténetek többnyire őszintétlen, hatásvadász és mélység nélküli módon giccsesek. A nagy selejtarány a feladat nehézségére utal. Mi a sikeres darabok titka? A gyermeki szenvedés a társadalmat vádolja bennük (*A gyermekek figyelnek bennünket, Négyszáz csapás*), de nem a gyermek vádol, hanem a sorsa. Figyeljük meg, hogyan dicséri Erdős Renée a *Légy jó*

*mindhalál*ig főszereplőjét: „Ez a kis Dévényi-gyerek meglepetés volt számomra, ahogy játszott... Félttem tőle, hogy szónokolni fog nekem... és nagy igazságokat talál mondani, amire szükség nincs, mert azokat úgyis tudjuk.” (Erdős Renée: *Légy jó mindhalál*ig. Színházi élet 1936/14.). Maga a gyermek, léte egészében a szenvedés és ítélet, a gyermek szenvedő mivoltában és megfoghatatlan, kivédhetetlen csapásoktól sújtott mivoltában van az ítélet, és nem a szenvedő személy fogalmaiban és szavaiban, ezért maga az egyes gyermek léte az, amit a vallás az idők végezetére ígért, így az ítélet mindig már megeseett, s maga a társadalom az a földi pokol, ahová a végítélet bűnösei vettek a jóvátehetetlenségek vizsgatalságába.

A természet feláldozta a jelen egyedet, de jobban gondoskodott a jövőről. A természetközeli tradicionális társadalmakban és premodern viszonyokban az anya megcsúnyult a terhességek és szülések következtében, s a férj más nők felé fordult, de az anya számára annál fontosabbá vált a gyermekkel való testi-lelki kontaktus, pl. türelmesebben szoptatott, tűrte, hogy a gyermek elforduljon mellétől, kívárta, hogy magától térjen vissza stb. A társadalom „társadalmulása”, mely az individualista racionalizáció érdekszámító piaci viszonyai között ment végbe, a jövőt áldozza fel, tudattalanul, de határozottan, a jelennek. A tradicionális társadalom aláveti a gyermeket, de nem elveti (az utóbbi alternatívával alább foglalkozunk). Ha a hívő feláldozza gyermekét istenének, ez annak jele, hogy istene az ő projekciója, s vonakodik átadni, tovább adni az időt és életet: szolgálatot követel, és nem szolgálni akar, azaz nem áldozathozóként, hanem áldozatvevőként definiálja magát. A jövő feláldozása naiv bestialitással, a fizikai léttel azonosítva fedezi fel a személyes létet mint érvénystruktúrát. Az érvény eme bestiális előkonceptiója utalás arra, hogy minden jó szörnyűségként születik. Mindez a társadalom mint specifikus létmód önmegerősítése kulturális ökonómiaja keretében is értelmezhető. A természetben a kölyökállat látványa legátolja az agresszivitást, ezért a társadalmulás az agresszivitás-gátlást kell, hogy legátolja az áldozatrituálé által. Ez esetben a természet eredeti gyengédség- vagy szeretetimpulzusával szemben kell megerősíteni a kultúra – alkalomadtán szörnyű – szabadságát. A szabadság a természet kegyetlenségével szemben kegyesség, a természet kegyetlenségével szemben kegyetlenség: mindig a természetben hiányzó lehetőségek feltárása és készenlétben tartása. A gyermekáldozat, akárcsak a nőstény szexrabszolgasága közös lényege az ember instrumentalizálása: ezek a hatalom alapító aktusai, a zsarnokság megerősítő gesztusai. A törzset összetartó zsarnok vagy később a családot összetartó szülő zsarnoki gesztusai figyelmeztetnek, hogy az ember nem önmagáé, kölcsönvilágban él, feltételesen, a társadalom rendelkezési állományához tartozik.

Freud egy elhajlásból, kivételből vezet le mindent (a fiú megöli az apát). De a mítoszok többségében az apa öli meg vagy téteti ki gyermekét. Egyes mítoszokban nem adnak az istenek gyermeket az utódlásra sóvárgó királyi pároknak, más mítoszokban, ahol megvan a „gyermekáldás”, a szülő átokként éli meg azt. Az ősvilágban a jövőt öli meg a múlt, az idő körbejár, míg a modern világban a jövő öli meg a múltat, a gyermek az apát. A Freud által elemzett „elhajlás” épp a társadalom társadalmulásának ugrópontja. A fordulat, a titáni kor vége a fiúk győzelme, míg a modernség kezdete a lány győzelme (*Lolita*, *Sasori* stb.).

A tradicionális zsarnokszülő egyben nevelő és gondoskodó; a modern szülő kevésbé nyom el, de kevesebbet is nyújt. Az árvaság és a vele járó szenvedések Dickens nyomán haladó narratívája csak egy általánosabb problémát dramatizál, a funkcionális árvaságot, gyermek és szülő viszonyának defektjeit. Az *Intolerance*-filmben anya és gyermek társadalom általi elválasztása (vagy *A kölyök* című Chaplin filmben hasonlóképpen apai figura és gyermek

elszakítása egymástól) az a rés, melyet a művész sebészkeze nyit a társadalom, sőt a történelem testén, hogy feltárja az idők bűneit, a társadalom lélektelenségét, az ember növekvő és általánosuló fölösleges szenvedéseit. *A fegyverek istene* című John Woo-filmben a gengsztervilágba beépített rendőrnek két kvázi-apja van, egymás ellen dolgozva, az ellenséges világok képviselőiként. A kettő kevesebb, mint egy, akinek üres helyét képviseli ellentmondásuk. A Hamlettől a *Psychó*ig probléma, hogy az anya mást szeret, mindegy, hogy ez egy trónbitorló, vagy a szakácművészet (*Felicia utazása*), esetleg a színpad (*La Luna*). Az utóbbiak a példái, hogy a személyes rivális kevésbé torzítja a viszonyokat, mint a személytelen rivális, a *Felicia utazásában* a televízió nézőserege, a *La Lunában* vagy a *Personában* a színház közönsége, a rajongók. Korábban a rivális szülő, az apa, kivel az anyán osztozni kel, képviseli a társadalmat, s ezzel a törvényt, újabban maga a társadalom nyomul a gyermek és szülő közé, de már nem a törvény, hanem a siker parancsa és az élvezetek piaca formájában. A funkcionális árvaság társadalmában a szülőszerep szerepleírása zavaros, a szülő teljesítménye defektes. Ám ha a szülő nem képviseli elég határozottan, explicitté téve a társadalom és a realitásprincípium igényeit a gyermek felé, akkor a társadalom később annál keményebben bünteti a felkészületlen gyermeket. Újabban a neveletlen (nevelés által magára hagyott) gyermek gyakran megirigyli a keményebb – tradicionális, proletár – nevelés szenvedő tárgyát. A türelem áldozata irigyelni kezdi a türelmetlenség kegyeltjét. Az elfoglalt sikeremberek gyermeke irigyli társát, akitől kikérdezik a leckét, akit számtalan módon irányítanak, ellenőriznek és büntetnek, s a magára hagyott elitgyermek mindebben azt látja, mit hiányol, együttlétet, foglalkozást, információt. A proletár gyermek lázadzik a feladatok és a számonkérés ellen, az értelmiségi gyermek pedig irigyli szülő és gyermek harcát: a drámát. A harcos nevelés idill és tragédia között ingadozott, míg a modern elitnevelés represszív toleranciája az atomizált próza vákuumába zár. Az egyik kockázatosabb, a másik természetlenebb szisztéma. A posztmodern tolerancia a gyermek szellemi tőkénének a szülő kéjtökéjére való átváltása, a gyermek szellemi beavatásának megspórolása a szülői jouissance zavartalan kultuszának adózva.

Melyek az új civilizáció „eredményei”? Üres helyek, meghatározatlan tárgyiasságok, érzéketlen helyek, elhalt régiók, vakfoltok lazítják a lélek struktúráját. Csak a szülő sejtethi meg néha, mit követett el a gyermekkel szemben, a gyermek nem, mert számára a szülő hibái és bűnei nem világbeli tények, nem pusztán a világ konkrét viszonyainak kisiklásai, hanem a világ apriorijai. A szülő nincs eléggé jelen gyermeke életében, leadja funkcióit a hivatásos gondozóknak és nevelőknek (emlékezzünk rá, hogyan néz ki mindez Chaplin filmjében, *A kölyökben*). A funkcióleadás és a lazuló viszony következménye, hogy szülő és gyermek nem sokoldalúságukban kommunikálnak, a szülő empátiátlan és dilettáns, nincs gyermekeivel a teljes emberek kontaktusában, maga is a specialista „segítők” tökéletlen utánpótlása. A régi szülő az Isten és a király képviselője a legközelebbi viszonyokban, az új szülő szintén távolibb viszonyokat adaptál, részben a kortárs csoportbeli haverét, részben pedig a segítő specialistikát, ezek mimetikus hamisítványaként, sikerületlen ötvözeteként. Az emberi viszonyok ebből következő romlása az archaikus zsarnok destruktivitásának felújítása irányában hat. Az inadekvát viszonyok között hamis követelményrendszerek tenyésznek, melyeket illuzórikus ön- és társképek segítenek újratermelni. A szülő nem teszi fel a kérdést, hogy vajon nem lehetetlenségeket követel-e? A gyermek lázadása megkettőződik: 1./ egyrészt továbbra is részt vesz a Freud által leírt konkurencia drámában, 2./ másrészt a hipermorál majd később az immorális impulzusok felszabadítását is megengedő turbókapitalista

teljesítménykultusz ellen kell lázadnia. Aki angyal kellett volna, hogy legyen, az állat vagy gép lett, s aki harcigép kellene, hogy legyen, végül érzéketlen kővé válik.

Halott, ami nem kapott megerősítő jelzést, kitöltetlen hely, ami ébresztő jelzést nem kapott. Abból depresszió és passzivitás, ebből közöny lesz, mely utóbbi cinikus aktivizmus felszabadulásához is vezethet. Az üres helyek, halott pontok, vagy „belső halott objektumok” a beteljesületlen gyermeki igények maradványai, melyeket az egész élet interpretál, mint a nyugtalanság, boldogtalanság, megalázottság és üzöttség rejtélyének elveszett magyarázatát. A lélek „üres helyei”, fekete foltjai, egy életen át szignálokat bocsátanak ki, jelezve, hogy a világ nem otthon és az ember egyedül van. Ezek a jelek mind inkább radikalizálódnak, már nem férnek meg a melodrámban (*A kukorica gyermekei* stb.).

4.20.5.4. A „belső halott objektumok” társadalma

A feudalizmusban örökösödési törvények szabják meg, az elsőszülött és a fiúörökös meghatározásával kvázi veleszületetté teszik a társadalmi helyzetet, igyekeznek kiküszöbölni a véletlen egyént. A polgári társadalomban a tulajdon nem értékőrző, s az utódok örökösödési konkurenciája a bűnügyi műfaj mitológiájában kriminalizálja, de a köznapi valóságban is felbomlasztja a családot. A család bomlása beleillik az új társadalmi-kulturális rendszerbe, mely a pénzre ruhazza a korábban az ösztön, az érzelem és a szellem által végzett szabályozásokat.

Nemcsak a kapitalista, a szocialista filmmitológiában is szerepet játszik a korrumpáló szülőszerep. Ennek valóságalapja az, hogy az új rendszert szakadatlan aláassa a törzsi embernek a modernizációval ütköző klánszolidaritása. A kommunisták első nemzedéke (nem a forradalom által mozgósított gyilkos csőcselék, hanem a valódi lázadók elitje) puritán és idealista népfeladalmárokból, polgárháborús hősokból toborzódott. Ezek az emberek akkor kezdtek korrumpálódni, attól a perctől kezdett „maguk felé hajlani a kezük”, amikor családot alapítottak, és az utódok társadalmi helyzetéről kellett gondoskodniuk. A szülőt a gyermek teszi szándék- és reménybeli burzsoává. Megindult az új társadalom refeudalizációja, helyi klánok, újraszerveződő parazita hatalmak ültek rá a viszonyokra. A „kommunista karakter” most már nem az „új ember”, hanem a polgári társadalom előtti karakterek újraéledése. A klánemberi szolidaritások akár a testvért vagy gyermeket is kiátkozzák, ha megsérti a klánhűséget, s emancipálódni akar a klántól. A klántagok számára nem létezik többé, aki nem ajánlja fel magát a klánnak, s nem érte él. E refeudalizált társadalomban állandóan hősiességről, hősokról beszélnek, de a hősiességet a szenvedélyes és radikális heteronómiával azonosítják. A kezdetleges individuális struktúrákat, szegényes énkedeményeket a „mieink”, a „Nagy Mi” lelki reprezentánsai ellenőrzése alá utalják: mindez a barbárság viszonyai között, majd a feudális anarchiában fázisadekvát, az erkölcsi és jogi modernizációnak azonban akadály. Ezt a problémát, és az új rendszer vele való küzdelmét fejezik ki azok a regények és filmek, melyekben a gyermeket a közösség adoptálja. Épp azért adják át a gyermeket a „közösségi nevelésnek” és a „nagy családnak”, az eseménytelen, kevésbé hatékony és lebilincselő narratívának, eszmeileg tekintve pedig a nyárspolgári giccsnek érzett családi idill helyett a közösségi idillnek – melyet átnevelő feledatai révén drammatikusabbá tudnak formálni (pl. a Timur és csapata, a Ványa az ezred fia című regényekben, vagy *A cár utolsó alattvalója* című

filmben, s mindenek előtt Makarenko Új ember kovácsa című művében, stb.) – mert a polgári családot, s még inkább a „kuláccsaládot”, korrumpáló erőnek érzik.

Ez a fajta családkép, a családi értékek, mint valódi érzelmi és erkölcsi értékek paradox távlati kriminalizáló hatásának képe, az amerikai mitológiában is megjelenik. Ez az *Edward My Son* című George Cukor-film témája. „Semmi mást nem akartam, csak egy helyet a nap alatt Edward számára!” – mentegetőzik az apa. „Maga nem egy helyet akart neki, hanem a Helyet!” – feleli vádlója. A kezdetben rokonszenves ember a fia jövőjéért harcolva kriminalizálódik, azaz – ami itt az előbbivel egyértelmű – válik nagytőkésé, bankárrá. A gyermeki szenvedéstörténeteket kezdi kiszorítani a gyermeki kallódástörténetek. Az első a korakapitalizmus, a második a későkapitalizmus szimptomája. Kertész *Mildred Pierce* című filmjében a gondtalan jólét a kislány lelki árvaságának, neurotikus igényeinek, majd züllésének talaja, míg a Cukor-filmben ezen túl az apa üzleti mentalitását is visszatükrözi a gyermek, a siker göggyét, a minden érzelmi és erkölcsi maghatározottság alól felmentő gazdagság jogát. Az apa mindenhatósága csak a pénz mindenhatóságának, főhatalmának kifejezése, melynek lényege a kihasználó, alávétő és eltaposó destruktivitás. A Spencer Tracy által játszott sikerember sorra mindenkit elpusztít, barátot, üzlettársat, szeretőt... Az apa sikere annak kifejezése, hogy gazemberré vált, gazembernek lenni pedig annyi, mint az embereket nem venni többé emberszámba, mert a sikeres ember már maga sem ember, csak a piac funkcióinak megtestesülése. Az egyetlen ember – Edward – iránti esztelen, gátlástalan és toladó szeretetre vajon nem az összes többiek iránti gátlástalan aljasság önfelmentésére van-e szükség? Nem ez rejlik-e a „túl nagy” szeretet mögött? Nem a legerkölcstelenebb emberek kapaszkodnak-e ilyen kizárólagos és eszelős szeretettel valakibe, s az utóbbi nem válik-e szükségképp e torz és torzító szeretet áldozatává?

A polgár az emócióra bizza, amit a tradicionális társadalom ösztön és szokás, természet és társadalom kölcsönös támogatására, és a közösségre, mint eme ontológiai létrétegek folyamatainak összehangolójára bízott. Ezért a polgári társadalomban óriási különbségek vannak a gyermek életre való felkészítésének alternatív formái között: a gyermek kizsákmányolása vagy kényeztetése a terror kétféle formája. A kizsákmányolt gyermek árva vagy elkényeztetett. A két típust közvetlenül szembesítik a *Hamupipőke*-történet feldolgozásai Disney-től Alexandrovig. Az árva más szükségleteit elégíti ki, az elkényeztetettnek mások elégítik ki szükségleteit, s álszükségleteit elégítik ki. Az előbbi a túl korán hasznosított ember, az utóbbi a felesleges ember. Az előbbi megváltása a lázadás, az utóbbi kárhozata a perverzió és örület. Az előbbi úr és szolga dialektikáján belül képezi ki lehetőségeit, az utóbbi az álszükségletek halmozásának tisztán mennyiségi antidialektikáján belül építi le lehetőségeit, képességeit, s nemcsak a maga, egyáltalán az emberiség örökségét. A túlgondoskodás inadekvát, mert a gondoskodó énjének önimádatát szolgálja, nem a gyermek szeretetét.

Az apai mindenhatósági komplexus komplementere egy fiúi komplexus: az az illuzórikus szuggesztíó, hogy az élet „ingyen” van, minden „ingyen” jár, a kívánság mindent automatikusan lehív a „mindenhatótól”, akinek kivételezett választottja az én, így az én született joggal bír az élet minden privilégiumának kitüntetettjeként. Eme kiváltsági komplexus, az „ingyen” élet illúziójának terméke az „ingyenélő”, aki nem feltétlen gazember, gyakran csak egy hamis életálmó vámpírizmusa által kiszívott emberségű „üres tok”. Ezért remek ötlet, hogy Edward nem jelenik meg Cukor filmjében, a címszereplő egy fantom, egy üres hely, mint az apa intrikáinak indoka, a kapitalizmus alibije.

Az *Edward My Son* a katasztrófális gondoskodás szülői formájának képe. A katasztrófális gondoskodás mulatságosan szeleburdi, gyermeki formája a komédia tárgya. Brigitte Bardot a *Cette sacrée gamine* című filmben kalózhoz hasonlítja magát, később így jelenik meg a szeleburdi nő katasztrófális szerelme által boldogított és gyötört férfi álmában is. A lány katasztrófális gondoskodása komikus motívumok sorában jelenik meg: amikor pl. vasalásra vállalkozik, leégeti a lakást, kormos romok maradnak utána, de ez kevésbé taszító a kor számára, akár mint a *Psycho*-stílus zsarnoki túlgondoskodás, akár mint az *Edward My Son* kasztráló gondoskodása.

A korrumpáló szülőszerep akadályozza a gyermek fejlődését, míg a korrumpált gyermek-szerep változatai a kisiklott fejlődés képei. A kicsi gyermek megjelenése kivált valamit, amit a nagyobb már nem. A civilizáció előrehaladásával mind nagyobb gond, hogy az ember testileg érik, de lelkileg éretlen marad, a lélek késétsége nő, míg a testi érés előre siet. A későn érett vagy soha meg nem érett ember mind követelőbb: követeli, amit már nem vált ki megjelenésével, s ezzel háritásra készíti környezetét. Követelőzés és háritás harcává válik az élet. A gyermeki igénytől a neurotikus igényig vezető út abban áll, hogy a kezdetben jogosult igény jogosulatlaná válik, s az eredeti gyámoltalan tehetetlenség joga az életkezdet életfogytiglani halasztásának jogtalanságává.

A *Zsákutca* című Wyler-film idején a nyomor és a terror a gyermekek nevelői. A gyermekek kiábrándultan koravének (*Mocskos arcú angyalok*), de tekintetük még a jövőnek az ítélet jogával felruházott tekintete (*A gyermekek figyelnek bennünket, Róma nyílt város*). Az *Exorcist* és az *Omen* idején a perverziónak az ember nevelői, s a gyermekek nem keserű aggastyánok, hanem cinikus szörnyek. Régen a gyermeki örömtől való eltiltással kínozták és csonkították az embert, ma a felnőtt örömköbe való idejekorán történő bevonással, mely részben az új élvezetformákat legalizáló fanatikus térítő buzgalom, részben a piacélnkítő számítás műve. Régen a kínnal kínoztak, ma az örömmel, régen csak a kín volt kín, ma az öröm is kínná válik. Ennek alesete a sznobnevelés is, mellyel a felnőtt ráerölteti ízlését a gyermekre; az áterotizált posztmodern kultúra ott is pedofil, ahol nem rajtakapható módon erotikus.

A gyermek harcol a szülő idejéért, információjáért és interakciójáért, de a gyermeknél erősebb a létfenntartás parancsa, mely munkát, a társadalmi munkamegosztás, mely közcélokra szolgáló többletmunkát, és a kizsákmányolás, mely mások privát céljaira szolgáló túlmunkát követel. A préhierarchia abszolút vesztese a gyermek. A szülő a társadalom rabja, a fogyasztói társadalom gyermeke az elkényeztetett, ráeröltetett, inadekvát igényeké. A szülő egy kvázivilág hipnózisával akarja pótolni kieső funkcióit. A gyermek nem tekinti át a reális világot, irreális világban él, szükségletei rabjaként. A felnőtt a reális világ rabja, a létfenntartás túsza, mely rabságot a versenytársadalomban fokoz az ambíciók rabsága. A gyermek elsődleges riválisa a Nagy Harmadik, mely az apai és anyai Másikat is elhódítja tőle. A gyermeknek nemcsak a szülőt instrumentalizáló társadalom az ellenfele, hanem a mind több esetleges szükségletet, fanatizált igényt öröklő generációk infantilizálódása is károsítja, mely a szülők szenvedélyei és ambíciói formájában jelenik meg. A kizsákmányoló társadalom, a versenytársadalom és a fogyasztói társadalom háromszorosan rabol el szeretteinktől, így a gyermekek mind inkább a ridegtartás számkivetettjei. A téma először az ötvenes és hatvanas évek gyermekbanda-filmjeiben kapott hangsúlyt. Az új társadalom, mely nem a lelkiismeretvizsgálat és a bűnbánat lehetőségét ismerő kultúrában él, a szükségletek hiszterizálását veti be az érzelmi és erkölcsi problémák háritására. A modern szülő követel, de nem nyújt, a

posztmodern szülő pedig szintén nem nyújt, de már nem is követel. A modern szülő értetlen indulata megüli a lelket, a posztmodern szülő oda nem figyelése pedig születésének is elejét veszi.

A gyermeket éretlen lényként kezelő modern, vagy az őt a médiának, a szülő által már nem kontrollált kábulatoknak és szenvedélyeknek átadó és kiszolgáltatató posztmodern a kommunikáció kultúráját a manipuláció kultúrájára cseréli. A gyermeket visszalöki a más-különbösen meghaladható parazitizmusba, s tartósítja függését, hogy a felnőtt nem veszi komolyan, éretlen féllényként, átmeneti tárgyként, játékszerként kezeli, ezzel elvonva tőle önléte ontológiai bizonyosságát. A gyermek szükségleti parazitizmusát a szülő ontológiai parazitizmusa támogatja, kifogatva az utódot az autonómiából, s a lét méltóságából. A gyermek átveszi az ily módon ráruházott ontológiai bizonytalanságot, alkalmazkodik hozzá, ezért sem érezheti az élet árát, a dolgok értékét és a realitás követelményeit. Ő a szülő játékszere e perverz kultúrában, s a szülő által kárpoztulás neki felajánlott játékszer: a világ. A szülőnek az *Edward My Son*ban vagy később az ötvenes évek kallódásfilmjeiben megfogalmazott panasz, hogy a gyermek szórja a pénzt, nem érzékeli a pénz „árát”, azt, hogy a jövedelemért és javakért dolgozni kell, s erre nem is mutat hajlandóságot (s vele a felnövésre). Mindez utólag az új kizsákmányolási formák hordozó alanyai kitermelésének látszik: a neokapitalizmus a szélhámosok társadalma, akik nem hajlandók dolgozni a pénzért, s a vele járó kockázatokat is vállalva kidolgozzák a pénz munka nélküli halmozásának stratégiáit, majd, a rizikót csökkentendő, előbb az erkölcsi szokásokat, később a jogrendszert is igényeikhez idomítják. A belső halott objektumok, az érzelmi halottság, a kulturális közöny és morális érzéketlenség beépültek a társadalmi újratermelésbe, az új gazdasági rendszerbe, a turbókapitalizmusnak szüksége van a skrupulusok nélküli hazardőrökre, akik előbb kockázatvállalóként lépnek fel, utóbb megoldják a rizikótársadalom kockázatainak a mindenkori gyengébbekre való áthárítását. A rizikótársadalom ura a rizikóember, vesztese pedig a többség.

A posztmodern társadalmat az előrehaladó infantilizálódás társadalmaként ábrázolja a filmi narratíva, mely maga is a nagyotmondó mozgóképi képeskönyvek kultúrájává infantilizálódik. Erre korántsem a gyermeki érzékenységnek a művészetből való kiirtása lenne a megfelelő válasz. A gyermeklélek túllépendő, valami több és más ráépítendő, de a gyermeklélek nem kiirtandó. A *Csalók* című film szenttelen ifjai megpróbálják magukból kiirtani a gyermeklelket, miközben felnőni sem akarnak: egyszerre utasítják el az érzékenységet és a munkát. A gyermekléleknek a felnőttben való megőrződése az érzékenység és felvevő képesség friss és be nem szükült mivoltát jelenti. Ez nem a személyiség regressziója vagy fejlődésgátolása, hanem az érettség és kompetencia szüksége a korábbi ébredések és fejlődési stádiumok készségei iránt. A felnőttiségnek hasznára válik a kisgyermek nyitottsága és odaadása vagy a kamasz vállalkozó szenvedélye és humora. A kínai filmekben általánosan jellemző a hős kisfiúsága, ugyanaz az érzékenység, melynek az ítélet jogát adja át a *Persona* vagy a kezdeményezés jogát a *Nyolc és fél*.

4.20.5.5. Instrumentális agresszió és felmentő ressentiment

Az áldozathozás melodramái a melodráma nagyformájának kedveznek, míg az áldozatul esés melodramái elmozdulnak a grand guignol felé (pl. David Lean: *Oliver Twist*). A gyász azt siratja és ünnepli, ami volt, de nem vették észre; az öngyász tárgya ezzel szemben az,

„ami nem lett”. A gyász az ideál vágya, az öngyász a „reálé”. A gyász a már-nem-létezőből dolgozza ki az érvényt, az öngyász a lenni-nem-tudó létkövetelése. A gyász léteztetni akarás, az öngyász pusztán lenni akarás. A gyászból fakad a lélek mint létforma és kultúrnívó, míg az öngyászból az instrumentális szellem. Az áldozatul esett személy duplán áldozat, mert megrövidítettsége felezi érzékenységét, s hátrányos helyzete az észfosztott értelem, az objektíváló számítás kizracionalizmusára ítéli. Amikor az ember készen van, akkor a lélek van készen, de a másik lélek éppúgy élősködik rajta, mint a szellem, s az élődi lélek és szellem a maga részéről éppúgy károsul és lecsúszik, alacsonyabb, regresszív formákat vesz fel, mint a kizsákmányolt lélek. A Totem és tabu az apa-gyermek viszonyból vezeti le a szellemet és erkölcsiséget, most azonban nem ennek geneziséét nyomozzuk, hanem a horkheimeri „instrumentális észét”, az objektíváló, dezantropomorfizáló, kitermelő episztémikus és praktikus dühödség, a számító értelem eredetét. Az objektíváló szellem a lelki emanáció és empátia visszatartása, s a társadalom ezt a szellemet igényli, míg a család a lelket. Az objektíváló szellem, mint a lélek és élet ellenlábasa parazita a személyes viszonyokon, visszavonja a lelki szolidaritást, hogy növelje a környezet kiaknázásának hatékonyságát, s a személyeket is környezettényként érzékeli és vonja be számításaiba.

A gyermek mitikus rémtette az ödipuszi apagyilkosság, melyet követően a gyilkos átalakul önvádlóvá, míg az áldozat – a modern halottkultuszban – vizsgálató ideállá. A modern szülő rémtettének hatása nem ilyen kedvező: a szülői mulasztások, mint a gyermeki érzékenységek tudattalan lemészárlásai a gyermek nem-tudni és nem-tenni vágyó, nem-akarni akaró impulzusgátlásaivá válnak. Így születnek a motiválatlan nemzedékek. Az utóbbiak öngazolását szolgálja az én-idealizáció és a te-vádlás diszkurzusformáinak előtérbe kerülése (pl. Hervé Bazin anya-trilógiájában, de már Mauriac: A farizeusában is). Láttuk, hogy mindabból, amit a szülő visszatart, nem ad meg a gyermeknek, belső halott objektumok maradnak, a mulasztások negatív jeleket sugárzó emlékműveiként, mint a 2001 *Ürodüsszeia* elején látott monolit, azzal a különbséggel, hogy az a fejlődést, míg ezek a romlást, széthullást programozzák. Ez teszi lehetővé, hogy a szuperkapitalizmus poszthumán egzisztenciái zárójelbe tegyék a lelket, és kizárólag a társadalmi racionalitást szolgálják. A Negyedik Birodalom a blaszfémia és botrány véglegesében és antikultúrájában akarja egyesíteni az emberiséget (gondoljunk az Irakból vagy Afganisztánból napról-napra érkező gyalázatos hírekre). Az új hódítás katasztrofális és egyúttal tehetetlen, önmegszervezésre is képtelen mivolta az posztmodern személyiségtípusok hódításaként érthető meg.

A posztmodern infantilis személyiség, mint a feltételek által tenyésztett karakterszerveződési tendencia jellemzője a szelektív észlelés radikalizmusa: magának csak jogait, környezetének csak kötelességeit észleli, így neki mindig igaza van, partnerének soha. A partner örök néma vagy hangos per vádlottja, az ént tematizáló kommunikáció pedig a propaganda és reklám karikatúrája. Az összes lelki problémák kezelési módja a sértődés, megoldása pedig a gyűlölet. Ez a modell egyesíti a lelki kényelmet az állandó destruktív mozgósítottsággal. Az így mozgósított személy szabad utat kap minden partner és emberi viszony, személyek és intézmények kirablására és kizsákmányolására. Az emberi kapcsolatok parazita kimerítése után szintén szabad utat kap az „elhasznált” személyek gyűlölködő megtámadására és elvetésére. A posztmodern újnómád, mint szervezet-hadseregek janicsár-harcosa nagyon hatékony alkalmi szövetségekre képes, egy intézmény kifosztására, közpénzek „lenyúlására”,

ám nem képes hosszú távú, bizalmat előlegező és szolidaritást garantáló viszonyokra, s azokat meg is veti, mint a pillanatnyi haszonmaximálás érdekének nem kedvező formákat.

4.20.5.6. Az instrumentális ész meghaladása

Ha a szülő sokat nyújt, egy ponton ez a sok is kevés, mert most már csak a világ nyújthat többet. Nemcsak az elrontott rossz tehát: van egy pont, ahonnan kezdve az el nem rontott is rossz kell, hogy legyen. Kezdetben az anya „jelenti csecsemőjének az egész világot” (Donald W. Winnicott: *Kisgyermek, család, külvilág*. Bp. 2000. 81. p.), de ezen a ponton túl a világ kell, hogy jelentse, amit addig az anya (és az apa) jelentett. De nemcsak a jó válik rosszá, a rosszból is ritkán hiányzik a jó. Aki keveset kapott, az is kapott, aki semmit sem kap az anyán kívül, előbb – az anyában – az is mindent kapott. A gyermek nemcsak a szeretet kudarcát észleli, hanem a szeretetet is a kudarcban, a jó szándékot is a rossz következmények mögött. A gyermektragédia rossz esetben tisztán gyermektragédia, „jó” esetben azonban, akár legkegyetlenebb formájában (pl. *Simon Judit*), egyúttal szülőtragédia is. A szenvedő – bár egymástól szenvedő! – felek ezt átélik: sajnálják nemcsak magukat, egymást is.

Ami volt: a realitáshoz köti az embert, erők, tények, adottságok, viszonyok, intézmények realitásaihoz. Ami „nem lett”: a parciális ösztönökhöz, primitív és kielégíthetetlen igényekhez köt, vagy pedig az imaginárius szférához (támadó ösztönöket riadóztatva vagy menekülő lelket konstituálva). A „szelf”-kielégületlen lény hazug lesz vagy álmodozó, szélhámos vagy költő, politikus vagy teoretikus stb. Mitől függ vajon, hogy a „nem lett” rész torzulásokhoz, vagy produktív kompenzációkhoz vezet? Nyilván mindkettőhöz vezet, de nem mindegy, hogy melyik dominál végül. Az eredmény attól függ, hogy az önzés és kegyetlenség, vagy az elhibázott szeretet műve a meghíúsulás. Bármilyen rossz következmények sem képesek teljesen feloldani a jószándékot, s így a kötöttséget semmivé tenni. A szeretet kudarca is szeretet.

A gyermek az, aki itt marad, ezért az ő életre szóló feladata a megértés, a csalódásfeldolgozás. Megérteni annyi, mint szellemileg felnőni, az ösztönlény átnövése szellemi lénybe. A gyász azért nem csupán a gyászolttal szembeni büntudat, mert a gyászolttal szembeni bűn vagy hiba, ha nem is szükséges, de szükségszerű vétség: a hiányos szellemi kompetenciából, a szenvedélyek ezzel összefüggő primér uralmából és a feleknek a viszonyok általi elsodortságából fakad. A felek gyásza dupla gyász: magukat és egymást is, s nemcsak utólag, hanem kezdettől fogva gyászolják, mert nem pusztán halottakat, hanem elvesztett lehetőségeket is gyászolunk. Milyen motívumok fonódnak össze ebben a – normális esetben – tudattalan – gyászban? 1./ A gyermek panasza a szülő ellen. 2./ A felnőtt (mint volt gyermek) panasza az egykori felnőttek ellen. 3./ A felnőtt mint szülő panasza gyermekére. 4./ A felnőttben a gyermek vagy a gyermekben a felnőtt által tett kár megfigyelése a másik felnőtt (vagy akár gyermek) által. 5./ A gyermek büntudata az elvesztett felnőttel szemben. 6./ A felnőtt büntudata gyermeke irányában, különösen a gyermekkor végén, a felhalmozódott jóvátehetetlenségek szemléletében. 7./ A felnőtt büntudata önmagával szemben, amennyiben nem sikerül megfelelni saját anya- vagy apaképének, felnőttképének, emberképének stb.

A saját bűnösség, bár hedonista kultúránktól idegen, elvileg elérhető felismerése a feltétele, hogy az ember ne a vád és neurotikus igény alapján rendezze be életét. A hedonista kultúrában egyének és nagyobb populációk is szakadatlan konstruált pert folytatnak egymás

ellen, s e kollektív örület alapja a büntudat kigyomlálása a lélekből. Ezért tartjuk fontos műfajnak a melodramát és méltatjuk a Bollywood-film világsikerét, mert kultuszában a kor kegyetlen viszonyaival és karaktertípusaival szemben formálódó kollektív lelki ellenállás tanúságát látjuk.

Az erkölcsi ész, túl az instrumentális észen, úgy lép fel, mint két büntudat kölcsönös korrekciója. Egyik és másik partner büntudata, ezek kölcsönös felismerése is korrigálja a kölcsönös vádakat, s annak megsejtése is, hogy minden sorshoz hozzátartozik a hibák és megghiúsulások, konfliktusok és kártételek mindkét rendje, a gyermek és a felnőtt vétségei is: a kezdet és a vég bűnei sem kispórolhatók a sorsból. A bűnök két – gyermeki és szülői – rendje, egymás által feldolgozva maga a „megváltás” („felszabadulás”, „pacifikáció”, „szublimáció”).

Az apa halálából a szellemet vezeti le Freud, az anya áldozatából a lelket a melodráma. Mit vezethetünk le az én belső halott objektumaiból, a gyermek szenvedéstörténetéből? Vajon csak a lélek és a szellem sérüléseit? Akár a kisiklások előtti eredeti harmónia megtapasztalása, akár a szülő jóvátételi törekvéseinek megtapasztalása, lehetővé teszi a törekvés súlypontjának átvitelét a világra, s ezzel a receptív energiák produktívva alakítását: a szülő pótlását a világgal és a passzív pozíciót az aktívval. A szülő bánata nem „belső halott objektumokat” észlel, hanem elrontott napok, percek, csődbe jutott akciók és remények temetőjét. Nem ez a gyász-e, a szeretet ösztönén túl, a szeretet tudatának kezdete, és nem két gyásznak (szeretetnek) kell-e fél úton találkoznia? Az emberek találkozása az emberek megmentése, s ez a találkozás a szélsőségesen egyenlőtlen viszonyokban is lehetséges (*Huckleberry Finn*, *Megbilincseltek*). A szülő megmentése a gyermek által *A kis hercegnő* témája, a gyermek megmentése a szülő által *Stella Dallas*é. A találkozás lehetősége új probléma gondolatmenetünkben: már nem a szubjektivitás nívi, különböző mértékben átszellemült kontroll centrumok alapításának, hanem a lélek és szellem tartalmi gazdagságának kérdése. Ha meg is vannak az átélés és az értés szervei az általuk uralt műveleti közegek még korántsem kitöltöttek tartalmakkal. A lelket és szellemet az együttélés élményei töltik be, vagy hagyják üresen.

4.20.5.7. Az élet holtpontja és a kalandfilm nyelve

Az *Élet apával* című filmben az anyai manipulatív demokrácia veszi át az apai szimbolikus diktatúrától a vezetést: a film elején az apát, végén az anyát várja az összegyűlt család. A *Daughter Courageous* című filmben az apa eltűnt, ő az, aki – mint ahogyan az ifjú ember szokta – elment. A *Four Daughters* című filmben a típust ismét családjá körében látjuk, de ezúttal nagyapai funkciók szintjére levitt apaszerepben. A szülői szerep gyengülése együtt jár az új nemzedék szerepdifferenciálódásával. Az életbe való kilépés válságában az ifjak az új szerepekbe foglalt ajánlatokat és információkat adekvátabbnak érzik a régieknél. A kortárs-csoport szerep-hübrisztét a *Csalók* című Carné-filmben az húzza alá, hogy a fiatalok választása az életkezdet tagadását szolgálja, azaz a nemzedéki szerepalternatívák korábbi funkciójának ellentétét valósítja meg. A szülői szerep bomlását elhomályosíthatja ugyan a nemzedéki csoport kibontakozó munkamegosztásának előtérbe kerülése, de ez a korrekatív erő felbomlik, ha a nemzedéki csoport fogyasztói csoporttá válva kerül alávetésre a manipulációnak. A *Kis rókák* anyafigurája már maga is egy ilyen nemzedéket képvisel, melyben a család intézménye nem „másik erő” a piac törvényeivel szemben: a Bette Davis által játszott élveteg és cinikus

asszony fogyasztásvezérként válik férjgyilkos modern Klütaimnesztrává. Ő az Wyler filmjében, aki megalapítja a psychothrillek pokoli házát, melyet lázadó lánya végül elhagy, elindulva az elveszett családias és egyben lázadó – mert a kettő együtt „áll vagy bukik” – pionír-erények nyomában.

Másként is fogalmazhatunk: a szülői szerepek gyengülése a gyermeki szerepek differenciálódásához vezet. A *Little Woman* című Mervyn le Roy-filmben a következő típusok kidifferenciálásának közege az új nemzedék: 1. Az önző, aki „mindent visz”, a párizsi utazás és a vőlegény is az övé lesz. 2. A konformista rendreutasító, s egyben derekas és jámbor nővér szerelmet, házasságot, anyaságot kap ki nem tűnő erényei jutalmául. 3. Mivel az apa eltűnik a háborúban majd visszavonul a könyvtárba, az anya pedig a moralizáló kommentátor szerepébe vonul vissza, Jo veszi át a családfői funkciót. Ő a film tulajdonképpeni hősnője, az intellektuális, nonkonformista, haját levágató, fiús nő az élet helyett kapja a sorstól az irodalmat, s a szerelem helyett is mást kap: „szövetséget”. Az önzés jutalma az anyagi siker, a konformizmusé a boldogság, a nemi arculat meginduló elvesztéséé a szellemi siker (a test Erószának gyengüléséé a szellem Erósza). Az élet nem az erényeket jutalmazza, hanem a hibákat, ezért mutat az élet a szappanopera, a tragédia és komédia kompromisszuma felé. Ez az új élet erény és bűn szintézisének hiszi a hibát, a jó ereje és a rossz ereje szintézisének a gyengeséget, a nagyság és kicsinység szintézisének a közepszerűséget, ezért az életben valójában nincs szintézis, az ő örököse az új világban a kompromisszum. 4. A legkisebb lányé a tragédia vagy legalábbis a melodráma, a többi mind a szappanopera felé mutató típus. A kislány kezdetől fél az élettől és idegen benne, ő az „élet féltett gyermeke”, akinek nincs helye a világban, de ő lesz az irónővé érett amazon regényének témája. Halála a mágikus gyermekkor halála, mely helyére a prózai élet lép. Jo csak a nagyvárosba ment, kishúga messzebb ment, Jo csak író, kishúga a téma.

Alice Miller (A tehetséges gyermek drámája stb.) sértett, életképtelen, belsőleg üres embertípust ír le, aki állítólag akkor gyógyul meg, ha feljogosítják szülei vádolására. Hegel úr-szolga dialektikájának „hőse” az Alice Miller-i dráma ellentéte. Hegel embere nem csupán egy ellátó viszonyon belül eleven és működőképes, nem olyan, aki nem működik segítség híján, ellenkezőleg, az, aki maga a segítség. Kertész *Huckleberry Finn* című filmjében az elfuserált apa a szemrehányó követelés alanya, míg Huck a közvetlen világhoz fordulása, ami azt jelezi, hogy az ember nemcsak a maga, a mások bűneit, az ellene elkövetett bűnöket is képes jóvá tenni, túllépő és kezdeményező lényként, tehát nincs a szülői torzulások kópiájának szerepére ítélve. Huck kalandos vándorútjával kétféle csődöt állít szembe a cselekmény: az apaszörny nem teljesíti feladatát, terrorizálja és kihasználja fiát, a jó rokonok, derék nagynénik kenetes kultúrterrorja pedig elidegeníti a kultúrától. A vér szerinti és az adoptívszülők kettős kudarca mégis jóvá tehető azzal, hogy az ember maga adoptálja a világot, minden beteg létkörből egy tágabb, nyitottabb, mozgalmassabb létkörbe lépve ki és tovább. Az eredeti passzivitásnak a világból kikanyarított otthonra van szüksége, az aktivitásban való önmagára találás maga teszi otthonná a világot. Az Alice Miller-i ember ellentéte a Bollywood-nő, aki visszahozza az émelygés és undor, vád és ressentiment, vagy a fásult szenvtelenség világába a melodramát. A *Parineeta* című filmben a „lány a szomszéd kertjéből”, a kegyelemkenyéren élő árva az, akire mindenkinek, minden pillanatban, mindkét házban szüksége van, s akinek személyisége nem a sértett és követelő szükségletek nyílt sebe, ellenkezőleg, a gyógyír a mások gondjára. Árva, akihez nem jön el „ingyen” a világ,

de nem is kell, hogy eljöjjön, mert már eleve „nála van”, ő hozza el másoknak a világot. Ő veszi elő az alkalomnak megfelelő inget a gazdag szomszéd gyermekének szekrényéből, mire az elcsodálkozik: „Nem tudtam, hogy ilyen szép ingeim vannak.” A lány mosolyog: „Sok minden van, amiről nem tudsz, kedvesem.” Az étel „igazi íze” nem annak a szájában érzik, akinek a szájába adják. Alice Miller a dresszúrát, a „fekete pedagógiát” kárhoztatja, azóta azonban a fehér pedagógia (a parciális ösztönök elvtelen kiszolgálása) még nagyobb csődbe vitte a kultúrát. A *Parineetában* a gazdag Sakhar képviseli, a szegény Lalitával szemben, a dühöngő követelőzést és gyámoltalan ráutaltságot. Sakhar azért érzi magát cserben hagyottnak, mert közvetítők által tudja csak élvezni a világot, melyet Lalita közvetlenül megtestesít. A szomszédban, a lecsúszottak házában demokrácia van, a gazdagokéban diktatúra. A sikeres nagyvállalkozó a fiával sem alkuszik, egyforma türelmetlenséggel diktálja a feltételeket az üzletben és a magánéletben. Az az ember, akit úgy jellemeztünk, „maga a segítség”, nem pusztán ezért ilyen, mert a szülei megfelelően segítettek, hanem mert idejében találkozott a világgal, mert adoptálta őt a világ (és ő a világot: a kettő ezen a ponton egyet jelent), azon a ponton, ahová a szülők ereje nem ér el, ahol hatalmuk kimerül. Az árva Lalita története a funkcionális árvaság pozitív oldalát mutatja meg: a szülőknek vissza kell vonulniuk a deus otiosus távolságába, kivonulni a fiatal ember és a világ viszonyából. Deus otiosus mégis kell, mert bár most már a világnak nekimenő a messzemenő felelősség, az, hogy valahol mégis ott a deus otiosus, garantálja a végső biztonságot.

A családidiill gyemekmelodrámvá alakul, ahol hőse egyedül marad. Az ifjú ember azért marad egyedül, mert bizonyos problémákra a szülőknek nincsenek megoldásai, s ettől a ponttól fogva az új ember sorsa a szülők sorsának korrekciója. Ezen a ponton azt nem nyeli el az infantilis szorongás, aki előtt megnyílik az információfolyamok óceánja. A feladat átkelni ezen az információ-tengeren. Ettől kezdve az embernek nem egy, hanem az összes generáció a szülője, s nem a nevelés, hanem a dialógus viszonyában van velük.

A szülői szenvedés az áldozat felé vezet, mely áldozattörténet csúcspontja a lemondás: Stella elmegy a sötétben (*Stella Dallas*). A gyermeki szenvedéstörténet csúcspontja nem az áldozat és lemondás, hanem a felmondás: az ifjú nekimegy a nagyvilágnak. Az *I vitelloni* című Fellini-film a szülők jóindulatú tanácsstalanságát, szellemi gyámoltalanságát az ifjak tombolásával szembesíti. A film mindenkit szerencsétlenné tevő macsójától e szavakkal búcsúzik eltávozó nővére: „Próbáld meg felnőni!” A film végén a baráti társaság legifjabbja vonatra száll, eltávozik, aki eddig legtanácsstalansabbnak tűnt. Chaplin *A kölyök* című filmjében a hányattatás és kallódás nem azonos a szenvedéssel. A pótapa az anyát is pótolja, s a gyermeket nem az unott követelés jellemzi, hanem az élet minden ingerére nyitott öröm. Ez nem a neurotikus igény története, hanem arról szól, hogy milyen kevés elég.

A kertészi családidiillek tanulsága, hogy az egészséges társadalom nem mintatársadalom, hanem a dinamikus önkorrekció mértékében egészséges minden jelenvaló társadalom. Miért jobb a kertészi családidiillek, mint a gyermeki szenvedéstörténetek, s ha jobb, miért számolja fel a szappanopera a családidiillt? A gyermekpanasz tematikája azért hajlamos lecsúszni modoros giccsé (pl. a *Tomi a megfagyott gyermek* hangos változatában), mert minden egyéb műfaj konfliktusai mélyén is a gyermek panasz hat, míg a modern gyermeki szenvedéstörténet többnyire csupán a felnőtt pedagógiai célzatú konstrukciója, mely szenvedésre és áldozatra akarja nevelni a gyermeket. A döntő gyermeki panasz nem direkt, hanem indirekt módon fejeződik ki, és döntő kifejezése nem a gyermekmelodráma, kifejezése

valójában keresztbe fut az egész műfajrendszeren, műfajközi redundanciák és homológiák struktúráiban reprezentálva, mindig elhibázva, épp csak érintve, csak elvételük által körülírva. Az ember nem emlékezik az első életszakaszra, alapvető élethelyzeteiről és konfliktusairól nincsenek képzeti reprezentációi, de 1./ nem ennek emlékezete-e az élet alaphangulata és a kedély típusa? 2./Nem ennek emlékezete-e az ismétlési kényszerekben adott viselkedési törvény? 3./ Nem ennek átviteli reprezentációi-e a személy visszatérő konfliktusai?

Az, amit emlékezetnek szoktunk nevezni, a képzeti reprezentációk archívuma, valójában csak a harmadik emlékezet. Az első emlékezet az érzület, a második emlékezet a viselkedés. A kalandos és fantasztikus műfajokra ott van szükség, ahol a prózai műfajok áttételes nyelvezete nem fejezi ki a reprezentáció nélküli emlékeket, melyeket nem képzetekben, csak emocionális vészreakciókban raktároz az érzékenység. A kalandfilmekben homályos vagy triviális magyarázatot kap, hogy az ember miért van Casablancában (Humphrey Bogart) vagy Timbuktaban (John Wayne). Mert ha egy asszony miatt menekült is idáig, ez sem az igazi magyarázat. Vagy ha a szüleit ölték meg, mint a western bosszúhősei esetében, ez sem a végső magyarázat, mert kérdés marad, mit öltek meg benne, már előbb, a szülei. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* minden hőse és hősnője a sivatagban kóborol, holott csak egynek ölték meg szülőjét.

A szülői áldozattörténet direkt kifejezést kap egy műfajban, míg a gyermeki szenvedéstörténet feldolgozásához a műfajrendszer egészére van szükség, mert az utóbbinak nincs közvetlen képzeti reprezentációja, ellenben áttételes kifejezést kap a kallódó ember kalandjaiban illetve a szerelmi viszonyok ismétlési kényszereiben. A kimondhatatlan őspanaszokat az ember életfogytiglan és tudattalan újrainscenálja viszonyaiban, egyrészt szabadulni szeretne tőlük, másrészt mind jobban belekerül csapdájukba. Ha az ember valamit kezdetben nem kapott meg, minden partnertől ezt követeli, s ha megkapná, sem tud már mit kezdeni vele, mert meg nem kapásához adaptálódott. Amit az ember legjobban szeretne megkapni, annak nem a megkapását, hanem a megkapni akarását akarja.

4.20.5.8. Adalék a melankólia elméletéhez

Láttuk: ami a legelrejtettebb, az ősbotrány, az egyben a legszélesebben szóródó, mindenütt, de bujkálva jelen levő élmény. A költészet is csak a „nem lett” kéjeket, elmaradt szerelmi egymásra találásokat szereti megénekelni és gyászolni, nem a sokkal priméresebb és fundamentálisabb hiányt, a „nem lett” intim pillanatokat, együttérzést, őszinteséget és mellette állást. Legritkább esetben ragadja meg azt, amitől a lélek az elhalt érzékenységek temetője, amiért az arc börtönarc, s ami által a nemzedékek átadják az élet irányítását az emberi felelősséget kiküszöbölő és szimpátiaérzések illetve szolidaritási igények alól felmentő anonim viszonyoknak. A Jakobson és Bogatürjov által leírt „preventív cenzúra” maga a kulturális átörökítési mechanizmus, az ízlés és morál „terjedési módja”, a genetikus kódolást felülíró szociokulturális kódolás. A szülőnek azok az értékei, befogadó és alkotó kompetenciájának azok az eredményei élnek tovább a kultúrában, melyeket a gyermek átvesz. Az emberiség egyik legnagyobb problémája, amiről a narratíva hallgat, vagy aminek tematizálásakor szereti elkerülni a lényegét: szülő és gyermek kommunikációjának kudarca. Ez a téma – a lelki nyomor és lelki árvaság – ugyanolyan népszerűtlen a filmkultúrában, mint a szociális

nyomor. Eme allergikus témák bátor felvállalása volt a neorealizmus teljesítménye: a közönségnek azonban mindez nem kellett. Ha a film nem kerüli e témákat, a közönség kerüli a filmet. A problémakör mégsem hiányzik a filmekből: a kitaszított tematika visszaszívargását az teszi lehetővé, hogy a melankólia azt is kifejezi, amit a vád vagy a bűnvallomás nem ér el.

Nem mélyebb-e a bánat, mint a bűnvád vagy a bűnvallomás? A szomorúság a boldogságban is átéli az iszonyatos túlerők munkálkodását, az élet varázsában és rangjában a holtak jelenlétét. Akit a szerető nem vigasztal meg, azt vigasztalja az anya emléke, a jövő helyett a múlt, az álom helyett a halál. Ezért figyelemre méltó, hogy a legszebb és legmélyebb anyaversek költője, a Kosztolányi, A szegény kisgyermek panaszait elemző József Attila utal Dayka Gábor egy költeményére, melyben előbb az álmot személyesíti meg vigasztalóként a költő, majd – annak vigasztalójául, akin az álom nem segít – a halált (vö. József Attila: Kosztolányi Dezső. In. József Attila: Irodalom és szocializmus /Válogatott esztétikai tanulmányok/. Bp. 1967. 261. p.). Két asszonyt idéz fel Dayka. Nézzük az elsőt:

„A csöndes éj bús asszonya csillagos
Fejével intett, s a csecsemő korát
Felül nem élt királyi nappal
Anyja szelíd kebelébe süllyedt.”

A feloldó éj képeit követik az olthatatlan panasz és nyugtalanság motívumai, melyekre a Másik Asszony eljövetele válaszol:

„De nemsokára bús alakú, szelíd
Testvéred ím majd, a tehetős halál,
Int, és puhább álomra mindent
Átölelő kebelébe hajlok.”

(Dajka Gábor: Kesergés. In. Hét évszázad magyar versei. 1. köt. Bp. – Bratislava. 1978. 695-696. p.).

Az ember csak a gyemeknek adhatja vissza, amit a szülőtől kapott, de amikor kapta, lázadozott és nem kellett, vagy nem volt elég neki (József Attila: „én még őszinte ember voltam, ordítottam, toporzékoltam...”), ahogy utóbb a jóvátételi vágy által hajtott szülő ellen lázadozik az új gyermek: a jóvátétel ezért mindennek előtt megkettőzi a bajt, s csak a tanulság – vagy még az sem, de legalább a tanúság – dolgozható ki és adható tovább, de nem az „üdv”, az „idill” vagy az „aranykor” elérhető. A gyemeknek is terhes a szülői igyekezet és áldozat, ahogyan a társadalomnak is a költő vagy a filozófus műve, melynek leginkább a szerző halála hoz elismerést: a halál mint a mű igazi feltámadása mélyebb probléma a közép-szerűségnek az alkotás feletti bosszújánál, talán a halálöszton a végső jóvátétel, s csak az a mű mély és radikális (épp ezért hosszú ideig elfogadhatatlan és lassan feldolgozható), mely a halálöszton műve, ez magyarázza pontosságát, tökélyét és radikalitását, olyan költséges tulajdonságokat és személyes beruházásokat, melyek azért is meglepőek, mert a társadalom nem tartott igényt rájuk, és inkább akadályozzák mint előmozdítják a sikert.

A melankólia szociológiai megközelítése, mely az elfojtott alkalmasságra, a társadalmi rend által elnyomott szellemi rangra vezeti vissza az életgyászt, tanulságos, de nem mély. De ez a szociális genezisében szemlélt melankólia nem ellentétes az egzisztenciális melankóliával, mely nem más, mint a jóvátételatlanságokban való őrlődés, s a kölcsönös bűnösségnek nem fogalmán, de érzésén dolgozó lelki érési folyamat. A „tért” nem adó társadalom is belső halott objektumokat termelő mostoha! Ahogyan a kor is lehet mostoha, s ilyenkor ritkán

vagy aligha érdekes ember, aki nem későn vagy korán jött. A melankólia az az érzés, hogy az ember rossz helyen és időben él, mely nem teszi lehetővé lét és lélek, s ezért lélek és lélek találkozását, mely találkozás elvileg talán soha sem lehetetlen, de az adott esetben kevésbé silány lét vagy nagyobb lélek lenne a feltétele. Ha az egymást kiváltó halmozott kudarcokat jelentő melankóliát mégis lelki munkafolyamatnak tekintjük, megint József Attilát kell segítségül hívni jellemzéséhez: az alkotás annak munkája, aki „csak másnak remél”. A melankólia a belső halott objektumokon végzett munka önélvézete, a kár haszonra fordítása, a fájdalom öröme. A cinikus pragmatizmus és pozitívista kizracionalizmus ezzel szemben a belső halott objektumok melankólia nélküli dolgoztatása, a külső tárgyi kárpótlások halmozása, a világalgató és a létfenntartás helyett a környezet kizsákmányolása.

4.21. Melodráma-szemináriumok

4.21.1. A csúscmelodráma Charles Vidor: *Gilda* (1946)

A kallódó ember és a siker tanítója

Tekintetünk a matrózokcsma padlóján felénk guruló dobókockákat célozza meg, melyek mintegy magukkal vonják a fölénk hajló játékos hasonló irányú elmozdulását. A játék a körben ülők lábai között folyik, a világ alulnézete a filmhős kiindulópontja, s a kamera tekintete, azaz a néző pozíciója ennek az alulnézetnek is alulnézete, előbb feltekintünk a hősrre, majd mi is felemelkedünk, hogy kövessük a zsákmányával eloldalgó, kissé züllött és nagyon fiatal férfit. Haja a homlokába hull, látható izgalommal figyel, mint aki utolsó garasait tette fel. A csavargó lefelé szabadul ki a társadalomból, a züllés útján, alulteljesít, hogy felülmúlhasson, lerázza a konvenciók terhét, keresi az életet. A konform társadalom a züllő felett áll, s a konform társadalom tagja mégis felnéz a csavargóra, mert a csavargó szabad.

Lepusztult kalandor az idegen éjszakában. Johnny (Glenn Ford) első napja Buenos Airesben. Kockát vet és menekül. Mivel maga is csalt, gyakorlati bizonyosság, a kalandorlét evidenciája, hogy mások sem tartják be – mert az ember nem tartja be – a játékszabályokat. Mivel nyereményét ugyanannyira lopta, mint nyerte, nem érezheti magát biztonságban a nyereség joga által: a nyertest éppúgy tolvajként is kezelhetik. Johnny játékkockái segítségével fosztja ki a matrózokat, őt pedig fegyveres idegen akarja kifosztani a sikátorban, ahol nyereményét számolja. Johnny a játék fikciója segítségével műveli azt, amit a rabló nyeresebben. Ez a kint és bent, a kocsmá és sikátor különbsége; de az idegen kikötő, a csavargólét változó színtereinek egyike, a hazához mint odabenthez képest, egészében is odakinn, a Johnny életét megmentő és őt a társadalomba visszavezető idegen pedig olyan kétértelmű világba vezet, a nagy vállalkozás játszójába, melynek titkát éppúgy nyersen, lemeztelenítve tükrözi az utcai rablás, mint a hamis játékét. Ez a hamisság a hazára is jellemző kell hogy legyen, máskülönben otthona jobban kötötte volna a hőst, s most nem csavarogna idekinn. A csavargás ilyen értelemben a világ demaszkirozása, a meztelen igazság megvallására készítetése, az élet alapmodelljeinek kivetkőztetése a társadalom kegyes hazugságaiból.

Johnny boldogulni akar, és ezért a lopás játszóját a szerencse, a siker játszójának álcázza. Kettős játék folyik, a szabályok, törvények, a kölcsönösség és egyenlőség látszatát

teremtve álcázzák a valóságos eseményeket, a csere játszámája szolgálja a védelmében folyó sötétebb, kegyetlenebb, agresszívabb játszámák rajtakaphatatlaná tételét. A nagyvilág játszámái sötétebbek, mint amiként megjelennek. Ez azért lényeges a film elején, azért kell felmutatni egy züllött miliőben törvény és jogtalanság, szabály és önkény összefonódását, s az önkény szükségét a szabályra, a szabály korrupcióját (a játékost, kinek a szabály azért fontos hogy megszeghesse és így előnyhöz jusson), mert ezzel a szerelmi szál pozicionálásához járul hozzá a nagyszabású összstruktúra. A szerelmi szál ugyanis, végső soron, fordítva fog reagálni: a szerető rosszabbnak fogja mutatni magát, mint amilyen. A társadalmi jelrendszerben minden jobb mögött mindig valami rosszabb fog feltűnni, a jó szignifikáns a rossz szignifikátum megfelelője, míg a szerelmi (kulturális) rendszerben a rosszabb a jobb jele, kinyerésének eszköze.

A kiindulópont egyrészt egy tiszta férfimiliő, másrészt az igazság nélküli törvényé: a nő nélkül való férfiak és az igazság nélküli törvények világa. Az idegen kikötő matrózkocsájának férfivilágában a vágy tárgya a pénz. A *Gilda* a „mi táborunkban” találja és figyeli meg azt a játszámát, amelyet Kertész *Casablancájában* a fasiszták játszanak. Az asszony, a személyes érték és ezzel a lovagiasság is elveszett, az elnyert pénzt visszaveszik, a tiszta játszámának álcázott lopásra az álcázatlan rablás válaszol: látszat minden megegyezés, merő taktika a törvény, valójában csak a dominancia számít. Ezért a vágy sem a boldogság vágya és a viszony sem a boldogságra való szövetség, vonzóbb a bajtársi szövetség, a közös ellenséggel vagy áldozattal szembeni cinkosság, a harci viszony. Mivel rég összekeveredtek az életet segítő és vezető értékek és a félrevezető, csaló és öncsaló illúziók, vonzó lehet a teljes idegenség üdítő értéktelensége, az élet értékmentes kísérleti állapota, amelyben mindent szabad és az ember nem tartozik elszámolással. A védelmező és számon kérő hatalmak lemondások fejében gyámkodó biztonságos közegét elhagyó kalandor tökéletes korlátlanossággal rögtönözheti életét. „Magam határozom meg a szerencsémét.” – mondja Mundson (George Macready), a hősiünket megmentő sötét idegen, aki gyorsabb a rablónál. Az ember mint saját szerencséjének kovácsa ezúttal korántsem az erény jutalmának képlete, ellenkezőleg, az idegen a törvényekhez való önkényes viszonyra utal. A szerencsétlenség a sorshatalmak dominanciája, míg a bűn a személyiségé. A törvényt a balek számára írják, a siker pedig bűnjel. A Johnnyt megszólító idegen jóindulata lehetőséget jelent a hős számára: ha sikerül az idegen figyelmét ébren tartania, kooptálja őt a nemesség helyére lépő új hatalom, a topmenedzserek világa, amely – a játékkaszinót vezető férfi szavaiban – úgy mutatkozik be, mint a jón-rosszon túli elit, a bűn arisztokráciája. Ha a fantasztikus film isteni mindenhatósága itt már nem is lehetséges, ennek valamiféle emléke, maradványa, profanizált leszármazottja a gátlástalanság. Az ontológiai „mindent lehet” lecsúszik (anti)etikai „mindent szabad”-dá. Két kalandor találkozik a számkivetettség, az idegenség, a korlátlan rögtönzés vagy féktelen ihlet birodalmában. Cinkosságuk korlátlan, amennyiben segítenek egymásnak felszámolni a külső és belső korlátokat, s támogatják egymás törekvéseit az erre nagyon is rászoruló kaotikus korlátlanosságban. Szüksége van rá a kalandornak, hogy cinkosra szert téve elkerülje a teljes magányt, társra találjon: a rosszaknak szükségük van a jóságra, s ha a gazdaság és társadalom törvénye nem is engedi meg, hogy a farkas a báránnyal jó legyen, annál nagyobb igénye a rosszaknak, hogy legalább a hasonló rosszakkal néha jók lehessenek, ebben tükröképüket igenelve, s így továbbra is mindenképp felett magukat erősítve ezáltal. Az éjszakában összeismerkedő két férfi viszonyában kezdettől fogva keverednek a „jól felfogott” önző érdekek és az abszurditásig elmenő öncélúság. A film azért frappáns, mert az ellentétes impulzusokat

nem egymás korlátozásaiként ábrázolja, hatása épp abból fakad, amint nyomon követi, hogy a legprimitívebb önzés és a legöncéltabb cselekvés hogyan képesek hordozni egymást. A barátság életmentéssel kezdődik, melyet annak kutatása követ, hogyan használhatnák fel egymást, amire bőségesen fognak is lehetőséget találni, de az öncélú kezdetből fakadó érdekszövetség racionalitását messze túlnövi a szenvedélyek játszámája. Annak élvezete, ahogy az egyik felemeli a másikat, a férfihamupipőkéért eljött férfiherceg szerepének önélvezete is, de éppúgy a másik sikerével való azonosulás, részvétel a másik örömeiben, ami újabb önélvezet forrása, mint a saját sikeres sors kezdeteinek megelevenedett ösképe, a saját kezdet tökéletességének, életerő eredeti intenzitásának felidézése és örömteljes szemlélete a másikban. A kiinduló helyzet egyszerre félelmes és megható, ábrázolása perverz és szublimált. A bűnügyi filmbe aláhanyatló melodráma, a polgári melodráma szalonvilágának tematikus lumpenizálódása a polgári korban elfeledett dramatikusan nagyság újra megsejtésének alkalma. Az elfeledett nagyság visszatérését méltatta – joggal – egy rokonformában, a gengsztermelodrámban Robert Warshow.

A szerencse is kifoszt, aki szerencsésebb másoknál, bűnössé válik, a többiek pedig áldozataivá. Johnny elveszi a matrózok pénzét, amit a kikötői sikátorban megkísérel elszerelni tőle a rabló. A rabló pisztolya azt teszi Johnnyval, amit az ő kockái is tettek a matrózokkal. Ekkor lép fel a segítő, Mundson, akinek gyilkos szerszáma pótolja, ami a dobókockákból hiányzik, melyek bírnak a szerzés erejével, de nem a megtartás és felhalmozás képességével. A játékszín tulajdonos Mundson kártyái és rulettjei megfelelnek Johnny dobókockáinak és kártyáinak. A válságban, a rajtaütés rablókalandja során azonban dobókocka helyett fegyver van Mundson kezében: ezért lesz Johnny tanítója. A kés a sétatobban rejlik, a kettő viszonya megfelel kultúra és civilizáció vagy a polgári társadalom nyilvános és titkos törvénye viszonyának.

Johnny a kifosztott matrózok elől menekül, de fegyvert fogó útonálló támadja meg, s mi még fel sem ocsúdtunk, amikor a támadó támadója lép akcióba. Mundson mint védelmező fellépése hazatalálás az idegenben. A játékpartnerek Johnnyhoz hasonló nincstelen csavargók, a csoport, a banda, a korcsoport, az élet várományosainak világa, akiknek beharcaiból, hierarchizációs és zsákmányoló konfliktusaiból az élet birtokosának fellépése emeli ki Johnnyt. Az apa visszatérése a fiak világába, a hierarchia visszatérése a káoszba, mely káosz – e pillanatban, az éppen alul maradni látszó Johnny szemszögéből nézve – rosszabb, terméketlenebb, elvtelenebb, mint az atyai despotizmus, mert nem erkölcsi plusz, csak erőmínusz jellemzi, szétforgácsoltság és kisszerűség, ezért a kváziapa fellépése teremt egy áttekinthető, elmesélhető világot.

Adoptívfiú és kváziapa távolsága a lélektelen szellem közegében indítja a cselekményt. Két idegen találkozik, s az idegenség közegében született kapcsolat gátlástalan nyíltságának táplálója a távolság. A veszélybe került Johnny megmentője egyben cinikus kioktató. A kis és a nagy kalandor kapcsolata tanuló és tanító viszonya. A kváziatya, mint a beavatás démona, bevezeti a fiatalembert a játékszabályokat felrúgó világ játékszabályaiba, az érvényesülés vagy a bűn metajátékába. A kioktató egyben kalauzol is, aki címet ad az élelmesnek tűnő kezdő kezébe. Ha ilyen szerencsés keze van, mért nem ott játszik, ahol a nagy játszmák folynak?

Johnny szóval tartja és követi Mundson, cigarettát kér tőle, s ráadásul címet is kap a gyilkos utcákon felbukkanó mentorától. Mundson faképnél hagyja a megmentettet, de, bár rögtön tovább lép, nem utasítja el az őt követőt. Johnny lép fel ajánlkozó udvarlóként, Mundson pedig tétovázó magakérető, majdnem menekülő lényként. A két férfi viszonya a kezdő fiatal-

ember és a sztárallűrös nagyasszony viszonyát idézi. Szerelmesfilmi asszociatív körbe vonja a születő férfibarátságot a ráismerés pillanata is: a két idegen átlát egymáson, megfogalmazzák egymás indítékait, kimondják egymás gondolatait. Mundson rögtön Johnny gondolatainak és érzéseinek tolmácsaként lép fel:

- Mit keres ezen a környéken? – kérdi a csavargó az úriembert.
- Az életét akartam megmenteni.
- Ne túlozzon, nem ölt volna meg, ha átadom a pénzemet.
- De maga nem adta volna át.
- Valóban, azt hiszem, nem tettem volna – ismeri el Johnny.

Mundson átadja ugyan Johnnynak játékkaszinója címét, de aztán eltanácsolja a meghívottat. Invitálja is, de azt is jelzi, hogy nem oda való, nem mehet be nyakkendő nélkül, s nem viheti magával saját dobókockáit. Johnny ismét elcsodálkozik. Honnan tudja, hogy csalog? A maguk szerencséjének kovácsai felismerik egymást, feleli Mundson, akinek megjegyzése el is löki magától az imént invitáltat, de intim ráismerést, mély beleérzést, azonosulást is kifejez, mintha a két hős egymással szembeni ambivalenciája önmagukkal szembeni ambivalenciájuk kifejezési formája volna. Mundson ingadozik, mintha vágya Johnny társaságára, de félne is tőle. Mundson lénye hasonlóan kétélű Johnny élményeinek rendszerében.

Mundson, mint nagy életet ígérő, a kallódás sikátoraiból a gazdagság és elegancia, a szűkölködésből az élvezetek világába csábító kalauzoló és segítő figura, a fantasy nagyhatalmú gondoskodó erőinek varázstalanított utóda. Felemelő hatalma azonban egyben korrumpáló hatású. Mundson már az első jelenetben értelmezi viszonyukat, a magához hasonló felismeréseként jellemezve az ambivalenciát. Mundson és Johnny öntükröző kapcsolata, a partnert öntükrözésre használó férfiak ambivalens rokonszenve mindenek előtt az öngizolást szolgálja, s csak a legnagyobb távolságokat meglépő kölcsönös kiegészítő kapcsolat, Gilda (Rita Hayworth) és Johnny kapcsolata hoz majd katarzist. Johnny és Mundson az idegenségekbe beható hasonszörűek, míg Johnny és Gilda hazát és otthonot alkotó, összeférhetetlen és összemérhetetlen mivoltukkal kínlódva megküzdő idegenek.

A kikötő, majd magasabb szinten a kaszinó kötetlen, szabadon viszonyai a sorsszerű kapcsolatok (pl. apa és fiú kapcsolata) mimetikus leképezéseit áttemelik egy játékos és rögtönző világba. Viszonyokból, melyek játékszereivé válnak, olyan viszonyokat kreálnak, melyekkel mi játszhatunk. Itt minden feltételes és visszavonható, kérdéses és kísérleti jellegű. A siker és kényelem, felszabadulás és autonómia lehetőségéért a viszonyok szükségszerűségéről és az élet megbízható, odaadason és elkötelezettségen alapuló elmélyítéséről való lemondással kell fizetni, azaz sorstalansággal. A kallódásból kéjelgés, a kínok epizódjaiból a kellemességek epizódjai lesznek, de az élet epizodikus és körbejáró szerkezete nem változik. Az ember nem sors, csak inger, nem követelhet mindent, ezért semmit sem garantálhat. A barát nemcsak a szerető ellenképe, üdítően igénytelen viszonyt állítva szembe a szerelem túlköveteléssel, egyben – álszülőként – az igazi szülő ellentéte is, mert az igazi szülő mindent tud a lényegről, de semmit a részletekről. A barátnak többet lehet megmutatni, megvallani, gyónni, messzemenőbb cinkosságára lehet számítani. A tehermentesített, könnyed, fájdalommentes kapcsolatok nyitott világba helyeznek átlátszatlan, zárt személyiségeket, akik nem tudják és nem is akarják túllépni a rögtönzött és feltételes játszmák határait. A cselekvés és a kommunikáció gátlástalan, de nem érinti a lényeg inkognitóját. Mindent tudunk egymásról és semmit.

Az idegenben létrejött, rögtönzött, alkalmi kapcsolat kényelmes, mert kötelezettségek nélküli, s haszna kezdetben mindkét fél számára feltűnő, de éppen olcsó és kényelmes mivolta teszi Mundson és Johnny kapcsolatát kevésbé fejlődésképpé, mint amilyen a Gilda-Johnny kapcsolat, melynek kezdetben kínja, kára, sőt abszurditása dominál, s „haszna” csak akkor bontakozik ki, miután „kára” és abszurditása ellenére sem fulladt közönybe. A férfi-nő viszony alapja az irreális igény dühöngő csalódása, míg az egyneműek viszonya a szkeptikus igénytelenség kellemes csalódására ad lehetőséget. Az előbbi megsemmisít vagy katartikusan sodor a nagy metamorfózisokba, hogy végül felemeljen, míg az utóbbi épp a végső problémákkal szembesülve hagy cserben. Tiszteletben tartja az ember magányát, ezért nem is korrigálhatja, s csak az elismert magány keretei között könnyíthet az életen. A perverz gyűlöletszerelm kényelmetlen és viharos viszonya végül klasszikus kötöttséghez vezet, míg a kényelmes cinkosság kellemes izgalma az ezredforduló szingli-szerelmeinek előképe egy kvázi-homoszexuális férfielodráma keretei között. A szinglivilágban végül a különeműek is ilyen tehermentesült és alkalmi cinkosságok keretében társulnak, mint itt az azonos neműek. A szinglivilágban e kapcsolattípusnak nincs alternatívája, itt azonban megjelenik Gilda esztétikailag és erkölcsileg zavarba hozó alakja, kinek histériájától nem idegen a fenség.

Rezonőrök kórusa

A *Gilda* cselekménye Mundson, Johnny Farrell és Gilda szerelmi háromszögére épül, melyet maguk a szereplők is állandóan ironikus kommentárokkal látnak el, de két „főhivatású” rezonőr is kíséri a cselekményt, a vécésbácsi (Uncle Pio = Steven Geray) és a lézengő, szemlélődő, különös úr, akiről a film végén kiderül, hogy rendőrfelügyelő (Capt. Delgado = Gerald Mohr). Mindkét rezonőr más szempontból kommentálja a cselekményt, a vécésbácsi annak mérlegelője, hogy gentleman-e Johnny, a rendőr pedig azt mérlegeli, hogy bűnös-e. A két moralizáló rezonőr egyike – a testközeli és privát rezonőr – esztétikai morált képvisel, a másik, mint „állami” rezonőr, jogi terminológiával vegyíti a morálist.

A vécésbácsi és Mundson egyaránt nevelők. Johnnynak két nevelője van, az első ember és az „utolsó ember”. Az első ember képviseli a siker eszményét, míg az utolsó ember az események sodrából kilépve kommentálja az eseményeket. A vécésbácsi leszólja a csillogó, bűnös és labilis félvilág tolongó és esendő alakjait, állhatatlan értékeit és megbízhatatlan perspektíváit, kritikusan nézi a karrieristát és pártolja a szerelme, morálisan igyekszik óvni és végül fizikailag is megvédi a hősöket. Mundson a sikerre nevelő hajtóerő, a nőt is ő hajtja fel, állítja elő, ezzel a konfliktus kiélezésének is ő a felelőse, míg a vécésbácsi a fék, stabilizáló és konzerváló erő. Két hang, két fórum, két ítélet. Egyik a hajcsár, akinek semmi sem elég, aki előre űz, minden áron, a másiknak minden túl sok, mindez nevetségesen felesleges és ezért kegyetlen. A nagyfőnök, az első ember ítéli meg a személyiséget az uralkodó, valószínűleg hatékony, gyakorlati értékek kritikájával, a valóban érvényes sikerkritériumokkal, míg az utolsó ember messziről néző s a világ tolongásától független tekintete nem a sikert ítéli meg elsődlegesen, hanem a sikerkritériumokat kritizálja. A hajcsár, a hatalom birtokosa képviseli az elcsábító, züllesztő erőt, az alattas ént, míg a hagyományos felettes ént a vécésbácsi szólaltatja meg: az igazi erkölcsi és szellemi fölény a tolongástól függetlenedő tekintet teljesítménye, az utolsó ember birtoka. Mivel az alattas én a főhatalom, a felettes én értékeit legyőző bűnök kaján diadalának képviselője a hatalom és dicsőség letéteményese, a felettes

én megalázottként jelenik meg, az alattas én pedig a felettes én feletteseként, hiszen az értékek leértékelésének és a nemértékek felértékelésének társadalma, a barbarizáció idejét éljük. A hős ezért hazátlan, ezért van háború, s a felettes én, a lelkiismeret hangja ezért jelenik meg a WC-be zárva. A végcsábácsi az izlés és erkölcs hiteles bírója, mert felfordult világban élünk, ahol alul lenni érdem. A tolongásban a rosszat csak a rosszabb győzheti le, s ezért a legrosszabb van legfelül. Egy züllött demokráciában játszódik a cselekmény melyben minden mértéktől elrugaszkodott, a világon minden ésszerűség ellenére élőködő, örült monopolisták, megalomániás világterroristák készülnek hatalomátvételre. A párbeszédéből értesülünk, hogy az óceán túlpartján e prefasiszta káoszt már felváltotta a fasiszta rend; a cselekmény e rossz metamorfózis lelki ellenanyagainak keresését bízta a melodráma.

A tragédia eseményeinek megbízható viszonyítási pontja a kórus által képviselt egységes közvélemény, melynek erkölcsi álláspontját a hős kétszeresen megsérti, alul- és túlteljesítve. A modernség a megsokszorozott és lecsúszott kollektív hübrisz világa, melyben a kórus – a manipulált közvélemény hangjaként – legfeljebb a nyárspolgárok kara lehetne. Az egykori kórusteljesítményt magányos rezonőrök veszik át. A tragikus kórus individualizálódásának következménye a rezonőrök megsokszorozódása, a kórus fragmentálódása. Míg a tragédia szerelmi melodráává privatizálódik, a tragikus kórus is széthull, hogy magányos rezonőrök kommentárjaiban válják a reflexió többdimenzióssá. A rendőr korábban bukkan fel a képmézőben, a végcsábácsi alakja azonban előbb bontakozik ki, hogy a végén a rendőr jelenjék meg szinte Ámor szerepében, összehozva a szerelmeseket. A *Gilda* érdekes különösségei közé tartozik a bűnös által elbűvölt rendőr figurája, a rendőr mint a be nem avatkozás elvének képviselője, a rendőr mint a bűn lenni hagyója, kibontakozni engedője, aki tudja, hogy a bűnnek kell legyőznie önmagát és átcsapni bűnhődésbe. Kicsit már olyan ez a rendőr, mint Kim Ki-Duk: *Tavaszi nyár, őszi tél...és tavasz* című filmjének remetéje, aki hagyja bűnbe esni a kisfiút, tudva, hogy az intés és prédikáció nem használ, csak a bűn megtapasztalása. A kis bűnösre (=Johnny) saját bűne csap le, a nagy bűnösre (=Mundson) viszont le kell csapni, s azt sem a jog törvénye bünteti, hanem az erkölcsé, amit a végcsábácsi képvisel, aki végül a gyilkos gyilkosává válik, a szeretők védelmében. A kis bűnösöket az elhibázott szeretet tette bűnössé, a nagy bűnös viszont elismeri, hogy szívét nem melegítette át más, csak a gyűlölet.

A végcsábácsi, akinek nem hivatala, végül beavatkozik a cselekménybe, míg a rendőr, akinek hivatala lenne, nem avatkozik be. Az előbbi, a beavatkozás által, a karrierre nevelő kváziapa örökösévé lesz, boldogságra nevelő kváziapaként, egyben átvállalva a nagy bűnt, a gyilkosságot, melyet a szeretők kis bűneinek felhalmozódása végül elkerülhetetlenné tett. A végcsábácsi mint pót-kváziapa végrehajtja az elkerülhetetlen rettenetes tettet, ezzel elhárítva a szeretők tragédiáját, a másodlagos pót-kvázifunkcióba becsatlakozó rendőrfelügyelő pedig végül – elvileg – meg nem történté teszi a tettet, melyet már az előző átvállalt. A rezonőrök mind segítőkivé válnak, s együttesük ellensúlyozza a primér kváziapa korrumpáló szerepét. Sok megértő lélekre van szükség, sok kis jóságra, mert csak a gonoszság zseniális és nagy. Ebben a tekintetben a film megragadja a XX. század erkölcsi lényegét, melyben csak a rossz tudott naggyá válni, s a naggyá válás mércéi a torzulások. A specializált szakbarbár életvilágok vagy a pártok, nagy cégek és egyéb szervezeti burjánzási formák mind olyan labirintusok, melyekbe szörnyetegként van bezárva a siker. A *Gildában* az asszony szerelme jelenik meg mint Ariadné-fonala, amely kivezeti a pártembert, a szakembert, a cég emberét és egyéb

szörnyetegeket, az absztrakció labirintusaiból. Ezért mondja Gilda, hogy jobban ismeri Johnnyt, mint bárki más, vagy akár mint a férfi önmagát.

Cölibatáris regresszió

Cölibatáris regresszióról beszélhetünk, amennyiben a kalandfilm társadalmi kötelezettségek és nemi elkötelezettség ellen forduló férfiai, a kamaszkori nőellenesség mentalitását felújítva, hátat fordítanak a társadalmi és családi életnek, és nekimennek a sivatagnak, őserdőnek, túlélő expedíciójukban, harci csoportjukban nem túrnek meg nőt, harcuk a nő és a halál elleni összefogás képét ölti. A cölibatáris regresszió másik formája, hogy egy nemileg felszabadult és kiélt, élvezet és szabados társadalomban a hősök váratlanul a nemiség ellen fordulnak, felismerve, hogy az, ami felszabadultságnak látszott, csak züllöttség, undor és unalom. E szinten a cölibatáris regresszió, bár a moderntől a középkori erkölcshez való visszalépésnek látszik, kétértelművé válik, amennyiben a haladás, a szexuális forradalom vagy az erotikus tolerancia látszatát levetkező dekadencia nyilvánvalóvá válása azt, ami a fejlődés jelenségének tűnt, egyszerre a barbarizáció gyanújába keveri. Cölibatáris regresszióról beszélünk, amennyiben a nőről való lemondás új életszakasz kezdetének, új teljesítményeknek a feltétele, bármilyen hódítás vagy előmenetel kulcsa. A cölibatáris regresszió mitológiája a nemiséget a halálösztönrel való kapcsolatában látja, míg a cölibatáris berendezkedést az életösztön, a realitásprincípium győzelmeként értékeli. A XX. század, melyben az elaljasodott politikai forradalmakat elrontott „kulturális forradalmak” kísérték, nemcsak politikaémelyt termelt ki, a szexemely, szexundor is a század elsietett és erkölcsileg elbukott forradalmainak műve.

Az imént látott dobókockát az ügyesen kevert kártyák képe követi. A Mundson lokáljában megjelenő Johnny játszik és nyer, verekszik és győz, bemutatja, hogy a reális és nem az ideális élet tanulmányozásával töltötte idejét, igazolja alkalmasságát és Mundsonnal való szellemi rokonságát: a főnök embere. Az idősebb férfi, a férfi a csúcson, a csúcember, a magát a társadalom szabályai fölé helyező felettes lény, s vele a felettes társadalom kooptálja a fiatal fiút, s ezzel egy atyátípus adott egy fiútípust. Mundson a szerető és feleség megkerülésével tesz szert fiúra. A feleségtelen férj és az anyátlan fiú megalapítják a nőket megkerülő férfivilágot.

A kaland szüznemzésében születik a tiszta nemű hímcsalád. „Hallja Mundson, én akkor születtem, amikor tegnap este megismerkedtünk, ezért nincs múltam, csak jövőm, és ez így megfelel nekem.” – mondja Johnny. A harcok, férfias világ éber készültségében, elszánt kockázati készségében és tetterejében élni annyi, mint múlt nélkül élni. A sikerek, ambíciók, kockázatok és veszélyek a múlt elől való menekülés eszközei. És mi a múlt? Ezt csak később fogjuk megismerni, Gilda megjelenésekor, a szerelem ugyanis a múlt, míg a férfibarátság a múlttalan jövő tükre. A *Casablanca* végén ugyanaz a helyzet, mint a *Gilda* elején: Kertész filmjében mindvégig a Rick-Ilsa viszony a múlt, s az utolsó beállításban jelenik meg a Rick-Renault viszony jövőként. A *Gilda* férfi-nő konfliktusának kibontakozásakor a múlt az intim és totális viszony, amely ellentétébe fordul, s védelemből, becézésből és elhalmozásból mérgező rabsággá válik. A kalandor, a kízó múlt menekültje, egyben – bár ezt maga sem tudja – a nagy múlt haszonélvezője is. A kaland azért tudja elbúcsúztatni és pótolni a múltat, mert kizsákmányolja azt. A kaland a múlt formáját, az eksztázist, a lebegést, a tökélyt, az óceáni érzést megfosztja a múlt tartalmától, a fiú-anya, férfi-nő, gyermek-felnőtt viszonytól.

Johnny előbb az utcán, utóbb a kaszinóban ajánlkozik. Mundson a kezdeményező, de ezt követően ő a tartózkodóbb, ő lép be Johnny életébe, de rögtön ki is akar lépni. Végül, ismételt rábeszélésre, alkalmazza Johnnyt, de különös feltétellel:

- Bizonyosnak kell lennem, hogy nincsenek nők az életében!
- Nincsenek nők az életemben!
- Nők és szerencsejáték nem férnek össze egymással.

Mivel a szerencse (istenasszonya) is nőnemű, szerencse és szerelem között csak féltékenységi viszony lehet, nem hajlandók osztozni egymással, mindkettő a teljes férfit akarja. De nemcsak Fortuna, Mars is alternatívája a szerelemnek. Háború, harc, siker, feladat és mű egyaránt a Destrudó világához tartoznak, s nem viselik el a Libidó kicsapongásait. Fortuna és Mars, szerencse és háború nőellenességénél is lényegesebb a sors, a szükségszerűség, az életöszön, az agresszivitás, a realitásprincípium cölibatáris igénye. Így a nő egyetlen szövetségeseének, az őt kizáró megállapodás pillanatában, a Thanatos látszik: a nő szerelme kioltó és bénító, minden egyéb értéket veszélyeztető, kétes kincs. A férfiak tevékeny életre szóló szentszövetségének szempontjából a nő a kárhozát, azonos a régi eposzok korrump varázslónőjével. A nő nemcsak a heteroszexualitás, hanem a heteronómia szimbóluma is: a kontroll, a hatalom, a felelősség, a megbízhatóság ellenképe, mert a szerelmes ember beszámíthatatlan, nem ura önmagának.

A szerető megbízhatatlan harcos, a harcos megbízhatatlan szerető. Ha Johnny lemond a nőkről, sikert és gazdagságot kap cserében. Rick is ebben a cölibatáris szituációban jelenik meg a *Casablanca* elején. A kalandor cölibátusa csak a szerelemre, a függésre, szenvedélyre vonatkozik, az alkalmi nőket nem érinti. A *Casablanca* Yvonne-ja nem zavarja Rick kalandori cölibátusát. A *Gilda* és a *Casablanca* lemondása azonban nem ugyanaz a lemondás. A *Casablancában* a lemondás a dicsőség, a *Gildában* a siker feltétele. A *Casablancában* helyreáll az egyetemes értéktörténelem folyamatossága, a *Gildában* jellegzetesen modern értékek követelik a lemondást. A lemondás mindkét esetben erényként jelenik meg, de a modern ember erénye által szolgáltat értékek Janus-arcúak. A nők nélküli világ a hűség, a megbízhatóság, barátság és engedelmesség világa, de az ember nem tudhatja többé, kihez és mihez hű. Ugyanaz a hű lovag helyzete, mint a hős lovagé, aki hős lehet, helytállhat egy csatában, akkor is, ha a háború kétes célokért folyik. Mivel a hűség erényének tartalmi fedezete nem garantált, az úgy hű harcosa helyébe tévelygő kalandor lép, s már nem beszélhetünk hősidillről, de még beszélhetünk férfiidillről.

A férfiidill a szópárbajokat vívó, egymást szakadatlan megpróbáló felek zord szolidaritása, kötekedő barátsága, szálkás rokonszenve, érdes gyengédsége, az egymást belülről értő hasonneműek viszonya, szemben áll a titkot és rejtvényt jelentő megfejthetetlen különeműek farsztó viszonyával. Ha azonban a modern világ produktivitása vagy démoni harmóniája – a fogaskerekű illeszkedésének harmóniája a személyiségek visszanyesése árán – a gonoszságok egyensúlyán, kegyetlenségek kiegyenlítődsén alapul, ha a világ formáját a hazugságok perfektlődése határozza meg, akkor esélye van férfinak és nőnek, mert viszonyuk diszharmóniája így azt tükrözné, hogy a szerelmet felületesen támadta meg a modernség fertőzése, tartalma klasszikus, legfeljebb formája modern.

Johnny főnökként tér vissza a játékterembe, új szemmel, a felügyelő és parancsoló szemével mérve fel, amivel előbb a lopakodó szerencsevadász szerepében találkozott. Ekkor említi a Hang, Johnny belső hangja, az emlékezet hangja, a történet lelke, a megvalósulatlan

fiatalemberről mesélő megvalósult férfi hangja, az összeselekmény fordulatainak rezonőreként, mintegy mellékesen hozva szóba, hogy mindezenközben épp zajlott a háború Európában. Hazafias dalra fakad a játékkaszinó frivol népe, indulót bömbölő ficsúrt látunk, aki felpofoz egy elmerengve hallgató alakot, mire az utóbbi is észbe kap, bekapcsolódva a dalba, túlordítva fontoskodó társát. A kis magánháborúkat megérinti a nagy háború szelleme, az egyénekét a népeké, de a nagy háborút ugyanaz a kettősség jellemzi, mint a kicsiket, magasztos szavak és alantas szándékok kettőssége. A pátosz az iszonyat kifejezési formája.

Mundson az odújából figyel, redőny résein, az életgyűlölet és a féltékenység résein át, áttekinti a lokált, gombnyomással engedi be vagy zárja ki a hazafias kórust, hogy a világ patetikus és viharos cirkusza által álcázott nagy lefölezéssel foglalatoskodjék. Ez az alak a náccal üzletelve elárulja a demokráciákat, de a náccikat is elárulja, az ő frontja nem ott van, ahol az épp zajló háború frontja, a jövő alakja, a globális lefölezése (abban a világban, melynek előhírnöke, „lenyúlásnak” fogják nevezni). Johnny, a főnök jobbkéze, képviselője a világban, alkalmat teremtve Mundson inkognitója, titkos élete, nagy játszmaí elmélyítésére, immár nélkülözhetetlenné vált. A főnök ügyeit átvevő, az emeleti rejtkehely és a földszinti játéktér között mozgó Johnny teszi lehetővé Mundson szerelmét. Főnöke, aki üzleti útra indult az ország belsejébe, növel tér vissza: ő maga sérti meg az általa felállított alapelvet, megzavarva a férfiak viszonyának beszámítható kegyetlenségét a különműiek viszonyának beszámíthatatlanságával, mely veszedelmesebb az objektív érdeksaccolás és gátlástalan érdekkövetés kegyetlenségénél.

A kéttagú tag

(Bot és tör)

Fenn és lenn különbsége először a késbelű bot és a pattogó kockák különbségében fogalmazódik meg. A nyitó jelenetben az egyik férfinak dobókockája van, a másíknak sétatobta rugós késsel. A kaland a szerencsére apellál, de a szerencséhez ügyességre is szükség van, a szerencsét befolyásoló ügyeskedés pedig már az erőszak formája. A szerencse istennője mellett kezdettől jelen van a harc istene. A nők nélküli világ két alapeleme a dobókocka és a harci bot, az állhatatlan szerencse szeszélye, amit befolyásolni próbálnak a férfiak. A játék princípiuma a spontaneitás, az önmagával kísérletező világ felszabadulása, míg a hatalom és erőszak a maga szolgálatába állítja a világ játékát. Így lesz a minden dolgok játékából a hatalom játszmaíja. Mind minddel játszik vagy egy mindenkivel? A játék fegyverét aláveti a fegyver játéka. A Johnnyt bizonyos nosztalgiával kezelő, szeretettel lekezelő, de titkon elismerő Mundson a maga múltjával találkozik a hősben. A fiatalember Fortuna embere, a felnött férfi Fortuna támogatására meghívja Marsot, a destrukciót.

Előbb a bot jelenik meg, csak azután Mundson, aki így a bot tartozékaként lép fel. A bot a harmadik ellen irányul és megvédi a másodikat. Az ölü fegyver, mely a konkurensre, a felesleges harmadikra irányul, megmentő fegyver is, mely a másodikat, a barátjelöltet védelmezi és elkötelezi. A megmentő magáévá teszi vele a megmentettet: barátként. Az elveszett lelkek, kallódó emberek, magányos kósza lények társadalmába az ölü fegyver hozza vissza a szimbolikus apafigurát. A bot által összekapcsolt, eljegyzett két férfi az életösztön és nem a nemi ösztön alapján kapcsolódik egymáshoz.

Mundson fegyvere a sikeresek mesterségének címere. De nemcsak annak a világnak emb-lémája, mely meghívja Johnnyt. A két férfi jövődj viszonyát is értelmezi. A bot a legjobb barát, fejtegeti Mundson.

– Így képzeled el a barátságot?

– Igen. Csendes, ha kell, és beszél, ha akarom. Mindig kéznél van és mindig engedelmes.

Sajátos átmeneti tárgyat vezet be a film a cselekmény indításakor. Winnicott átmeneti tárgya az anya és a gyermek közötti átmenet, a *Gilda* átmeneti tárgya az én és a világ közötti átmeneti tárgy. Az az ösbéke és ösbiztonság tárgya, ez a destrukció biztonságérzetét képviseli. Az a mindenható segítség ösképében akar megkapaszkodási lehetőséget kínálni, ennek híve önmagában akar megkapaszkodni. Mundson kezében mindig ott a bot, mindig azt szorongatja, s éppen a filobata hős, a nagy kalandor kapaszkodik mindig, oknofil görcsben, a botjába. Mintha a randalírozó filobatizmus egy meghaladhatatlan oknofil görcs kétségbeesésen és reményen túli lereagálása volna, s így a Mundson által emlegetett gyűlölet is csak az öngyűlölet kifejezési formája lenne. Az anya és gyermek közötti átmeneti tárgy a gyermek tulajdonaként képviseli az eltávozott anyát. Az apa és gyermek közötti átmeneti tárgy az apa tulajdonában van, s a fia számára ígért, hogy majd ő is felszereltetik hasonlóval, mely a dominancia szimbólumaként, saját erejeként képviseli benne magában a világ idegenségét.

A *Gilda* nyitójelenetében magányos és csalódott férfiakat látunk, akiknek csak olyan viszonyokhoz van bizalmuk, melyeket teljességgel kontrollálhatnak. A bot nemcsak a tökéletes barát szimbóluma, hanem – mint nem nemző, hanem ölj szerszám – a nem nőre irányuló férfiaság emblémája, a heteroszexuális szerelemmel járó kiszolgáltatottság elleni lázadás kifejezése is.

A nyitó jelenetben nemcsak azt látjuk, hogy Mundson megmutatja botját, később azt is, amint előveszi és feltárja cigarettatárcáját, melybe Johnny szentelenül belenyúl, későbbi vizontszolgáltatásra utaló ígérettel kísérve mozdulatát. Cigaretta zsákmányol a férfitől, s csak miután az már a szájában van, ad Mundson engedélyt: „Tessék.” A víz csobogását halljuk, visszfénye csillog a parti deszkapalánkon, s míg Johnny rágyújt a zsákmányolt cigarettára, Mundson ismét megnyílik: címet ad a kalandor kezébe. A rugókéssel ellátott bot és a tárca megnyílását követi a város szívének megnyílása (vagy Mundson szívéé), az előkelő negyedé, a kaszinóé.

A botnak éppen olyan fallikus szerkezete van, mint Frankenstein tornyának, melynek végéből szintén egy további tag emelkedik ki. Az agresszív bot így az erekált fallosz képét ölti, mely hatalmi jelvény, felmutatása is elég, az agresszivitás szimbólumaként, a győzelemhez. Az átmeneti tárgy anyavilágon kívüli formája ebben a szimbolikus összefüggésben a nemi szerv és a világ közötti átmeneti tárgy, a nemi szerv delegálása a kultúrába fétistárgyként. Ha mármost ez a nemiségszimbólum mindig ott van Mundson kezében, akkor a boldogtalan, beteljesületlen Libidó agresszióvá váló átalakulásának kifejezője. A Libidó csak boldogként Libidó, boldogtalanaként agresszió. A libidinális agresszió pedig, az életösztön által mozgósított agresszióval ellentétben, démonikus-gonosz, azaz valójában destrukció. Az agresszió libidinális töltése épp azon ismerhető fel, hogy az építő, elintéző, funkcionális agresszió a diszfunkcionális, pusztító hatalom álcája.

A barát épp olyan átmeneti tárgy, mint a nemi szerv pótléka, vagy a pótlék által újjáértelmezett nemi szerv maga is. (Az egyik énerökkel megszállt külső tárgy, a másik idegenként viselkedő éntárgy.) A bot mint eszköz válik a két kalandor első beszélgetése során a

kiszámíthatóság, hűség és szolidaritás szimbólumává. A barát teljesen eszközzé teszi magát, hogy biztonsággal számíthassunk rá. A sétatobba rejtett rugós kés a csendes és igénytelen, rejtőzködő de megbízható hűség, a védelmező férfibarátság szimbóluma, mellyel szembeálítva a később megjelenő nő a csapodár megbízhatatlanságot képviseli. A tökéletes illeszkedés és engedelmesség, önállótlanlás és szolgálat erénye által a bot és a barát elválaszt a világtól, s nem összeköt vele. A bot a baráteszmény kifejezése, egységet alkotva az emberrel, vele együtt fordulva szembe a világgal. A nyelvél az ember, élével a világ ellen forduló alkalmatosság eszményi társ. A bot így, a vele kapcsolatos dialógus által megerősített, kiemelt funkciójában, a szövetség szimbóluma. A nemi szerv a test olyan része, amely nem tartozik hozzá megnyugtatóan, önállósodik vágyaival; a barát ezzel szemben a világ olyan része, amely nem tartozik egyértelműen a világhoz, éppen úgy elárulja a világot az emberért, mint ahogy a nemi szerv az embert a világért. A bot egyben jobb nemi szerv, mert a természetes fallosz hatalmat ad a világnak az ember fölött, amennyiben az ember vágyik, a bot ezzel szemben, mint az elválás és szembefordulás jelentésmozzanatait feltételező harci eszköz, hatalmat ad a világ fölött.

A hatalomban részesedő Johnny már Mundson örököse, szövetségük beteljesedésére isznak. Most már Johnny kezében mered a bot, s kiugró pengéjén megcsillan a fény. A képmező közepére esik ez a fényszikra. A polgári sétatob kibukó bele, gyilkos pengéje, mely akciókész állapotba helyezi a rejtett fegyvert, aktiválja a titkolt agresszivitást, vizuálisan összeköti a két férfit, az egység szerveként, mert egyikük plusz szerve, hatalmi jelvénye, míg a másiknak mint engedelmes, akár ölni is kész barátnak ideálképe, hivatása jele, személyisége szimbóluma. Egyúttal státuszszimbólum is, mely mostmár saját hatalma jeleként mered Johnny kezében.

Az ismerkedési jelenetben Mundson ugrasztja ki a kést a botból, a búcsújelenetben Johnny. Hősünk mostmár testőr, lakáj, titkár, helyettes és utód. „El kell utaznom egy időre Johnny...maga átveszi a kaszinót...kap öt százalék részesedést!” Isznak, Mundson pohárköszöntőt mond: „Ránk, Johnny, hármunkra.” A hármasság Mundson, Johnny és a bot viszonyát jelenti, melyben a harmadik az átmeneti tárgy és nem a konkurens, miáltal a harmonikus intim viszony veszi vissza magába a hármasságot, mely felrobbanással fenyegette őt. Végigkíséri a filmet „hármuk” képe, amint így állnak, a bottal, mely összeköti őket, melyet hol az egyik hol a másik kezében látunk.

Rossz érzések és jelek

A férfiklasszicizmust a női barokk, a férfirealizmust a női expresszionizmus, a férfiidillt a női katasztrófa: Mundson elutazását azonnal követi visszatérése. „Remélem, minden marad a régi-ben, Mr. Farrell!” – jegyzi meg a lakáj, aggódó képpel, a főnök visszatérésekor. Johnny, akit hivatott, vidáman keresi főnökét, a vidámság az ő hozzájárulása Mundson fanyar iróniájához. „Azt gondolná az ember, hogy valami jel kellett volna, mely óvjon, vagy valami ösztön, de semmi sem segített, egyszerűen besétáltam.” – kommentálja az Emlékezet Hangja a csapdát.

Megváltozott Mundson fogadja Johnnyt. A magányos Mundson főnök és példakép, a nős Mundson feszélyezett és védtelen. A férfilelek, a női test birtokában, nem testesíti meg többé önmagát. A nős Mundson, a házias ember, nem megduplázódott, hanem feleződött, feleannyit nyom a latban, becsapható, kifosztható, legyőzhető. Nem úgy van, mint Freudnál, ahol a lélek eredeti strukturálódásának dramatikájában az anyai viszonyba lép be a kihívó, komplikáló, leválasztó és próbára tevő harmadik, az apa, itt a vita activába mint a férfiai viszonyába

lép be a csábító anya emléke, az őscsábítás drámájának felidézője, a szerető. Az elveszett és elvetett, elfelejtett és önlétre váltott anya álrúhás visszatérése minden szirén. A férfiak elszakadtak a nőtől, az eredettől, a totális, mindenoldalú kielégülés vagy a boldogság ősfogságából, s a függővé tevő, bénító nagy boldogságot termelékeny, produktív kis örömökre cserélték. Az eredeti, önlét előtti összetartozás világából átléptek a társas magány világába, s ebben jelenik meg a csábító, a szirén. Mielőtt Gilda megjelenne, előbb szenvedélyes tangóját, melankolikus dúdolását halljuk, tárt ajtókon, átlépendő küszöbökön túlról.

A ráismerés

A szépséget bűvölet és csodálat, tisztelet és rajongás, a szörnyet iszonyat fogadja. Az előbbi bonyolultabb, az utóbbi egyszerűbb reagálás. Az előbbi esetben magunkat akarjuk neki, az utóbbi esetben őt magunknak feláldozni. Mindkettő aktivitásra ösztönöz, melynek egyszer mazochista, másszor sadista jellege van. A *Gildában* a találkozás pillanata keveri e két alapreagálást. A szépség váltja ki az iszonyatot, ő jelenik meg szép szörnyetegként.

Mundson tehát hülyén mosolyog. „Komikusan néz ki.” – jegyzi meg a ránézó Johnny. Mundson átment az Odüsszeiában leírt lealacsonyító átváltozáson, mely varázslónő barma-ként „telepíti le” a tengerek utasát. Ajtó nyílik, meghalljuk Gilda dúdolását, Johnny megtorpan. Döbbsötéten áll, világos háttér előtt, melynek visszfényei adnak neki kísérteties arcvonásokat, árny lenne csak, ha nem adna neki személyiséget e visszfény, Gilda kölcsön-fénye. Mivel Gilda Johnny múltja, ettől kezdve a visszfény világában mozog a cselekmény, hőseink felváltva válnak visszfény-figurákká, csak Mundson válik végül teljesen árnyá.

Előre lépünk, újabb ajtón kell belépni, a sötétben megtorpan Johnny kilép a fénybe, Gilda megjelenésekor árasztja el a fény, mintha a nő volna a forrás. A két küszöb után még egy függöny-élmény következik: Gilda felcsapja haját, hajzuhataga alól bukkan elő. Gilda is meglepődik, de Johnnynál jobban kontrollálja arcvonásait, játssza szerepét. Johnny görcsös, dermedt és falféher, Gilda mosolyog. Kikapcsolja a zenét, hajfüggönye felvonása után füstfüggönnyet ereszt kettejük közé, füstölve áll, maga elé tartva cigarettáját. Egymásra merednek, állnak szemben, mint a végső harcra készülő westerni párbajhősök. Gyilkos szavakat fontolgatva.

Gilda kihívó és lesújtó. Füstfelhőn átcsillogva néz. „Maga az a Johnny? Sokat hallottam magáról!” Johnny nem képes bűbajos udvariasságba csomagolni az alattomos fullánkot. „Én egyáltalán nem hallottam magáról!” – feleli ellenségesen. „Fogózzék meg Mr. Farrell.” – cseveg Gilda, Mundson pedig kommentálja: „Gilda a feleségem, Johnny.” A nő kihívóan, töprengve néz a füstfelhőkből. Felhőiből alátekintő istennő száll alá Buenos Airesbe. A nő kezében elfeledett cigaretta parázslík, múltbeli tüzek emlékeként füstölög. Ismerős játssza az ismeretlent, Johnny szerelme játssza a más szerelmét, hozzátartozó az idegent. Szórakozottan izleli a nevet. „Johnny, Johnny... Olyan név, amit nehéz megjegyezni és könnyű elfelejteni.”

A szerelmi ráismerés melodramai pillanata: két ember áll, döbbsötéten felvillanyozva, dermedt villámütötten. Ebben az esetben, akárcsak a *Casablancában*, egy rég lejátszott ősdráma emlékei egymás számára, de más filmekben – pl. *One Way Passage*, *Halálos tavasz* –, ahol először látják, ott is mintha ismerték és várták volna egymást. A ráismerés egyúttal a vád pillanata, bűnösök szembesülése, frusztráló pillanat, perújrafelvétel. A melodramatikus ráismerés által megjelenített reményfigura ezúttal a reménytelenség képe, a visszajára fordult érzések tárgya, a jóvátehetetlenség palackjába zárt szellem. Az üdvöt ígérő és kínzó ráismerés lényege azonban közös, a ráismerés tárgyának lényege továbbra is változatlan, a kitüntetett

jelentéssel felruházott személy, az élet elveszett és vesztükben az embert a kallódás pályájára sodró minőségeinek képviselője, bírhatatlan értékek foglalata. Egyrészt mindannak összefoglalása, ami fontos s az embert személy szerint megszólító, másrészt ez az összefoglalás más tulajdonában van, annak társaként jelenik meg. A lesújtó pillanat közlendője valamiféle ítélethirdetés: az élet másnak adja magát. Ami fontos: elveszett.

Mundson megcsókolja Gildát, aki szemben áll a kamerával s velünk illetve Johnnyval, míg a férj háttal. Ezáltal Johnny kínjaival azonosulunk, míg a férj elválasztó tömegként, takaró és távolságtéremtő akadályként kerül közénk. A férj feje csak egy folt, mintha kiegészített volna a kép egy része. Gildának egy szemét látjuk, ingerlő és kihívó tekintettel, amint a másik férfi csókjából ránk mered. Az egyszemű Gilda: szörny. Gilda nagy hajával keretezett, haja és az árny közé foglalt arctörédeke, egyszemű törmelékénye, amint Johnnyra mered az idegen csókban eltűnt személyiség maradékeként, a párja nélkül tátongó szem mintegy gúnyoló és szemrehányó nemi szervként jelenik meg. Egy szem, önmagában, önállósítva: archaikus és obszcén látvány. Gilda ugyan kibontakozik a csókból, ám mintha lemeztelenedett volna, feltárva a szép arc csúf titkát, a nemiség monstrumát.

A zsarnok féltése a nőtől

A fantasy, a történelmi mitológiai film és a science fantasy műfajokban gyakran kiszínezett archaikus élmény a nő féltése a zsarnoktól, a zsarnok fogságába került nő megmentése mint hősmunka. A *Gilda* megfordítja e komplexumot: bonyolult konfliktusvilágában váratlanul a zsarnokot kezdjük félteni a „szép fogolytól”.

Johnny és Gilda úgy állnak szemben a találkozáskor a férjjel, mint két fiatal az idősebbel. Gilda és Mundson ugyanakkor házaspárként áll szemben Johnnyval. Gilda a két rendszerben ellentett módon értelmezhető vitás tényező. A nő hangsúlyozottan a férj rendszerét képviseli, de közben a férj számára zavaró módon érintett az alkalmazottól: túl hevesen reagál Johnnyra. A főnökasszonyként fellépő Gilda mindenképpen szeretné megalázni főnöke alkalmazottját. Johnny házassági prostitúcióként kezeli Gilda felemelkedését, Gilda pedig szolgaként alázza meg a maga egykori „urát”. Új férjének apró megbízatásokat, lakájfeladatokat ad, öltözködésében kell segítenie, míg Johnnyt megdöntött hatalomként, bukott zsarnokként alázza meg. Ez azonban az úrrá lett szolgáló dühöngése a szolgálóvá lett úrral szemben, ami annak jele, hogy még mindig nem érzi magát, hiába győztes, a helyzet igazi urának. Ez zavarja Mundson, ébreszti fel a férj furcsállását.

Az elhallgatott ráismerés jelenetének fő sérültje nem Johnny, hanem Mundson. Ő az, akit megszánunk. A fiatalok gyűlölködésével aszimmetrikus viszonyban van Mundson drukkja és csalódása, mely a jelenet tovább vezető motívuma. A férj szeretné, ha a fiatalok kedvelnék egymást. A bemutatás pillanataig gyanútlanul boldog Mundson a fiatalok összetűzését követően nyugtalanul töpreng. Miért utálja Gilda Johnnyt? Mi az oka a heves elutasításnak? „Valami okból nem szereti magát.” – tépelődik. Gilda ugyanazt mondta neki, meséli, mint Johnny, hogy aznap született, amikor megismerkedett vele. „Nekünk, hármunknak, Johnny, nincs múltunk, csak jövőnk.” – állapítja meg Mundson, bizakodó kommentárral igyekezve pozitív fordulatot adni a baljós lelki helyzet értelmezésének. Ekkor azonban a „mi hármunk” fogalma módosul, a bot helyére Gilda kerül, a bot azonban összekötött, Gilda viszont szétválaszt. Ha a bot a nemi szerv szimbóluma is lehetett, Gilda az összetartozó társak harmóniáját megzavaró konkurens, a harmadik.

A bot előbb Johnny ideálképe volt, mint tökéletes barát. Ez a jelentése már akkor összeomlik, amikor, a búcsúzás estéjén, Mundson elindulása előtt, Johnny kezében látjuk a botot, amint kiugratja a pengét, mely titokzatosan csillog a kép középpontjában, Johnny kelő csillagzatának képeként. Gilda érkezésekor most már a bot nem a barát, hanem a szerető képe. Egyúttal a férfiasság fallikus szimbólumából a nőiség és egyúttal a kín, a sebző veszedelem képévé válik. Egy későbbi beszélgetésben a bot nemének kérdését fessegetve humorizálnak hőseink. A bot nem hím-, hanem nőnemű, fejtegeti Johnny, mert más van benne, mint aminek mutatja magát. Ennek a jelntésváltozásnak felel meg, hogy Gilda bemutatásakor a nyugtalanul sündörgő férj arcán feltűnik, erős megvilágításba kerülve egy sebhely. Mundson Gildára nézve áll, s felénk fordul arca sebére. A férj sebzettként, sebhelyes emberként lép fel Gilda megjelenésekor, Johnny pedig később gyilkot rejtő támaszként, kést rejtő botként jellemzi Gildát. Johnny szempontjából Gilda megjelenése a csodálat tárgyaként bevezetett Mundson hanyatlásának kiindulópontja, a Mundsonnal kapcsolatos csalódások kezdete. Johnny nem akkor csalódik főnökében, amikor látja, hogy az kíméletlenül keresztülgázol másokon (tönkreteszi a wolframbánya tulajdonosát). Johnny akkor csalódik, amikor látja, hogy főnökén is keresztül lehet gázolni. A fiatal amerikai elfogadja, hogy csak játszmák vannak a nap alatt, amelyek egymást legitimálják. Játszmák, nyílt, magasztos, formális, s mélyebb egészen más játszmák, titkos és aljas szabályokkal, s csak az utóbbiak garantálják a győzelmet. Johnnyt az zavarja, hogy Mundson később, a tönkretett bányatulajdonos gyilkossági kísérlete idején, gyávának mutatkozik. A férjnek – saját magyarázata szerint – gondoskodnia kell Gildáról, nincs már egyedül, ezért gyáva. Gyávasága új pozíciójából fakad. Csak a magány bátor. Ez azonban nem minden: Mundson számára fontossá, kincssé vált az élet, mely Gilda arcát öltötte. Mundson függ és ragaszkodik, felébredt benne a lélek, mely a harcos szempontjából már nemcsak sebhely, hanem nyílt seb, betegség.

A szerencsétlen találkozást, Gilda és Johnny szembesülését, megelőzte Johnny és Mundson szerencsés találkozója. Mundson és Johnny viszonya, a kezdeti férfiudill keretei között, a sztoikus bajtársiasság. A vita activa boldogságának kerete a pesszimizmus és szkepszis. A férfiak sikere és termékeny együttműködése az üdvörlől való lemondás eredménye. Nem kívánnak túl sokat, ezért mindent elérnek. Nem tökélyben gondolkodnak, hanem sikerben. A kallódó Johnny, aki „egészen maga alatt” volt, rendbe jön. A nő, a kárhozatot konszolidáló barátság megrendítője ezáltal a megkötött, megfegyvelmezett, a szerelmes férfi sorsaként átesztétizált kárhozat elszabadítója, aki épp azzal ad erőt a kárhozatnak, hogy üdvjeleket szignalizál, a korlátlan üdv és mámoros boldogság, teljes oldódás és mértéktelen gyönyör lehetőségének hirdetőjeként lépve fel a boldogsággal kapcsolatos szkepticizmus s a barátság harcos sztoicizmusa férfiközegének lelki igénytelenségével szemben.

Atya és fiú egyesülése, a film elején, amíg jól mennek a dolgok, józan és szellemi természetű, így a lélek fellépése a szenvedélyt és meghasonlást hozza. Atya és fiú között idegen elvként lép fel tehát a – frivol transzformáción átesett – „szentlélek”. A lélek a meghasonlást hozza a férfivilágba: eddig egyesültek a férfierők, most szembekerülnek egymással, mert eme frivol atya-fiú viszonyt megzavaró frivol szentlélek a patriarchális világban hagyományosan elnyomott nő, illetve a férfilélek hagyományosan elnyomott női eleme, az anima reprezentációja. A lelkes Mundson nevetséges, Johnny pedig dühödten védekezik, tagadja érintettségét, küzd a megszállottsággal, s gyűlölködő rituálékkal egzorcizálja a lelket. Ezt az teszi lehetővé, hogy míg a *Casablancában* a két férfi között álló nő, aki a fiatal szereti de az

idősebbé lett, angyal, akit méltatlan vádol a fiatal férfi, itt ugyanaz a nő ördög, akinek viharos élete a nézőt is megzavarja és felkavarja.

Apai férfi ragadja el az ifjútól a fiatal nőt, a befutott férfiak elragadják, birtokba veszik a fiatal nőket, lefölik az új nemzedék nőanyagát. Johnnynak tehát Gildáért kellene harcolnia, az ifjabb hímek feladata megrendíteni az idős hím régente izmok és agyarak, ma vásárlóerő által megvalósuló erotikus monopóliumát. Ez a fajta ósdráma azonban itt egészen háttérbe szorul. Elé tolakszik egy másik: Johnny jelenik meg Mundson régi társaként, akinek monopóliumát megrendíti a belépő Gilda. Gilda Johnny utóda, Mundson Johnnyt Gildára cserélte. Egy nagyobb lélegzetű történetben, az elbeszélő idők teljességében arról van szó, hogy a fiatal ember által dilettáns módon szeretett, éretlenül lereagált nőt elszerette a kész férfi, a barát és főnök, Johnny azonban az aktuális történetet éli meg, mely a teljes történet ellentettje, s ezért egyben az igazi mélydráma elfojtási eszköze, az előle való menekülés eszköze Johnny részéről, a szerelem tagadásának eszköze. Johnny élményében Gilda a bűnös, aki elszereti tőle az atyai barátot. Johnny gyűlöli Gildát, aki megfosztja a beavatótól, a tanítótól, a példaképtől, az atyai férfitől, a vezéregyéniségtől. Gilda szerelme megtámadja a férfieposzt, a két szövetséges háborúját az egész világ ellen. Mundson a szerelem betege, Gilda megfosztja Johnnyt férfieszményétől, s teszi ezt ugyanaz a nő, aki korábban tőle magától is elvette identitását, s a csavargó pályára lökte, aki miatt szüksége van a Mundson által képviselt zord férfiképre. A vágyott nőt, akit elvesz tőle az atyai férfi, Johnny úgy éli át, mint a gyűlölt nőt, aki elveszi tőle az atyai férfit. Gilda a heteroszexuális konfliktusok kínjait túllépő férfiszövetség megzavarója. A háború tisztább öröm, mint a szerelem. Johnny gyűlölete heroikus kísérlet a vágy tagadására, saját sebhelye gyógyítására. Johnny harca Mundsonért, Gildával szemben, hősies és őszinte, de – Gilda megjegyzései állandóan, s nem joggal gyanúsítják, hogy ez az egész önzetlen harc az önzés műve, s Johnny csak saját szerelmével küzd közben, s azért akarja a nőt tőle elvevő férfinak újfent odaajándékozni és szakadatlanul visszaszolgáltatni Gildát, hogy önmagát kigyógyítsa belőle. Ha Gilda elválasztja Johnnyt annak férfiideáljától, ez úgy is értelmezhető: elválasztja Johnnyt a fiatalember saját férfiasságától, fenyegeti ezt a férfiasságot, mely csak a harcban nyilatkozik meg az autonómia fegyvereként, míg a szerelemben a heteronómia sebévé válik.

Franz Kafka „normális” Ödipusz-komplexust élt át, Lukács György viszont az apját féltette anyjától. Az, amit a *Gilda* kváziapa, kvázianya és kvázifiú viszonyában modellál, a szilárd és folytonos partiarchátushoz viszonyítva nagyon archaikus vagy fölöttébb modern viszony. Mindkét fiatal ellene van a hármasságnak, melyet Mundson erőltet. A filmben mindenki tudja, kit akar, csak Johnnynak kell átértelmeznie érzéseit. Ahogyan a „mi” szó átértelmeződik a bot viszonylatában, úgy Johnnynak is át kell értelmeznie ezt a szót. Nevezük most „mi 1”-nek anya és fiú viszonyát, s „mi 2”-vel jelöljük az apa-fiú viszonyt. Amikor a gyermek észreveszi, hogy nemcsak a „mi 1” létezik, akkor jön rá, a „mi 2”-t megtapasztalva, hogy nem az anya tartozik hozzá, hanem ő az anyához, s ráadásul ő és az anya is az apához tartoznak, vagyis hogy ő az apa feleségének gyermeke. Ezzel minden fejtetőre áll. Az eredeti tapasztalatban az anya a gyermek része, a leszármazott, de később az illuzórikussal szemben valóságosként fellépő patriarchális tapasztalatban a gyermek az anya függvénye, az anya pedig az apáé („oldalbordája”). S végül az apa a világé, mely napközben elnyeli, a nagyvilág ismeretlenjéből jár haza a családi otthonba. Ha a gyermek végül is nemcsak az anyához, hanem az anya-apa viszonyhoz tartozik, e hatalmi átrendeződés, az elementáris szemantika

újrahierarchizálódása a biztonságérzet növekedését is hozhatja, mert a gyermek egy próbára tevő, megtanulandó világban, érvényesülési térben helyezi el magát, s nem egy bomló ös-személy részeként gyászolja a napról-napra fogyatkozó intimitás eredeti teljességét. Az ösket-tösség eredeti egységének széthullása tért nyit a szerveződő szociális világegyetemnek. A *Gildában* azonban minden megfordul, s az apa-fiú viszony jelenik meg „mi 1”-ként, melyet megzavar az anya szimbolikus örökösének fellépése. Talán elmondhatjuk, hogy az eredeti családi háromszögben az a természetes, ha az anya-fiú a „mi 1”, míg a kváziviszonyok tükörvilágaiban az anyaviszony ősemlék, melynek felszínre bukása megzavar időközben termézetesebbé vált viszonyokat, így itt az a normális, ha az apa-fiú viszony lép fel domináns „mi 1”-ként. A természetes Ödipusz komplexumban az apa-anya viszony az anyai őegység bomlasztója, itt, a kváziviszonyok között a kváziapa-kvázianya viszony az ősbajtársiasság bomlasztója, a kváziapa-kvázifiú viszony számára veszedelem. Ezért jelenhet meg a nő a heteroszexualitás hívatlan, de ellenállhatatlan démonaként, amely egyszerre zavarja meg a lélek és a viszonyok békéjét.

„Tud-e valamit róla egyáltalán?” – kérdi Johnny Mundsont Gildáról. A konvencionális kalandfilmben a két férfi egyszerre gyűlölettel egymásnak esik az egyetértésüket megzavaró nő miatt. Itt nem ezt látjuk. A fiatal férfi és nő esnek egymásnak, Johnny Mundsont szeretné menteni Gildától, miután látjuk, hogy a zsarnok is kezd tönkremenni a „szép fogoly” fogsá-gában, mint Johnny. Johnny nem a szerelmet félti a konkurenstől hanem a barátságot a szerelemtől, így a szerelem és Gilda jelennek meg a harmonikusabb, beszámíthatóbb barát-ság konkurenseként. A férfias harcosvilág puritán harmóniája az akceptált zord léttörvények ismeretén és felhasználásán alapul. Így ez nem más, mint a biztonság és hatalom stabilitása a túlzott lelki beteljesülési igényekről való lemondás árán. Ezt a sztoikus harmóniát zavarja meg a nő, nem azért, mert bajkeverő lenne, hanem mert ennél többet ígér és követel, nagy boldogságot és nem kis örömeket, tökéletes összetartozást és nem distanciált cinkosságot, olvadást és összeolvadást, a sérülések alkotó erővé változtatása helyett. A túl nagy szublimáció követelménye deszublimál, a szépség megjelenésekor vadulnak el a viszonyok. A kegyetlen realitásprincípium talaján élni lehet, a Gilda által kiváltott irracionális őrjöngés azonban a halálösztön műve, nem is lehet más, ha tökéletes nyugalmat és oldódást ígér, valamilyen evi-lági nirvánaállapotot, fokozhatatlan boldogságot. A szépség az evilági másvilág képe, mely elcsábít az élettől. Az evilágivá vált megváltás, melyet a szép nődémon képe ígér, zavarba hozza az életet.

Sorsháromszög és szenvedélydráma

A szerelmi háromszög egyén és szenvedély ütköztetését szolgálja. A racionális polgár már nem olyan büszke a szenvedély uralmára, mint a régi nemesek. Annál kevésbé, minél jobban leköti őt a létharc, éleződő konfliktusaival. A szenvedélyek kultusza több védettséget köve-telt, mint ami a XX. századi polgárnak kijutott.

Gilda gyűlölete Johnnyt vádolja. A nő a film végén megjegyzi, hogy híven szeretett, s a férfi hagyta el. Közben látnunk kell, milyen viharosan flörtöl mindenkivel, s átérezhetjük, hogy a férfi számára nem jelent nagyobb érzelmi biztonságot, ha a flört átfütöttségével kompenzálja a szeretett nő az állítólagos koitális lemondást. Gilda egyszer a gátlástalan szabad-ság megjelenésének nevezi magát, s valóban úgy is viselkedik, amin nem változtat, hogy alkalomadtán meddig megy el. Gilda férfiasan promiszkuítív nemi életet élő felszabadult

nőként jeleníti meg magát, így éljük át őt a film nagy részében, s csak a végén vonja vissza, Gilda és a film, látszattá és játékká nyilvánítva, e női szabadságokat.

A visszavonás eredményeként mindez végül reakcióvá átértelmezve játszik új szerepet: Johnny nem volt kész a szerelemre, éretlen férfiasága nem tette alkalmassá az együttélésre, így Gilda csavargása nem eredendő szükséglet kifejezése, csak reakció, Johnny bűneinek visszatükrözése. Johnny éretlen vagy kész mivolta azonban nem abban áll, hogy más szoknyák után futna, vagy végül lehiggadna. Nem konvencionális szerelmi háromszög, nem másik nő zavarta meg Gildával való viszonyát. Gilda és az egész világ: ez Johnny alternatívája, melyben a férfibarátság és a karrier ezért jelenhet meg Gilda ellenpólusaként. Johnny az élettől, Gilda Johnnytól akar mindent. Johnny – mint az összes kalandhős – azt kívánna, hogy a nő osztozzék rajta a világgal: ezért vezet be a büntető nőalak egy olyan életformát, melyben Johnnynak kell osztoznia rajta az egész világgal. Gilda látszólagos vagy valóságos csapodársága nem annyira a kalandor poligám hajlamait, mint inkább magát a kalandvágyat bünteti. Ugyanakkor Gilda mégis azután fut, aki szoknyája mellől elszabadulva az egész világ kezét hajszolja, s nem Mundson szereti, aki szoknyájába kapaszkodva szállna ki érte a nagyvilágból. Gildának nem kell Mundson, aki a rabja, s feláldozná érte Johnnyt, – Johnny kell neki, aki nem áldozná fel Mundson. Johnny azért kell Gildának, mert férfi, és csak azért testesíti meg a férfiideált, mert nemcsak a nő árnyéka, birtoka, bábja, amivé a nagy Mundson vált. Johnny nemcsak Gildát akarta megkapni, önmagát is meg akarta őrizni illetve teremteni, és a világot is meghódítani. A nő is egy háromszög viszonyal küzd, de ez nem kifejezett erotikus háromszög. Johnny, Mundson és Gilda hármas együttélése az, amit a nő erotikus lázadásai büntetnek. Johnny és Mundson viszonya azonban nem szerelem, hanem háborús vállalkozás, életveszélyes kaland, az anarchista illegalitás játszómája a világ sötétségének mélyén. Ezt nevezzük, a konvencionális szerelmi háromszögekkel szemben sorsháromszögnek, melyben nem két erotikus partner, hanem az erotikus partner és a teljes sors öröme, a vita activa minden kockázata állnak szemben egymással. Erre a sorsháromszögre válaszol Gilda megsokszorozott erotikus háromszöggel, Mundson és a többiek sorakoztatva fel, valóságos és lehetséges partnerekként, Johnny ellen.

Johnny és Mundson viszonya értelmezhető szublim homoszexualitásként is, s ebben az esetben a homoszexualitás olyan erotikus alternatívát nyújt a Johnny-Gilda viszonyal szemben, amely nem elválaszt, hanem összeköt a sorssal és a nagyvilággal (ahogyan a Hawks-filmekben, esetleg némi tanulási folyamat vagy válság után, a nők is sorsösszekötökként és nem sorsleválasztókként lépnek fel; épp Rita Hayworth, a *Csak az angyaloknak van szárnyuk* című filmben, a férfit sorsától elválasztó nőként bukkan fel, akit a katarzis végül egy termékenyebb viszonyra tesz képessé). A melodramákban, sőt a melodramatikus komédiákban is, az válik fontossá a nők számára, akinek valami fontosabb náluk (Vaszary János: *Házasság*). Ha Johnny nem hagyta volna el Gildát, a nő szerelme, mert Nagy Nő, aki túl sokat jelent, épp olyan zátonyra futást jelentett volna Johnny sorsa, mint a jelenben Mundson számára.

Láttuk, Gildát az kínozza, amiért függ Johnnytól, s hasonlóképpen Johnny legfőbb kínja is az, amiért ugyanakkor Gildához kötődik: a Nagy Anya öröksége a szeretőben. Johnny, aki elhagyta Gildát, elvesztette identitását, elvesztette nevét, kalandorként, álnéven tenget áléletet. Johnny gyűlölete a nőt vádolja: Gilda tette nomáddá. A jelenben Mundson figurájába kivetítve tanulmányozhatjuk Gilda rontó hatását. Mundson úgy kering körülötte, míg megégeti magát s végül elég, mint – a vágy idiotizmusának közhelye – molylepke a gyertyafényben.

Ha Gilda ősanya, akkor elnyel, bekebelez egy infantilis világba, ha pedig nem ősanya, akkor csak bajtárs, haver, amit egy férfi jobban csinál, Gilda tehát másodrendű férfi vagy iszonyatos szirén.

Hogyan épül fel a hatalmas asszony archetipikus képe a *Gildában*? Mi járul hozzá a cselekménykonstrukció hatóerői között a döntő tényezőhöz, Rita Hayworth megjelenéséhez és személyiségéhez? Mi egészíti ki a Hayworth-image kulturális nívumát a mesében? Johnny kvázianyaként és (pszeudo-) mostohaként látja viszont a hozzá illő – elviselhetetlen és nélkülözhetetlen – traumatikus objektumot, a nagy szeretőt. A nő, akivel viszonya korábban elromlott, jelenik meg a kváziapa feleségéként, büntető és bosszúálló érzelmi felettes szervként. A nő, akit nem tudott helyesen szeretni, akit egy korábbi nemzedék képviselője tud türelmesebben szeretni és jobban méltatni, ezáltal nem-egyidejűvé válik, mintha egy nemzedéket öregedne a csalódástól. A hozzáillő nőalak tehát az anya szerepkörébe kerül, de nem az anya jelenik meg mint szerető, hanem a szerető jelenik meg mint kvázianya; nem az anya fiatalodik szeretővé, hanem a szerető öregedik – lelkileg – mostohaanyává. Mivel pedig Johnny ellenséges és hideg, míg a kváziatya rajongó szerelmes, a fiatal démonnő szerelmi kontextusában a kváziatya kamaszos vonásokat ölt, a nőhöz képest fordított módon válik nem-egyidejűvé. Fordított világ jön létre Gilda megjelenését követően, melyben az apai férfiak kerülnek defenzívába, s a fiúi típus vesz át tőlük funkciókat. Gilda mint kvázianya nem valódi, hanem álmostoha, akinek szerelme romboló, de valódi. Amennyiben valamilyen tipikus érzelmi mintával akarjuk azonosítani a pszeudo-család viszonyait, Gilda olyan feleség megfelelője lesz, aki férjét lekezeli és hűtlen hozzá, s végül fiával éli át az elkésett és eltúlzott hűséget. Egy viharos ifjúság után hirtelen öregedni kezdő szépasszony, aki a férjének túl könnyű volt, a fiának azonban túl nehéz – mindkettőt tönkreteszi, egyiket közönyével, másikat szeretetével. Érzelmileg későn érő, elkényeztetett polgárnők gyakran elkövették mindkét hibát, melyeket a film úgy vetít rá Gildára, hogy épp csak megérintse őt e veszedelmek árnya, de ne legyen elmarasztalható.

Közben zajlik az egyetlen mondatban említett világháború. Buenos Aires nyugtalan és felbolydult színterein „amerikaiak” és nácik nyüzsögnek, mint a kertészi *Casablanca* és a hawksi *To Have and Have Not* „senkiföldjein”, melyek lakói nem döntötték el, hová tartoznak. (Honnan jött, kérdi egy argentin Gildát. Amerikából, feleli a nő. Ez nem Amerika? – kérdi az argentin udvarias mosollyal, mire Gilda észbe kap, s javít: New Yorkból.)

Mind a *Casablanca*, mind a *Gilda* frivol lokálban játszódik, mindkét lokálban tiltott játékok folynak. Ott a fiatalember a tulajdonos és a férj a jövevény, itt a férj a tulajdonos és a fiatalember a jövevény. A végén mindkét lokált bezárják, de ez a *Casablancában* a szerelemtől a háborúhoz, a *Gildában* a háborúból a szerelemhez való megtérést jelenti. A két film alap helyzete azonos: a sikeres, befutott férfi oldalán megjelenő nő egykor a fiatalemberhez tartozott. Mindkét film hőse sértődött, kallódó ember. Az eltékozolt, elveszett szerelmi tárgy mindkét filmben meg nem becsült, leértékelt tárgy. A hős mindkét filmben annak a befolyásos embernek a táborához tartozik, aki a nőt birtokolja, így nem harcolhat vele a nőért. Féltekeny gyűlöletüket mindketten a nőn reagálják le, akit végül a cselekmény rehabilitál. A *Casablancában* a férfi szerelmi hőstette, a lemondás, egyben politikai hőstett, elkötelezettség vállalás. A *Gildában* a nő szerelmi büntetetei dominálnak.

A *Casablancában* a fiatalabb férfi ajánlja fel a nőt az idősebbnek, visszalépve és lemondva a nő birtoklásáról. A *Gildában* az idősebb veszti el a nőt, aki a fiatalabbé lesz, bár az utóbbi

itt is mindvégig azt teszi, amit a másik filmben, szakadatlanul lemond, nemcsak felajánlja és átengedi a nőt a másiknak, mint Rick, hanem őrzi is a számára, mint Tristan. A fiatalok végül mégis egymáséi lehetnek, mert a *Gildában* az idősebb rivális, a férj a negatív táborhoz tartozik, a németek embere, de a németeket is elárulja, tehát olyan, mintha a *Casablanca* két alakját, Strasser őrnagyot és Renault felügyelőt egyesítenénk (ezért hol gyűlölheti a néző, hol együtt érezhet vele). Gilda tehát úgy reagál, mint egy olyan Ilsa, aki Strasser a zsarnok, vagy Renault az álzsarnok felesége volna, „szép fogoly”, akit meg kell menteni. Laszlo Victor felajánlja Ilsát annak, akit szeret, ezért Rick is felajánlja neki Ilsát. Mundson elveszi Gildát a fiatalembertől, végül erőszakot is alkalmaz, ezért hősünk is elveheti tőle a nőt. Ott Laszlo, a férj jámborabb a szeretőnél, itt a szerető a férjénél, a nő pedig mindkét esetben a jámborabbnak jár, mert a szerelmet is pacifikálni kell, kiszabadítani a zsarnoki zsákmányviszonyból, a terror és a pénz fogságából. Mindkét filmben van főgonosz, akinek a *Casablancában* ellenképe is van, a főjő. Kertésznél Ilsa a főjónak nemcsak felesége, de tükörképe is, tehát nem Rick tükörképe, hanem egy női Laszlo Victor (patetikus hős és szentkép). A *Gildában* a nő ezzel szemben a kallódó emberként modernizált hős hasonmása, képe. Mundson elveszett fiatalságának képe Johnny, Johnny elveszett világának képe pedig Gilda. Több: Johnny elveszett részének öntükrözése! Itt Gilda nem eszmény, hanem valóság, ezért a főgonosz (egyfajta Strasser mint férj) avatja be az evilágba, nem a főjő a túlvilágba (az eszményi világba, mint realizálandó léttérbe). Ezért a túlpart nincs olyan messze, mint a *Casablancában*, s Johnny és Gilda együtt indulhatnak végül haza.

A *Casablanca*, a *To Have and Have Not*, a *Red Dust* vagy a *Kaland a Sárga tengeren* közös tanulsága: nem szabad az otthon angyalát szeretni, az idegenség démonát kell választani, aki, mint a *Casablanca* végén vagy a *Gilda* elején, férfira is elcserélhető. Néha, még ha nem is lép fel az otthon angyala, mint a *Shanghai express*ben, a férfi előbb inkább a semmit választja, s csak az utolsó pillanatban szánja el magát – mint a *Gildában* is –, s fogadja el a viharos múltú nőt. A casablancai megoldás pszichoanalitikai magva (nem szabad az anyát elkivánni, monopolizálni), vagy etnológiai magva (nem szabad az anyai csoport nőit feleségül venni) szerelmesfilmi szabállyá szelídül: nem szabad anyaszerű, az anyával azonos típusú nőt szeretni, mert szerelme elnyel, a szerelemnek lazább viszonyoknak kell lennie az anya-gyermek viszony ideáltípusánál, mert csak így tud megbékélni és kooperálni a világgal. Gilda is rendelkezik veszedelmes anyai vonásokkal, de ezeket féken tartják a kamaszlány vonásai. Johnny azért is megkaphatja Gildát, mert az kevésbé anyaszerű, nem annyira ösképien anyai, azaz szentképszerű, mint Ilsa. Előbb egymásban csalódnak a szeretők, s aztán magukban is, végül a kettős csalódás teszi szabaddá az utat egymás felé. Úgy látszott, Johnny és Gilda versengnek Mundson birtoklásáért, de végül Gilda szerelme és Mundson barátsága rivalizál Johnny érzelmi drámájában, s Gilda szerelme barátságot is nyújt, de Mundson barátsága nem nyújtja a szerelmi romantikát.

Utolsó helyett első vacsora

Gilda a jól működő férripárt megzavaró rossz harmadik, az élményben barátsággá szublimált, a tettben agresszióvá (túl-)deszublímált homoszexuális Libidó zavara. A vacsora a barátság végét jelenti és az árulás kezdetét, zavaros helyzet kialakulását szemléltetve, amelyben mindenki becsap mindenkit, önmagát is beleértve. A férj a baráti kettősséget hármassággá alakítaná, melyből Johnny Gildát, Gilda a férjet szeretné kiküszöbölni. A férj, aki az előző

jelenetben kérte Gildát, próbálja kedvelni Johnnyt, aki „még egészen gyerek”, most erre a családféle alakulatra emeli poharát: „Hármunkra!” Johnny nem iszik, ellenben a nőhöz hasonlítja az álcázott gyilkot. Közben megjelenik a férj nagy gondja, a wolfram monopóliumból kiforgatott német hatalom képviselője. Míg a férj ellenséggé lett szövetségeseivel van elfoglalva, Johnny Gildát vádolja: „Nem szereted, csak a pénzéért mentél hozzá!” Nem a gazdag férfi szorong, hogy a szegény nő csak a pénzéért szereti, hanem a szegény férfi szorong, hogy a szegény nő a gazdag férfit csak a pénzéért szereti. Johnny szorong, hogy Gilda nem szereti a másik férfit, aki elszerezte őt Johnnytól.

Kényes, fájdalmas tangók kísérik Gilda megjelenését, és gonoszkodó, kacér szópárbajok következnek. „Ki volt az, aki ilyen nőgyűlölővé tette Johnnyt?” – kérdi a férj. „Gyűlöljük őt!” – szólít fel Gilda. A sorsrontó nődémon gyűlöletére felszólító kvázi-anya maga a sorsrontó nődémon. Nézni kell a kihívó nőt, amint idegen férfi karjában táncol, Johnnyra meredve az ölelésből. Johnny megsemmisülten gubbaszt. Gilda spanyolul cseveg, kizárja Johnnyt a társalgásból. A férjvel való nemi élet képeit kerüli a film, ez is apaszerűvé teszi őt. Gilda váltakozó fiatalemberek karjaiban jelenik meg, őket használja fel Johnny kínzására. Táncol, de tánca nem annak szól, akivel teszi. A neveltségessé vált férj kéri Johnnyt, hozza vissza a nyilvánosan szeretkező Gildát táncosa karjai közül. A feleség a fiatalembert a férjvel, a férjet a másik fiatalemberrel csálja meg. Mivel Mundson és Johnny együttéreznek, a szerelmi háromszög nem tökéletes, ezért mindkettőjükkel szembeállítva kell halmozni az idegen flört partnereket. Nem világos, hogy ki, kivel, kit csal meg, ki a bűnös és ki az áldozat. Mindkét férfi sértődött, a *Gilda* a férfiúi megalázottság és sértődöttség első nagy botránymelodráma. Végül a férj ismét emeli poharát: „Igyunk annak a nőnek a balszerencséjére, aki tönkretette Johnnyt.” Gilda kihívóan felhajtja az italt, de később babonásan vergődik. Arca a fehér selymek világító háttere előtt sötétlik, vonásai önnön sötétségükből kibontakozva foszforeszkálnak. Mundson is sötétben szemléli a nő vergődését, a férjre is átragad az átok: sötét folt az előtérben, míg Gilda az ágyon hever, a fölé magasodó férfiúi árnyon túl, fénybe fagyva.

– Gyűlölöm! – fakad ki Gilda.

– És láthatólag ő is téged. De a gyűlölet nagyon izgató érzés lehet. A gyűlölet az egyetlen érzés, ami engem valaha felmelegített.

Az árnyék háttere a fény, a gyűlöleté a szerelem, a szenvedése az öröm, a férfié a nő. A gyűlölet témája a későbbiekben is visszatér. „Én annyira gyűlöllek téged Johnny, hogy még magamat is tönkretenném, csak hogy neked árthassak.” – mondja egyszer Gilda. Johnny pedig máskor így vall: „Annyira gyűlöltem, hogy egy percre sem ment ki a fejemből. Benne volt a levegőben, amit belélegeztem, az ételben, amit ettem...”

Gilda új kalandja: amerikai fiatalember az argentin után. Birtokló pózzal rátámaszkodva, nekidőlve jelöli meg a férfi testét, majd magával ragadja, eltűnnek az ismeretlen nagyvárosban. A románcban a halál választja el egymástól a szeretőket, a film noir melodrámaiban a nő nemi aktivitása, nemi szervének köztér-jellege. Az elhagyott Johnnynak egyik konkurense sem igazi konkurense, mert mindegyiknek rögtön felbukkan a következő konkurense, akivel szemben, mint elhagyottak, sorstársak, Gilda pedig az így keletkezett horda egyetlen megfogható egységelve, a patriarchális atyai hatalom helyére lépő női hierarcha, aki ellenállhatatlan vándorörszónéval megbénít és felmorzsol minden hagyományos életformát. Az erotikus aktivitás képe fokozza a nő testi vonzerejét, az egész férfiközösség vágyának tárgyaként jelenítve meg őt. Az erotikus vonzás növekedése egyúttal a személyiség taszításával párosul,

mert ez nem tudja többé megszólítani az intimitás, otthonosság és tartós kapcsolat vágyait. A nő a sóvár vágy taszító tárgya, a vággyal együtt növekednek a szorongások, nem megy most már sem vele, sem nélküle. A *Gilda* cselekményében a magányt, a férfidacot, a protestálást és a nő tagadását követi a család karikatúrája, melyben kínzó szellemként reprodukálódik a vágy gyűlölt tárgya. Az erotikus ressentiment melodramájában a nő kivirágzik, a férfi pedig lecsúszik a destruktivitásba, melyből megszületik a turbókapitalizmus szelleme. A kibontakozást az teszi végül lehetővé, hogy a nő nemcsak a régi hatalom és életforma ellenfele, az újnak is tagadása. Gilda a változtatott férfiak számának gyarapításával semmisíti meg az apai, férji, családi tekintélyt és politikai hatalmat, így végül a háborút is kiszorítja a melodramában az egzisztenciát megelőző esszenciák árnyékvilágába, a formalitások világába, a múlt üledékeinek világába. Az élet akkor kezdődik, amikor felfedezem azt az életet, amely speciálisan az enyém, s már nem egy készen kapott, előírt, használt élet. Eme élet születésénél bábáskodik Gilda.

Fogalmaink, ítéleteink mind előítéletesek, mert csak az egyszeri tárgyból és egyedi tapasztalatból újrakreált élmény fejez ki igazságot. Az igazság egyszeri, minden alkalmazása módosítja, valójában nincs is alkalmazás, csak újra kitalálás. A közhely és bármilyen közmeggyőződés olyan igazság, amely elmulasztja a szakadatlan megigazulást. Ha a lét nem tudja megtermékenyíteni, mozgásba hozni a képet, akkor a kép merevíti, idomítja magához a létet. Ha az előítéleteket nem oldja fel az élmény igazsága, akkor végül az előítéletek válnak igazzá. A hamis tudat az önpusztító örültek gonosz világát alapító önteljesítő prófécia. Gilda a házasság és a szerelem iránti hűségkövetelményeket is megsérti: Johnny féltékenyen figyel, amint Gilda az éjszakai életben felszedett gavallérokkal kacérkodik, a férj pedig féltékenyen figyel, ahogy Gilda kínozza Johnnyt. Gilda eljártssza Johnnynak a férfi nőkkel kapcsolatos előítéleteit, színpadra állítja a férfi szorongásait, ezzel kínozza őt. A modernségben elképzelhetővé vált, hogy a nő is mindazt megteszi a férfivel, amit a férfi szokott a nővel, ezért esik pánikba a férfi az aktív nő képétől. Gilda nem teszi meg mindezt, de tükröt tart a férfinak, nem maga válik erotikus futóbolonddá, hanem a nemcsak erotikus futóbolondot, minden vágy bolondját tanítja a szerelemre, hogy ne váljék örültté, mint Mundson, akinek örülete az irracionális vágyak, a fölösleges és hasztalan szükségletek ugyanolyan turbómozgásának engedelmeskedik, mint az általa képviselt újfajta kapitalizmus. „A pénz nem sokat számít Gildának, ha rájön a nyugtalanság. Bolondulok érte Johnny!” – vallja Mundson. A feleséget vásárló férj nem érzi a birtoklás biztonságát. Jog és erkölcs nem korlátozza a tulajdont, ellenkezőleg, szemet huny és a szolgálatába áll. A férfiaké a számítás kegyetlensége, Gildáé az ösztönök s a sors kegyetlensége. Gilda ösztöne ugyanúgy a személyiség teljességét, érdekességét méri, mint a vécésbácsi érdek és cél nélküli szemlélődése. Gilda és Johnny jón, rosszon túli, pokoli leszakadása nem a szükségletek aszketikus elnyomása, csak a megvetés és válogatás iskolája. Gildától semmi sem idegen, ami emberi, de kényesen válogat, ezzel a gyönyörtől a boldogsághoz vezető utat tárva fel. Semmitől sem ijed meg, de nem is válik az ingerek rabjává. Az ingerek, e modern vadak, úrnője.

A nőt, aki az övé volt, hősünk más partnereként látja viszont, mégpedig olyan személyé-ként, akihez maga is tartozik. Így nemcsak a nőt, önmagát is elveszítette, s a két veszteség egymást tükrözi. A másik számára kell őriznie: az ő nőjét tőle magától elvevő Mundson számára kell a vágytárgyat a Mundson fosztogató többi férfi karjaiból visszaszállítani. A Mundson elleni merénylet idején Gilda a városban mulat. Flitterek villognak a hazatérő nő ruháján,

mint a film elején a penge, amikor Johnny kiugratta tokjából. Ha a nő tisztasága menthetetlen, véli Johnny, akkor a férj illúzióit kell menteni. Azaz: legalább illúzióként menteni, az illúziók világába átmenteni a férfit boldogító nőképet, vagy általánosabban fogalmazva, a partnert boldogító társképet. Tegyen, amit akar, hagyja rá a nőre végül Johnny, csak a férj érzékenységét kíméljék, ő majd hozza és viszi Gildát, akár a férj szennyesét.

Gilda tehát Mundson szennyese és a kés pengéje. A negatív azonban rögtön pozitív motívum ellenpontja követi, megismerjük az ábrándos Gildát is. Éjszaka Johnny hangokra ébred, Gilda énekel. „Előbb azt hittem, álmodom.” Elindul a férfi a hangok nyomán, a nő rulettasztalon ül, s a vécsbácsit szórakoztatja dalával. Ölében tartja, pengeti a zeneszerszámot, átvett combjain nyugtatva. Lábain nyugszik a gitár, karjai a gitáron, az összefonódás képeként. Mellette az elandalodott öregúr, az egyetlen aki érti őt, mert elfogulatlan, túl a vágyakon. Az átmelegedő hang a csendes boldogság lehetőségét hirdeti, a nődémon kínzó maszkja most a szépség öniróniájának idézőjelébe kerül. In flagranti jelenet ez, melyben a vélt gonoszt rajtakapják: a bonyolult titka az egyszerű, a kínzó a becéző, a gonoszé a jó.

Az úszás éjszakája, amikor nem úsztak

A férj egész éjjel virrasztott, várta a kimaradó Gildát. Ismét lapos árnyékká fényképezve látjuk Mundson.

– Azt hittem, elvesztettelek!

Johnny ezt nem tartaná akkora veszteségnek, mint Mundson:

– A statisztika szerint semmiből nincs annyi, mint nőből, kivéve a rovarokat.

Gilda azt hazudja, nem tudott aludni, s úszni voltak Johnnyval.

– Maga tanította meg úszni, Johnny?

– Mindent, amit tud, tőlem tanult.

Gilda e percben a két férfi közötti obszcén közvetítő: mindkettő csak Gildához kerülhet olyan közel, amilyen közel egymáshoz nem lehetnek.

Johnny maga segít hazudni Gildának, azt hazudja, úsztak, pedig csak zenéltek. Ebből nem képes levonni azt a következtetést, hogy talán minden éjszaka kevesebb történt Gilda és a többi férfiak között, mint ami látszik. De számít-e ez? Számít-e, hogy Gilda lefekszik-e a férfiakkal vagy csak megkívánja őket? Számít-e, hogy Gilda „kurva” vagy „szűzkurva”? Ha rajtunk kívül más is beférkőzik a szeretett személy vágyaiba, akkor csoportsex a világ, mi pedig egyedül maradunk. Johnny semmiképp sem ugyanazt a Gildát kapja vissza az idegen karokból, s a férj sem a régit a nővel együtt érkező Johnnytól.

Ez a kínos jelenet előzi meg a karnevál melankolikus boldog, fájdalmasan rajongó zenéjét, szomorú eufóriáját, most következik a karnevál, a feszültség első kirobbanása után, melyben a férj és volt szerető szembekerültek, csak az nem volt világos, hogy a kirobbanó féltékenység kinek mire való féltékenysége. Eddig Johnny és Gilda között tetőzött a féltékeny rivalitás, mert nem a nőt kebelezte be az atyai világ, hanem a nagy Atyát a női világ, nem a Nagy Atya alá rendelt hárembe soroltatott be Gilda, hanem Gilda promiszkuus háremébe a Nagy Atya. Az úszás éjjelén robban ki Mundson féltékenysége, s Johnny vállalja: „Mindent tőlem tanult.” Ám mindez itt még csak eltolódás, nem drámai fordulat, mert Johnny hozzáteszi: „Most elégedett?” Mintha iménti kijelentése csak Mundson jogosulatlan féltékenysége ironikus próbára tételét, katartikus gyógyítását szolgálta volna. Még mindig a féltékenység réseinek világában vagyunk, nincs bizonyosság.

A karnevál

– Hallod Maria? A karnevál!

– Igen, señora, a karnevál!

Mi is az a karnevál, kérdi a New York-i nő, jelmezeket válogatva, kezében korbáccsal, az argentin cselédet. Az utolsó három nap a nagyböjt előtt, magyarázza az asszony. A kalandornő sajátosan értelmezi e szavakat: „...vagyis az ember jól kitombolja magát, aztán benyújtják a számlát!” Ezzel mindkettőjük bűneit beismeri, mint a tomboló és tékozló ifjúság érzelmi tanulóéveinek elkerülhetetlen kisiklásait. Az előbbi jelenetben a férj ismerte fel a fiatalok szerelmét, most Gilda is eljut a felismeréshez. Elszánja magát Johnny ismételt elcsábítására. „Tudod Maria, különös érzésem van, de nem mondd el senkinek, babonás vagyok, az a különös érzésem, hogy itt az idő, hogy odáig jutottunk, de ne mondd senkinek, úgy érzem, most az én számomra is itt a karnevál!” Egy lépést tesz felénk, belép az árnyékba, homályba merül a glamúrfilmi csillogás közepette, magányos sötétsége mélyéről pillant reánk. Belép a férj, mire Gilda perdül egyet, s ismét csupa csillogás, csak a kezében maradt domina-attributum figyelmeztet személyisége sötét oldalára. Mundson: „Miért viselsz korbácsot? Óvtad Johnnyt, hogy ő is felfegyverkezhessek?”

A karneválon Gilda végre karjába veszi Johnnyt, odasimul, ő táncoltatja a sértett és dúlt férfit, s szakadatlanul beszél, duruzsol, szeretné színvallásra készíteni, de Johnny végül a menekülés útját választja, durván ellöki a nőt. Férfi és női szerepek felcserélődtek, Gilda csábít, táncoltat, bókol és udvarol, s Johnny a menekülő lény, aki bizalmatlan, hárít és kéreti magát. Gilda küzd és provokál, Johnny a vágyott gyűlölettárgy a nő karjainak rabságában. Üldözi őt az Elveszett Tárgy. Minden vágy titka a nosztalgia, s most abszurd módon a nosztalgia tiltott tárgya üldözi a nosztalgia alanyát. Nem is lehet meglepő, hogy a nő az udvarló és a férfi az, aki ellenáll, mert eddig is a férfiak ültek és vártak otthon, mint két megcsalt feleség, és Gilda kóborolt és kalandozott. Gilda csábítási akciója sikertelen, a férfi túlságosan sebzett: a tánc előtt a másik sebzett férfit látjuk, a férjet, amint borúsán áll, felemeli a botot, kiugratja a pengét, s a pengéről viszi tekintetünket a snitt a tánc közepébe.

Miután Gilda túl sok férfit tartott karjában, Johnny most már csak a véletlen és szeszély művének érezheti, ha Gilda épp őt öleli. Így jön létre a paradox helyzet, hogy Mundson nevében féltékeny végül a maga és Gilda iménti ölelésére. Ellöki ugyan a gyűlöletszerelm tárgyát, de nem szabadulhat tőle. Később, továbbra is Gilda testőreként, hazakíséri a nőt, aki újabb kísérletet tesz a lépcsőházban. Immár ő is sértett, sebzett, de nem adja fel, felhívja a férfi figyelmét, hogy egyedül vannak a nagy házban. „Milyen csendes a ház, senki sincs itt rajtunk kívül, mind karneváloznak.”

Míg Gilda és Johnny a táncparketten küzdöttek, Mundson a cég életéért harcolt. Az első merénylet Mundson ellen irányult és sikertelen volt, a második, mely sikeres, Mundson műve. Hull a bálteremben. A merényletért felelős férjnek menekülnie kell. Előbb a játékkaszinót bízta Johnnyra, később a széfkulcsot, végül az egész vállalatbirodalmat és Gildát.

Johnnyt felháborítja, hogy míg Mundson az életéért küzd, Gilda, íme, már megint flörtöl. Elhatározza, hogy megszabadítja Mundson a hűtlentől. Minthogy annak nincs elég ereje hozzá, neki kell kidobnia a nőt. Ezért megy fel Gildához, aki azt hiszi, Johnny érte jött, hogy hazavigye. „Megyünk Johnny?” Gilda ismét árnyékban áll, de a homály nem teszi egysíkúvá, előtűz belőle szépsége, s amint előlép Johnny felé, arca mind jobban ragyog, s csókhelyzetbe kerülve válik árnyból virágába borult szépséggé, ragyogó asszonnyá. „Csak te mész!” – feleli

a férfi hideg undorral, sötét gyűlölettel. Ezek már itt úgy állnak szemben egymással, ütközésponton, mint egy erotikus thrillerben. „A gyűlölet izgató érzés Johnny. És én úgy gyűlöllek, hogy bele kell halnom.” Gilda még egyet lép és Johnny csókjába szédül. Nem akart csók katasztrófája nyeli el őket. Gilda új hangsúllyal ismétli. „Belehalok, kedvesem.” Távolodó lépteket hallunk. A csók láthatatlan tanúja a férj, Gilda és Johnny lebuktak. A férjet akarta megvédeni a nőtől, s végül nem tudta magát sem, ebből lett az áruulás, melyet katasztrófafilmi halálszimbólum követ. Felszáll, majd felrobban egy repülőgép, elnyeli a tenger és az ég. A még mindig a férjjel szolidáris Johnny üldözte Mundson, hogy kimagyarázkodjék, a férfi azonban elrepült, s miután repülőgép balesetet inszenált, holtá nyilvánítatik, így menekülhet a gyilkos a törvény kezéből. Az üzleti intrika és gyilkosság magyarázza a férj fantomsorsát, de mintha a feleség csókja fantomizálná őt. Az esemény más-más értelemmel bír egy kriminalisztikus illetve ösztönsors-drámai síkon. Gilda mindedig szakadatlanul jelezte korlátokat nem tűrő szabadságát, Mundson azonban végül nem ez zavarja, ellenkezőleg, az, hogy Gilda rabságának válik tanújává. Nem az erotikus szabadosság, hanem a szerelmi rabság által vész el számára a nő.

Perverz szűzházaspár

Johnny öröklí a „halott” vállalatbirodalmát és feleségét, szerencsáját és szerencsétlenségét, hatalmát és gyengeségét. Kinyitja a rejtett széfet, mely Mundson titkait és értékeit tartalmazza, de nem „nyitja ki” Gildát. Esős ablakon közelítünk a házasságkötés képe, melyet kívülről szemlélünk, a néző, aki a hidegből jön. Gilda az ifjú férj nyakába ugrik: „Újra ott vagyunk, ahol elkezdtük.” – ölel a nő, aki még nem érti a helyzetet. Kilépnak az utcára, új, közös életükbe. Gilda továbbra is bizakodó: „Elállt az eső. Talán jelent valamit.” – mosolyog reménykedően. „Még mindig babonás vagy.” Otthon harmadszor ismétlődik a választ nem kapó, a sorstól nem igazolt reményrituálé. Gilda birtokba vevőn jár körül a házban, melyben eddig idegen volt, de megtorpan. Mundson képe uralja a szobát, a távollevő jelenléte vagy a megszállottság képe. Johnny végül kimondja az ítéletet. Szavai utólag értelmezik az ifjú férj fagyos merevségét: továbbra is Mundson érdekeit képviseli, úgy őrizi Gildát, mint a hű lovag a király hitvesét. „Nem volt hozzá hű, amíg élt, de most hű lesz hozzá, a halála után.”

Maga a valóság önmaga cáfolata, ha kísérteties valóság. A korabeli melodramákban a kétarcú ember és a cölibatáris házasság, a házasság nélküli élet, a szűz nászgyógy történetei keltik fel a valóság kísértetieségének érzését. Ez a kor kedvenc fordított perverziója: nem nyúlni hozzá a vágy tárgyához, – a tilalomszegés fordítottja. Következik a furcsa házasság, titokzatos önmegtartóztatási és impotenciadrámák rokona. Miért iszonyodik az ember a vágy tárgyától? Vagy – enyhébb esetben – miért nem keresi a nem menekülő tárgyat? A lebukást követő légi katasztrófa látszólag elnyeli a férjet és felszabadítja, egymásnak ajándékozza a szeretőket. Látszólag elhárult az akadály, a világ nem tiltja többé szerelmük teljesülését, mégsem szabadok, nem azért, mert a férj él, ezt nem tudják, hanem mert Johnnyban él. Az eltávozott férj erősebb, mint a jelenlevő, s a véglegesnek hitt eltávozás nagyobb erőt ad, mint az ideiglenes. A szerető büntudata támasztja fel a szerelmi akadályt, és a férj valóságos visszatérése semmisíti meg az érintési tilalmat és adja vissza a szeretők szabadságát. Johnny érzelmileg már a csókjelenetben megkapja, visszakapja szerelmét, váratlanul, a gyűlölet szerelembe átsapó csúcspontján, de az akaratlan áruulást jelentő elcsábulás árán. Vezeklésül magában reprodukálja a férjet és a tilalmat, így Mundson „halálában” erősebb a hármasság és a vele

járó lovagi – a férjnek tartozó – hűségkövetelmény, mint előbbi közös életükben. Az eltűnt és Johnnyban feltámadt férj tehát erősebb, mint valaha.

A cselekmény most következő epizódjai a hős széteséséről és a hősnő magányáról szólnak. Mi az oka, hogy szétesik, aki legyőzi az atyai konkurenst és megszerzi a nőt? Az először, az élet kezdetén imádott nők, a nőiség prototípusai: mind már másé. A nőiség ösképei a férfiúság ösképeié, az én számára elveszettek, másidejűek, empirikusan valóságosak, tapinthatók, de más tapintja őket, miáltal az én számára funkcionálisan képtermészetűek: érintési és képtilalom egyesül a hozzájuk való viszonyban, képtilalmon itt nem az ábrázolat tilalmát, hanem tekintet tabut értve: ne vess rá szemet! Ha ezek az imádott, a készként, felnőttként, a nőiség ösképeként megismert nők, akik a másoké, idősebb férfiaké, esetleg mégis megkaphatók, akkor a férfit nyilvánítják objektummá, játékszerré, s megint csak nem megkaphatók, mert nem a férfit kapta meg őket, hanem ők a férfit. Ha hősnünk hozzáférhet az imádott és gyűlölt szépséghez, akkor ez annak érzelmi bizonyítéka, hogy a nő cserélgeti, felcserélhetővé nyilvánítja, inflálja a férfiakat. Csak a megkaphatatlan örökre imádható, ő a mérce és nem a mért tárgy, az érték és nem az értékes tárgy, s ha nincs ilyen, akkor nincs mérés és értékelés.

Johnny megveti a nőt, akit elszerezhetett a domináns férfitől, a nem értékörző nőt, aki használt és felcserélhető tárgyként definiálja magát, lecsúszik férfinívóra, hisz a férfit a kultúra is használt és felcserélhető tárgyként, az instrumentális világ arzenálja bevetésre váró egységeként definiálja, s ezért a nőt megváltóként. Beteljesül Gilda rabsága, rázárul Buenos Aires börtöne. A szerető készletti arra a hűségre, amelyre a férj nem tudta rávenni; a második férj az elsőnek, az élő férj a „halott” számára őrzi a nőt, s csak a „halott” bosszúja szabadíthatja fel Gildát. Minden lépését testőrök kísérik. A testőr sem érti a szigorú parancsot: „Talán valami veszély fenyegeti Gildát?” – kérdi. Az első dalbetét idején, amikor Gilda énekelt az éjszakában, Johnny csíkos házikabátban indult el, amiért Gilda ki is gúnyolta: a csíkos házikabát rabruhára emlékeztetett. Most azonban Gilda a rab.

Eddig a férfi önmegtartóztatásáról szólt a film, ezután a férfi készletti a nőt önmegtartóztatásra. A zsarnok nem tudta rabbá, sápadt szüzzé, sárkányfogta ártatlansággá tenni, most megteszi a szerelmes. Higgyük el Gildának, hogy senkié sem volt, de annál többé volt, mert minél felületesebbek a kapcsolatok, annál számosabbak, minél kevésbé messze mennek el a résztvevők, annál többet mennek el másokkal. Látjuk, hogy Gilda is tönkremegy, miután hol őt rabolják el a férfiaktól, hol a férfiakat tőle: ha nem lennének fontosak a férfiak, mindez nem lenne ilyen nagy büntetés.

Gilda, miután minden este hiába várta, végül belép új férjéhez az irodába: „Tudod, ki vagyok? Emlékszel még rám? Gilda vagyok, a feleséged! Rég láttalak! Azt hittem már, hogy emlékezetvesztésben szenvedsz, vagy valami hasonlóban.” Nem volt soha más rajtad kívül, állítja Gilda. Johnny felháborodik: És a férjed? „Őrült volt, Johnny, mindig félttem tőle.” A néző is észlelte, hogy örült, de nem pontosan ez az örület-e a szerelem? Mundson nem korábbi századok szenvedélyesebb értelmében szeret-e, amire az új nemzedék életkoránál fogva nem képes, vagy egyáltalán nem képes rá, hisz felváltva menekülnek a szerelem és egymás elől. A férj azonban nemcsak idejétmúlt figura, nemcsak az archaikus szenvedély rabja, egyúttal a jövő fenyegetéseit képviseli, a világ kisiklását, nemcsak a lélek ősdramáját. Ezért lehet őt túllépni a film végén. Nem a viszonyok ősi vérmessége, ösztönössége és szenvedélyessége a gonosz forrása, hanem a korábban ismeretlen, minden emberit és természetit sterilizáló modern hatalomkoncentrációk.

Freudnál az apák halálát követi a felettes én feltámadása, a fiak lemondása, a puritanizmus születése, a demokratikus szabadságtechnikák felfedezése. A *Gilda*-filmben az apai figura hagyatéka a trösztben testesül meg, vagyis az objektív örület és gonoszság, a turbókapitalizmus megjelenése az új rémdráma lényege, mely elnyomja a freudi drámát, amelyben erkölcs született a lemondásból. Itt az ösvágy megfékezéséből és az alapszükségletek teljesületlenségéből örült, nagyzó, felesleges, nem boldogító, hanem rabbá tevő szükségletek születnek. A kvázi-apa az ödipális átkot, a zsarnokságot hagyja a győztes fiúra, a cselekmény célja azonban nem ez a pusztá szerepöröklés és birtokcsere, hanem az ödipális átok feloldása. A *Gilda* ebben a tekintetben egy olyan remény filmje, amely Deleuze és Guattari Anti-Ödipuszában is megnyilatkozik. Hatvannyolc egy antiödipális lázadás volt, de megbukott, mert nem a zsarnokság struktúráit támadta meg, hanem a struktúrákat, s így – akaratlanul és öntudatlanul – a turbókapitalizmusnak dolgozott.

Mundson ráteszi kezét a németek hagyatékára, a wolfram monopóliumra, tehát a film korántsem a németek által képviselt középkorias totalitarizmusról szól, hanem az uralom új, készülődő, a második világháborúból sarjadt formájáról. Johnny beül a trösztbe és elveszti minden emberi vonását, a harmincas évek eleji gengszterfilmek sikerrémeihez, karrierszörnyeikhez kezd hasonlítani.

„Amore Mio”

A börtönné lett Buenos Aires fogságából menekülő asszony Montevideóba szökik és visszatér a dizóz-pályára. Most következik az „Amore mio” című dal. Rita Hayworth félkörben jár, csábtáncot lejtve, hízelgő hangon adva elő a reménykedő szerelem és újjáéledő csáberő utópiáját, mely az „örök szerelem” fekete mágiáját kísérli meg átértelmezni fehér mágiává. A férfi destruktív hatalomgyakorlásával fordul szembe az újjáéledő női hatalomérzés, az elnyomással a felszabadítás, a fenyegetéssel a büvölés, a tiltással a kiváltás és ihletés. Rita Hayworth, combmutogató tánca közben, kéjesen nyújtózik, lassan ringva tárja fel karjait, mint madár a szárnyait, teret foglalva, a szépség öntudatos szadizmusával ölelve át a világteret, mint zsákmányt.

Olyan világba kerültünk, melyben minden idézőjelben áll. A férj nem halott csak „halott”, az udvarló is csak „udvarló”. Gilda új hódolójáról kiderül, hogy Johnny pribékje, ki úgy őrzi és szállítja le őt Johnnynak, mint Johnny tette Mundson számára. Miután a Buenos Airesbe visszahurcolt Gilda besétál a csapdába, tombolva pofozza Johnnyt, végül letérdel, a későbbi erotikus thrillerek szexrabszolganői módján.

Ezt követi, az újabb dalbetét, az iménti romantikus után frivol dal, a korábbi fehér helyett most fekete kosztümben, Rita Hayworth strip tease jelenete. A sztár felemeli csillogó hajzuhatagát, megmutatja fehér hónalját, fel- és kitarul, meglóditja selyemmel tapétázott csipőjét, végül lassan kihámozza a kesztyűből fél karját. Teste ezúttal is hajlamos a térfoglaló pózokra, melyek azonban most a provokatív erotizmust felvezető szenvedő önmutogatás kifejezői: dacosan álvidám csábítással ringja végig táncát, úgy tárulkozva, mintha láthatatlan keresztre lenne feszítve. Homlokba hulló tincscsel vonul, pár lépése a gátlások kihívó eldobálása, nemcsak a kesztyűké. Az előbbi a gyengéd és dédelgető, nagylelkű szerelem dala, a második, midőn büszke léptekkel kivonul, vetkőzve, az erotikus hatalom diadalé, amely a vágy csalódását követő gyász műve. A rabságban születik a Nagy Vágy. Vágy és csalódás között bukkan fel és árul el a hamis megmentő, a lovnak álcázott pribék, úrnak álcázott szolga.

Az erotikus nagyhatalom születése a szerelemvágy csalódásából olyan a nő esetében, mint a férfi történetében a tröszt születése a csalódásból és magányból. A hatalom mindkét formája a csalódásból születik, olyan embereket feltételez, akik nagy kockázatvállalásra kaphatók, önbecsülés és önszeretet híján.

A Negyedik Birodalom...

(... felemelkedésének és bukásának okairól)

Johnny előbb csodálkozik, hogy a rakparton megismert imponáló személyiség csupán egy játékkaszinó tulajdonosa, később tudja meg, hogy sokkal többről van szó. Nem Fortunáról van szó, az istenasszony csak álca, ez nem az ő világa. A tömegfilm mitológia nagy konspirátorai világhatalomban gondolkodnak, a klasszikus tömegfilmben a globális túlhatalom a gonosz szimbóluma. A gonosz egyszerűen az, aki mindent akar. A főgonoszok kegyetlen, hideg lények, akikben egy eljövendő kor vetíti előre árnyékát. Ezt akkoriban még senki sem tudta, s a kamasz-fantázia rémképeinek hitték a világhatalomra törő őrült összeesküvőket, globalista ambíciójú világ-terroristákat. A nagy konspirátorok, tervezők, szervezők, vállalkozók, rendcsinálók gonoszságának hagyományos tömegfilm-mitológiai indikátora a nő, az ilyen figuráknak csak vásárolt szerelem jut, és ha meg is perzseli őket a nő, végül képesek őt eltenni láb alól (*Gilda*, *Notorious*). A későbbiekben a nő szerepe változik, s továbbra is elteszik láb alól, de már nem azért, mert túl fontos, hanem mert egyáltalán nem az, eldobható használati cikké vált (*Goldfinger*).

Mundson a halottat játssza, hogy megmenekedjék a törvény fennhatósága alól. A hatalom messze kerül az embertől, kísértetiessé válik. Mitől félünk, az erős állam önkényuralmi megmerevedésétől, vagy a gyenge állam kontrollja alól kibúvó új szuperhatalmaktól, melyek minden gazdagságot lefőlöznek, s semmit sem adnak vissza, elrejtőznek, megfoghatatlanná válnak, nem lehet ellenük fellépni, mint ahogy az állam ellen tették a másképp gondolkodók, ellenállók, forradalmárok és partizánok. Feltartóztathatatlanul halmozódnak egy alternatívátlan világ új hatalmi technikái, melyek megkerülik a nyugati világ formális játszmákká degradált szabadságtechnikáit, s olyan társadalomhoz vezetnek, melyben az ember nyersanyag, emberfarm haszonállata, melynek polgárát végül saját bedarált polgártársaival etetik (*Soylent Green*), és utóbb eltűnik minden valóság (*Mátrix*).

Mundson, a náccikkal szövetkezve, elárulja a demokratikus világot, de elárulja a náciakat is, ellopva patentjuket, ő a náci-utáni legújabb fenyegetés, a Verne Gyula óta örületként jellemzett jövendő világállapot, melyben nincs ellensúly, s az ellensúly legelőbb a személyiségen belül bomlik meg. Az új ember kiherélt, impotens, hideg, magányos, kemény, kegyetlen és labilis lény. A *Gildában* titokban születik ez a legújabb világ, az összecsukló – a karneválon felbukó hulla által reprezentált – Harmadik Birodalom romjaiból: a Nagy Tröszt őrült álma. A *Gilda* már a Negyedik Birodalomról szól, ahogyan a *Casablanca* a harmadikról. Láthatatlan rejtőzködő túlerők születéséről, melyek mindenkit szekerük elé fognak. Mundson Gildát és Johnnyt is befogja pribékseregébe, akik minden fontosat elveszítenek és cserében megkapnak minden nem fontosat, fölöslegest, jelentéktelent, pénzt boldogság helyett, félvilági csillogást önbecsülés helyett, gyűlölködést szolidaritás helyett, ezekben dúskálhatnak. A film végén, a negatív utópiát követő pozitív utópiaként, a trösztellenes törvényeket érvényesítő rendőrség lecsap Mundson örökségére, ez a „jó vég” azonban – mivel a film készültekor Mundson álma is jövőkép – a jövő jövője, kétszeresen messzi vágykép. Minden

esetre így végül összeomlik a Negyedik Birodalom prototípusa is, talmi csillogásával, látszólagos korlátlan lehetőségeivel, az egyént is hipnotizáló, önkéntes önfelszámolásra készítő s ezt szenvedélylé fokozó ravaszágával.

Johnny sorsa egy ember története, aki eladja magát a legújabb túlerőnek, s végül felismeri, hogy bármilyen jól megfizetik, a fontos az volt, amit elveszített és fölöslegesen cserélt. „Tudja egyáltalán, hogy napról-napra esik szét, itt a szemem előtt.” – szólítja meg Johnnyt a rendőr, mielőtt megszólalna Gilda öneldobó dala, az önpusztító lázadás, az új nőtípus, a szex-terrorista születését jelző dal, filmtörténeti és kultúrtörténeti pillanat. A dal után Johnny átadja a nyomozónak a széfkulcsokat. Gilda már csak egy szexfétis, szép maszk, mindenki Gildája, Johnny magába roskadtan ül, összeomlása néma kiáltás: „vállalatbirodalmamat egy nőért!”

Hazatérés a turbókapitalizmusból

Szűkül a cselekmény köre, végül ketten maradnak, Johnny és Gilda, ahogy kezdetben is ketten voltak, Johnny és Mundson. „Johnny! Soha nem volt senki más, csak te és én, mindent csak azért tettem, hogy féltékennyé tegyelek, soha nem volt senki más, csak mi ketten.” – esengett Gilda egy korábbi jelenetben, s ezt akkor is elmondhatná, és lelkiileg akkor is igaz lehetne, ha mindenkivel lefeküdt volna. A be nem avatkozó nyomozó, a szemlélődő rezonőr, aki szinten megfélekeznek hivatalos feladatáról, olyannyira lebilincseli ez a szerelem, világosítja fel Johnnyt. Rendőrnek ilyen emberi, szép feladata nem volt még a filmtörténetben, s a film érzelmi hangsúlyai szerint ez volt a fontosabb nyomozás, nem a wolfram-monopólium felderítése, az összeesküvők lebuktatása. „Minden színház volt, maga pedig pompás publikum.” – magyarázza a felügyelő.

Gilda a bárban ül, csak ül és vár, az „utolsó ember” szerető gondoskodása veszi körül. „Kér egy kis ambróziát? Az istenek italát?” Gilda nem kér bort, sem cigarettát, nem remél, de azért vár. Johnny belép, Gilda feláll. A férfi büntudatos, Gilda csak ragyog. „Vigyél magaddal. Mindent rosszul csináltam!” – Johnny e szavakkal átadja a nőnek az uralmat, a nő lábai elé helyezi a világot és önmaga életét. A nő örökli a viszonyokat, akit előtte istenné nyilvánított az öregúr. A happy endet követi egy unhappy end: a „halott” Mundson, Gilda múltja és az emberiség lehetséges, fenyegető jövője, visszajön feleségéért.

Gilda előbb olyan férfit nem szeret, akit tud szeretni, utóbb olyat szeret, akit nem tud szeretni, hogy végül végigszeresse, akit szeretni tud. Ez a program iktatja be Gilda és Johnny szerelmébe a kísérteties szerelmi objektumot. Az „utolsó tangó” típusú filmekben a kísérteties szerető a nagy dráma, itt a fiatal szerető. A *Gilda* „első tangó” típusú melodráma, melyben szeretni tanulnak, nem búcsúzni a szerelemtől. Ugyanez a történet a *Notorious*.

Johnny megtérését követi Mundson visszatérése; Gilda felmentetik Johnny, de nem Mundson előtt; Johnny gyűlöletének kilobbanásával fellobban Mundson gyűlölete. Az elfojtott ösztön visszatérése helyett az elfojtó törvény visszatérése a happy enden belüli kísérteties hátráltató mozzanat. Lejátszódott az egész ödipális dráma, az idős hím bukása és halála, s utólagos győzelme, a korlátozó felettes én, a belső zsarnok születése, s most aztán még egyszer kezdődik az egész, de csak azért, hogy a visszatérő ismét legyőzessék, mert győznie kell a zsarnoki ént felülbíráló bölcs felettes énnel (jóindulatú évideálnak), az elfojtás elfojtásának. A hatalom szembe kerül a gondoskodással, a vigyázás a felvigyázással. A szigorú, kegyetlen, elfojtó törvényt legyőzi a megértő, gondoskodó, felszabadító törvény, s az utóbbit többen képviselik, az együttműködő Gilda, az „utolsó ember” és a rendőrfelügyelő, míg az

előbbit csupán a zsarnok. A szigorú és ambiciózus felettes énré kell építeni egy megértő és szeretetteljes – anyai! – felettes ént, melyet itt a Gilda körül csoportosuló, az ő érájának eljövételéről gondoskodó, „anyáskodó” férfiak képviselnek. Azért csupa férfi, mert ez még nem a gondoskodás érája, csak az eljövételéről gondoskodóké.

Az ambíciót megöli a lelkiismeret és a lelkiismeretet felmenti a törvény. Az „utolsó ember” megöli az „emberfeletti embert”, a végcsábácsi öli meg Mundson, midőn az meg akarja ölni Gildát. Nincs gyilkosság, Mundson nem is élt, dönti el a nyomozó. „Egy férfi csak egyszer halhat meg, és Mundson három hónapja meghalt.”

A „király” rábízta a „királynőt” a „lovagra”, aki két hűség konfliktusát éli át, a barátságát és szerelemét. A konfliktust ezúttal megoldja a férj erkölcsi trónfosztása: nem király, hanem bűnöző, nem (lett volna) szabad létrejönnie a jövőnek, melyet képvisel (s ez a negyvenes években a filmekben visszavert jövő a Reagan-Thatcher-korban jött létre a valóságban, miáltal elmondható, hogy ez a prófétikus melodráma a mi mai lelki és szellemi feladatainkat írja elő). Mundson a német cégből, a náciakat becsapva, nemcsak tulajdonukat, de módszereiket is átvéve csinálta meg multinacionális birodalmát. „Minden, ami rossz, magányos véget ér.” – mondja ki a tanulságot az „utolsó ember”, aki megölte a rémet, nem az összeomlott, hanem a készülő társadalom démonát. Gilda: „Johnny, induljunk, menjünk haza.” Újra lesznek nők, hazák, otthonok, férfiak, emberek. Az igazi happy end mindig a tulajdonképpeni kezdet, ami előtte volt, az nem történet, hanem előtörténet, kallódás.

4.21.2. Film noir melodráma Jacques Tourneur: Out of the Past (1947)

A szerelmi bűntett szerkezeti problémái

A film noir bűnügyi melodrámaiknak tipikus szerelmi bűntette a hármasság a kettősségben, a nő kétarcúsága, mely a pár egységét hármassággá tépi szét, szépség és gonoszság egysége a nőben, a női szépség sajátos képlete, melyben a fehér mágia öröksége a fekete mágia örökségének eszközeként jelenik meg, s ez egyben a leghatékonyabb szépség és varázs. A szerelmi bűntett a visszavétel az ígértben, a pártűtés a párban. Mindez első megközelítésben, a legprimitívebb, legiskolásabb leírásban lényeg és látszat viszonyaként jellemezhető. A jelzett nagyon hatékony varázslat lényege, hogy benne nem a lényeg látszik. Ebben a tekintetben a film noir bestia szelleme azonos a kapitalizmus szellemével, mely a (formális) törvények betartásaként tudja megjeleníteni a (materiális, esszenciális) törvények megszegését és cseleként a kifosztást, ezért a leghatékonyabb s nemcsak győzelmes, hanem magát is szakadatlan legyőző, felpörgő társadalmi érintkezésmód, melynek funkciószerkezete nem újratermésként és egyensúlyi állapotként, hanem robbanásként leírható.

Az ember létfeltételeit felemészítő társadalmi forma az emberi lényeg defektje. A lényeg a létből a jelenségbe költözik, a valóságból a látszatba, így maga válik takaróvá, álcává. A dolog legszebb fogalma és legtökéletesebb képe takarja el a valóságos defekteket. A lényeg teljességének és tökélyének megjelenítője a minőség hiánya. Nem a lényeg látszik, mert a megjelenő lényeg nem a dolog tulajdonsága. A megjelenő emberlényeg nem a megjelenítő egyén személyes lényege. A tökéletes megjelenítő tökéletesen hazudik. A megjelenítő egyén – a nő képét bitorló nő – szerepként képviseli a lényeget, így tökéletesen felmentve minden

esszencialitás alól. A lényeg nem a lét forrása és a létteljesség programja, hanem érvényesülési stratégiául szolgáló szerepmodell. Az egyén lényege embertelen, a nő lényege nőietlen, az emberlényeg tökéletes kifejezőmódja pedig az embertelen lényeg takarója. Így ragadható meg istenkép és bálványkép különbsége, melyet kultúránk két évezrede óta állandóan próbál újra és újra artikulálni: az egyik rendszeresen teljesíti, a másik rendszeresen megszegi a benne foglalt ígéreteket.

A szexbálvány az első bálvány, amely elismeri, hogy nem Isten csak bálvány. Nem tagadja, hogy kozmetikusok, plasztikai sebészek, segédanyagok, szilikon és festék terméke. De kezdetben ő sem ismerte el, s a szexiparnak abban a szakaszában születtek a pusztító szépségek, amikor a maszkszerűség nem tudatosodott.

Miért hat a bálvány, miből ered megsemmisítő hatalma? Miért győzi le a szép gonoszság a tiszta szépséget? Mert az intrika jobban, teljesebben megformulazza a lényeg képét – ez esetben a nőképet lényegét – mint az igazság, mert az igazság a maga és a lényeg távolságát is kifejezi, s nem pompázik a teljes megvalósultság, az abszolútság látszatának pompájában? A teljes lényegét csak a hazugság képes megjeleníteni? Az igaz kultusza mindig szárnyaszegett?

Rjazanov: *Kétszemélyes pályaudvar* című filmje azért nagyon nemes műalkotás, mert kezdetben nemcsak a főszereplő, a néző is szörnyetegként éli át Ludmilla Gurcsenkót, a film végén pedig mindannyian csodálni, sőt szeretni tudjuk. A Rjazanov-film története, mely a moszkvai díszpéldányt állítja szembe a szibériai nővel, a kiglancolt nőszerep lecserélése valószínű nőre, s a mű koncepciója szerint az előbbi csak a banalitásban működőképes. A traumatikus idő visszaadja a valódi nő erejét, hatalmát és rangját, a banális idő ezzel szemben a bestiát ruházza fel hatalommal.

Egy további magyarázati kezdemény is bevezethető a film noir vampok értelmezésébe. A bestiának járó hódolat s a bestia mint esztétikai túlhatalom által kiváltott romlás, a neki járó önmegsemmisítő imádat vagy erotikus rabság a mazochizmus elemét is tartalmazhatja. Miben áll a benne rejlő önkínzás? A bestia hatalma abból ered, hogy nincs meg benne a lényeg, csak játszik vele. Az áldozat tehetetlensége abból ered, hogy benne megvan a lényeg, de sebzett és szárnyaszegett, tökéletlen formában, ezért bünteti a lényegakarát az empirikus létet. A lényeg nem tart lépést a lényegakarattal, s különbségük felszabadítja a csalódást és bosszút. Épp a képhordozó idézi fel a lényegnosztalgia, a hamis jelenség, mely egyúttal a lényegtelenesség büntetése és önmegsemmisítésének eszköze is, a jó képében rejlő gonosz, mint az önmagával elégedetlen jó hóhéra.

A bestia, az égi jelenés túlbüvölő, túlszillogó formája, magát a ráismerés egész mitológiáját kompromittálja. A *Halálos tavasz* lépcsőházi jelenetében akkorát dobban a szívünk, ahogy csak az ördögtől doboghat. A megkapott égi jelenés ezért poklokra visz, s a szerelmi idill, amit átélünk vele – az Ág utcai házban – túl csodás, túl kéjes, túl életszerűtlen, a gonosz varázslatok örököse. Az Ág utcai boldogság ellentéte az a boldogság, amit Rjazanov mutat be a szibériai házban: az előbbi a konvencionális értékrend keretében zajló beteljesülés, az utóbbi beteljesülését minden értékek átértékelődése közvetíti.

Az „azután” világa

Épp a legnagyobb noir-filmekben nagy szerepe van a flashback fogásának (nemcsak Tourneur most elemzett filmjében, hasonlóképpen Siodmak *Killers*-ében is). A szerelmi büntett megtapasztalása utáni világ a dráma kiindulópontja. A hős a szerelmi büntett, mint az élet

nagy csalódása által megalapított világban, az őrzőgést követő konszolidációban él. A túlzott reményeket a csendes boldogság is követheti, mint a most elemzett filmben, de a halálváró apátia is, mint Siodmak *Killers* című filmjében. Humphrey Bogart és Robert Mitchum egyetemes érvényű képpé lett megtestesülései ennek az embertípusnak, a kétségbeesésen túli sztoikus konszolidáció emberének.

A par excellence egzisztencialista hőst, a kétségbeesésen és reményen túli embert, a felvértezett embert, az igénytelen és szabad embert támadja meg a dőzsölő igény hősnője, s vele a szenvedély. Eljön a nő, akinek a már kezdetben minden ellen felvértezett férfi sem tud ellenállni, sztoikus férfi és cinikus nő harca következik. Támad a démon, aki ellen a jól fel dolgozott korábbi csalódások sem védenek meg. Hiába minden érés, beavatottság és tapasztalat, eljön az állati ösztétikum, mint radikális antikultúra, s ebben a pillanatban vége minden kultúrának.

A vizsgálendő nő típus a szerelmesfilm univerzumában azt a szerepet tölti be, amit a katasztrófafilmében az atomháború. Újra kell tanulni élni „azután”. Az új életformának és értékrendnek új szerelemkoncepció felel meg. A dolgoknak az „azután” világában elsődlegesen nem szenvedélyes érzelmi nyomatéka van, hanem melankolikus, mintha az új élet és új szerelem a régi gyásza volna. Siodmak filmjében a nemes szeretőtől vett el a nemtelen (= fehér Izoldától a fekete), ezért nem lehet többé élni. Preminger *Angyalarc*-ában kétségbeesett kísérlet történik a nemes szeretőhöz való megtérésre. Tourneur filmjében a nemes szerető reszocializálja a sérültet, s lehetségesnek látszik a boldogság, ha nem ér utol a múlt, mely mindezekben a filmekben ravasz és elszánt, végzetes hajlamot mutat a visszatérésre. A dráma tehát az örök visszatérés és az ismétlési kényszer hatalmán alapul.

A múltban elszabadult jogosulatlan törekvések kiindulópontja az illuzórikus varázs. A hazug ígéret motiválja a konkurenciaviszonyt, mint a hős bűnbeesését. A múltbeli bűnbeesés ráadásul kudarc is: nem sikerült elvenni a nagy nőt egy tekintélyzemélytől, hősünk ebbe bele nyugodott, s a neki rendelt kis nővel szándékozik leélni, az egykori viharos és bűnös helyett, egy nyugodt és tiszta életet. Így a csendes boldogság neve lesz boldogság. Miért jön el a bűnösért a régi élet? Miért üldözi őt a kezdet rettenetessége? Miért nem engedi megszületni a saját élete előtti élet, a megtalált lény előtti léte, a saját életet? Kezdetben az volt a baj, hogy nem volt szüksége rá annak, akire neki szüksége volt, ez magyarázta a viszont nem szerető bestia közönyét. Miért nem vakarhatja le magáról mármost ezt, miután már neki sincs szüksége rá? Egyszerűen azért, mert ami megtörtént, nem lehet meg nem történte tenni, nem lehet múlt nélkül élni, a múlt a jelen kerete, s az, ami megtörtént, értelmezi a későbbieket? Az élet olyan szöveg, amelynek témáját és címét az „azelőtt” szolgáltatja és nem az „azután”? Különösen erős filmek azok, melyekben a bestia hatalmának története a visszatérő, az embert üldöző múlt történeteként jelenik meg. Az élet: menekülés a saját múltja elől. Kitérés kísérlet a múltból a jövőbe. Eme kísérlet sikerének legnagyobb ellensége a szerelmi szenvedély. A szenvedélyek hatalma: a múlt hatalma.

A Tourneur-filmben a múlt csapdája formálisan szerelmi háromszög történetként jelenik meg, a hős pedig a vele járó tilos szerelem foglyaként. A nő, aki másé, és akit le kell szállítani a „megrendelőnek” – ez a lovag helyére lépő magándetektív feladata – egyfajta „alvilág királyának” a „gengsztermenyasszonya”. A nagy nő áruló, mint a frivol anyák, Oresztész vagy Hamlet anyja, aki már a kezdet kezdetén gyilkossági kísérletet hajt végre a tekintélyszemély ellen, tehát nemcsak a nőért folynak rivalitásharcok a férfiak között, a nő is

rivalitásharcot folytat a férfival. Ez a Klütaimnesztra azonban egyben trójai Heléna is. Szökött nő, aki, ha hősünk nem szállítja vissza, Helenévé válik, a férfiak háborújának okává. Két világ fog háborúzni a nő miatt, egy szolid kispolgári milió és egy kegyetlen félvilág.

A két férfi harca mögött férfi és nő harca folyik a lélek sötétségének mélyén. A félvilágban csak látszólag dominál a férfi. Ebben a kaotikus, zavaros elővilágban, mely valójában ősi nővilág, az a világ, amelyben még csak a nő képe konkretizálódott, ő a nap, a férfi pedig körötte keringő bolygó, mely világ tehát a gyermekszoba anyavilága módján strukturált, e világban a törvény csak személy, sem kollektív, sem formális, sem rögzített jelleggel nem bír. A westernek akarnokai azért hangsúlyozzák annyira a személyes önkény őstörvény-jellegét, mert kamaszos mentalitású világuk még túl közel áll a gyermekszobához. A démonnő világában él a nőtörvénnyel rivalizáló férfi avagy a gengszter. A démonnő világának útjai délre vezetnek, míg a vele szembeállított világ, a kijózanodásé, a téli fény ragyogó, hűvös és tiszta világa Tourneur filmjében. A felnőtt világban közjog is van, nemcsak énjog, s itt él a férfihoz csatlakozó nő, a férfiemancipáció, a lovagiasság, vagy az ezzel egyértelmű szkepszis, a teljes önkielésről való lemondás világában. A fülledt világban még nincs különbség ember és Isten között, míg a kiűzetés világában nemcsak a paradicsomkertből űzettünk ki, hanem az istentestből is, melyben kezdetben lakik a lény, míg azt hiszi, hogy körötte forog a világ.

Az emberi szándékok és emberies partner lefokozott, mértékletes világába visszatér a múltból az embertelen nő és az élhetetlen élet. Ez az embertelen lény egyszerre ember alatti és feletti: a puszta kép, az alkalmazhatatlan eszmény, a mértéktelen vágy tárgya, a kamasz szemmel látott nő megtestesülése, a nő mint fétistárgy. Nemcsak tiltott nő, ebből puszta komédia vagy konvencionális melodráma lenne, s nem túlfűtött film noir melodráma. Nemcsak tiltott nő, hanem maga is a megtestesült tilalomszegés, minden törvény megszegése, a törvény iránti teljes közöny, az amoralitás és antiszocialitás tökélye.

A múlt visszatér

A cselekmény téli fényben indul, az új élet színterén. A kiindulópont jellemzője a hős távolléte. Az üldöző megjelenése megelőzi az üldözött fellépését, s ily módon a múlt fellépése a jelenét. A cselekmény a gengszter eljövételével indul, fekete öltönyös, fekete autós alak jelenik meg a kisvárosban. Kiszáll az autóból egy idegen, Jeff Bailey cégtáblája alatt, a benzinkútnál. Az autó érkezését, megállását sem láttuk, sok autó áll meg, halad át itt, a történet azzal az autóval kezdődik, amelyik nem megy tovább. Ha nem jön el az idegen személyében a múlt, akkor nem lenne történet, elnyelné a múltat az egyforma napok sora, az élet ismétlés lenne és nem folytatás, az ismétlés önmagát ismételné, nem a múltat folytatná, a hőst így asszimilálná az egyforma emberek világa, a modernitás „történelem nélküli népe”, a köznapi embereké.

„Hol van Bailey?” – kérdi az idegen. Nem kap választ. A süketnéma nem felel. Az idegen megjelenésekor a hőst munkása, a néma fiú képviseli, az antikommunikatív hős világon kívülségének képe, a tagadás, a visszavonás, a distancia kifejezése. A rejtőzködő Jeff Bailey (Robert Mitchum) még rejtkehelyétől is távol van, szerelmével horgászik a hegyekben, tehát máris több rejtkehelyét mutatta fel a cselekmény, a vidéket, a köznapiságot, a természetet és a szerelmet.

Az idegen a bisztróban vár. „Rég keresem, s ma a véletlen ide hozott.” – „Kicsi a világ!”-feleli a pultosnő. „Vagy túl nagy a cégtábla.” – jegyzi meg az idegen. Közben a másik színhelyen, „a nő és a természet ölen” folytatódik a cselekmény. Megismerjük a férfit, akinek múltja van, és a nőt, akinek jövője. Hatalmas hegykoszorú veszi körül védelmezően a tiszta

tavat, mely Jeff Baileyt ellátja ajándékaival. A hegyek koszorúzza tó éppúgy egy titkos, rejtett, védett, zárt világba való befogadtatást képvisel, mint a nő ölelése. Ann Miller (Virginia Huston), a becsületes nő, odaadását nyíltan jelző puritán szőke, egyszerű szépség, szerény öltözékben, összefogott hajával, korántsem a szépség kispolgári korlátoltsággá való lecsúsztatását fejezi ki, melytől idegen a bonyolult nő nagysága, mint a *Cat People* című film szőke hivatalnoknőjétől, melyet ott Tourneur a párducasszonnyal állít szembe. Ellenkezőleg, ez az egyszerű, odaadó és jóságos lény ajándékozza oda a hősnék a kozmoszt otthonként, s fokozza a szépséget a fenségre irányuló szelíd utalássá, nem magában teljesítve be a világot, hanem a világban magát. A nő, aki mindezt a szépséget és nagyságot kinyitja és feltárja, bizonytalan és szerény. Tisztában van korlátaival, ezért nem korlátolt. Nem rajongó és elvágyódó, de minden lázadó érzést megértve néz fel az égre:

- Ha a vonuló felhőket látom, mindig sajnálom, hogy olyan keveset láttam a világból.
- Mindenütt egyforma.
- Te sokfelé jártál a világban, sokat láttál belőle?
- Egy kicsit túl sokat is.
- És hol volt a legszebb?
- Itt, veled! Látod odaát az öblöt, ott szeretnék egy kis házat építeni, és abban élni veled, és soha többé nem menni el.

A nő tüzet ad a férfinak. Ez a gyufarituálé, mely a *Flesh and the Devil* óta és kivált-képpen a *To Have and Have Not* után nagy jelentőségű az amerikai filmszimbolikában, jelzi, hogy itt nem a csavargónó a tűzhozó, mint Hawks filmjében, hanem a vidéki lány. A gyufarituálé a szükségletek egységét is jelzi, azt, hogy a nő a férfi szükségletét a magáéként éli át, s ösztönösen és állandóan gondoskodik, egyúttal ő vállalja a tűzhozó Prométheusz szerepét, összekötve az eget a földdel, istenivé téve az életet, tehát korántsem az unalmas liba, akinek az alternatív nővel szembeállítva első pillanatban látszhat. Szerénysége, a másik attraktivitásával szemben, egyfajta láthatatlan jelenlétként, áldásos hatásaiban jelen levő visszahúzó-dásként mutatja be az „igazi” szerelmet, szemben a később megjelenő hamissal, mely a sztárfellépés ismérveit mutatja, mindig önző reflektorfényben.

A gyónás

„A titokzatos Jeff Bailey...” – sóhajt Ann. Egyszerre ott áll a tóparton a néma gyerek, menni kell, szólít a város. „Téged mindig titkok vesznek körül.” Robert Mitchum – Bogart és Gabin mellett – a korabeli film legnagyobb karaktere. A flegmatizmus hőse naggyá stilizálja a kerülési magatartást, az érintkezés és a konfliktusok kerülése azonban nála nem a féltékenység műve, hanem az erő visszavonása, a harc megvetése az erő által. Mitchum olyan, mint aki alszik, az ember, aki alva él, és csak a rettenetes pillanatokban ébred fel teljesen, hogy gyorsan és hatékonyan cselekedjék. A zárkózott férfi, aki restnek és lassúnak látszik, cselekedni nem késik el. Az erő, mely nem bánt, csak a védekezés pillanataiban ébred. A személyiség visszavonul a maga mélyére, a petyhüdt vonások függőnye és a résnyi tekintet barikádja mögé, kihátrálva a világból, a jelenből, mint akit valami elválaszt tőlünk. Ha Mitchum valamely filmje nem a gyónásra épül, akkor is meggyőződése a nézőnek, hogy gyónni valója van.

Mitchum testesíti meg a kor filmjében a legnehezebben mozdítható és befolyásolható embert, aki a bestia számára így a legnagyobb feladat. Itt többet hoz ki belőle és messzebb viszi el őt a bestia, mint az *Angyalarcban*. Preminger filmjében a bestia erőszakosabb, rámenősebb,

itt sokkal alattomosabb, korántsem kemény és harsány, nem erőszakos és lehengető, erotikája sem kihívó és direkt. Tourneur bestiája csodálkozó szemű, látszólag passzív és védtelen.

„Örülök, hogy megtaláltalak, nem tudod, mennyire hiányoztál nekünk.” – kezdi a gengszter. „Jó kis üzletet rendeztél be itt.” – néz körül megvetéssel. „Köszönöm, nem is akarok jobbat.” A hőst visszakövetelő világ egyrészt a bűnös múlt, másrészt a férfias harcok világa, melyet a családias kisvárosban felbukkanó gengszter képvisel, aki a harcosoknak a harcostárs vagy a bűnösöknek a bűntárs iránti vágyáról beszél. A derekas nő, az elfogadás és megváltás kisvárosi heroinájának ellenképe a férfivilág – erkölcsében férfias – asszonya lesz, akit a múltja által felkeresett hős a férfivilágban fog viszontlátni, a gengszterek között. Ahogy Jeffet a néma fiú és a szolid nő védelmezik, úgy a gengszter felszólítása s Whit Sterling (Kirk Douglas), a „főnök” hívása a bestia fellépését közvetíti. A gengszterek így mintegy az alternatív nő előretolt szervei csak egy szerelmi melodrámban.

A múlt dolgozat, parancsol, előír és korlátoz. Utolsó megbízás – mely valójában halálos csapda – látszik a múltból való kilépés árának. A kilépés feltétele tagadja a kilépés lehetőségét. Az idők hierarchiaként jelennek meg, melynek hatalmi rendjében a zsarnok, a túlhatalom a múlt. Ezért nemcsak a múltat, a múltból való beszédet sem lehet megkerülni. Azt kell segítségül hívni, aki nem része a múltnak, az új embert, s mindennek előtt neki kell bevallani a múltat. A Whit palotájába rendelt Jeff Baileyt elkíséri Ann. Kettejük éjszakai autózása következik. Az utolsó megbízás felé vezető úton meséli el a férfi az első megbízás történetét. A film a két megbízás története. Mindkét síkon egy nő körül folyik a harc. Az egyik a belekeveredés története, a másik a kikeveredésért folytatott harc. Jeff az első harc történetét a második nőnek gyónja meg. A két nő, a jelen asszonya és a múlté, a jelenben van egymás mellé helyezve, ahol a bestia iránti vágyból csak a megvetés maradt. A jelenben, vad és vérmes illetve nosztalgikus vágy viszonyában az utóbbi az erős. A bestia csak azon a cselekménysíkon erős, ahol a derekas heroina nincs jelen. Vagy a derekas heroina erejét az kölcsönzi, hogy a másik szerelem lejátszódott? Amaz a szerelem teszi érdekessé és értékessé, sebei gyógyítójaként, emezt a nőt?

Gyóntató angyalt szólít a vallomás az éjszakai rohanásban. „Gyakran kérdeztél az életemről, hát hallgass ide.” Az autóban indul a megelevenedő mese, Jeff története. Azt hihetnénk, Jeff a most előadott történet által lett olyan, amilyen, ez azonban nem így van, már a történet kezdetén pontosan ugyanezt a csalódott Jeffet látjuk, aki ellenáll az életnek és a viszonyoknak, tartózkodó és bizalmatlan az emberekkel szemben. Az általa előadott történet egy csalódás története, de mivel Jeff ugyanaz az elején, mint a végén, ez nem az alapcsalódás, legfeljebb tükre és megerősítése annak. Ellenben a gyóntató angyal, Ann, a másik élet lehetősége, a kilépése a mindig egyforma csalódások vagy egyre rosszabb csalódások, gonosz örök visszatérésének rossz végtelenségéből, vagyis Ann a profán megváltás megtestesült fogalma.

Jeff rég készült a vallomásra, mondja, de nem tudott belekezdeni. Mindeddig a nő kérte, engedjen belelátni életébe, de most, amikor beszélni kezd, a nő riadt. „Nem szép történet!” – figyelmeztet Jeff. A riadt nő mégis kész szembenézni Jeff múltjával: mindent mondjon el! A férfi árnyékba merült profilja az előtér, s a nő háttérben látható megvilágított arca kerül a látvány középpontjába, a mesélő Jeff csak keret. Közben rohan az autó a cél felé, mely nem a jövő, hanem a múlt alakja. Az új megbízás a régi megbízás függvénye, az autós rohanás a múlt örvénye, mely visszaránt egy olyan konfliktussíkra, mely elől Jeff eddig sikerrel menekült, de nem haladta meg. Az autó a múlt börtöne, mely fogva tart, a visszafordult idők lavinája,

mely magával ragad. A pár a tudástól, a megértéstől várja a kiugrás lehetőségét, a múltból való kigyógyulást, ezért beszél az egyik és hallgat a másik. A film noir romantikus képzeteket modernizál, s a kultúránk alapjait jelentő képzetek úgy torzulnak el benne, mint a természeti alakulatok Arcimboldo képein: a végzet rohanó csapdája az autó. A noir-cselekmény korántsem hatás és ellenhatás egyszerű játszámája, mint a hetvenes évek utáni akciófilm kultúrában. A múlt asszonya az út egyik vége, a jövőé a másik vége, de a múlt erősebb és a mozgás visszafelé visz, magával ragadva a jövő asszonyát, akinek világát nem engedi felépíteni a cselekmény. A jövő asszonya akar kivezetni a labirintusból, mely egyben a múlt asszonyának pókhálója. Ahol a fehér asszony győz, ott ő a sívár (*Cat People*), ahol a sötét asszony győz (Siodmak: *Killers*), ott a fénylőnek drukkolunk. A *Gildában* a két nő egy.

Előbb két mellékalak szembesül egymással, Jeff nevében a néma fiú, Whit nevében a gengszter jelenik meg, s az ő szembesülésük indítja a cselekményt. Jeff vonzataként lép fel Ann, aki kissé a néma fiúnak is rokona, s egyúttal női Sancho Pansa: az asszociációt elkerülhetetlenné teszi előbb Mitchum bús képe, s utóbb az, hogy a nő tréfásan így szól: „Igenis főnök!” –, vagy amint a rágyújtáshoz készülő férfinak, bár maga nem dohányzik, tüzet ad. Kathie Moffat (Jane Greer) ezzel szemben a félvilági Whit vonzataként fog belépni a cselekménybe. Whit „egy játéklarlang tulajdonosa, veszélyes fickó, már volt dolgom vele!” – így konferálja be őt az elbeszélő Jeff. Az autóval a múlt főszereplői felé haladunk, az elbeszélés, a nehezen kezdett vallo-más is a múlt felé halad, a múltban is ugyanazok felé halad a cselekmény, a megbízás története, akik a jelenben képviselik a múltat: Ann és Jeff két ellenfele ők, Whit és Kathie.

A megbízás

Következik a múlt története. Whit megbízza a magáendetektívet egy nő felkutatásával, aki rálőtt és megszökött negyvenezer dollárjával. Kiürített rá egy revolvert. Jeff társa a fejét csóválja: „Egy nő revolverrel? Olyan ez, mint egy férfi kötőtűvel...” Kathie figuráját nemcsak a férfias gengsztervilágon keresztül vezeti be a film, annak függvényeként, mint a szokványos gengszterszeretőket, egyúttal az egyik szereplő, már megjelenése előtt, maszkulinak minősíti a nő reakcióját. Annál nagyobb lesz a meglepetésünk, amikor Kathie sem nem feslett gengszterszerető, sem férfiasan durva nő nem lesz, ellenkezőleg, megjelenése extrémén feminin és szofisztikáltan túlkulturált.

A korabeli kalandfilm hősök minden zavaros ügyben partnerek, csak a jószolgálatnak állnak ellen, ezért meglepő az is, hogy a detektív ezúttal a gazember megbízásával szemben foglalja el a vonakodó hős szokásos tartózkodó álláspontját. Ellenvetéseket halmoz. Mért nem fordul a rendőrséghez? Mért nem várja ki, míg a nő magától visszajön? Mért nem hagyja futni? Ha meglátja a nőt, megért mindent, jelzi a gengszter. Végül megteszi ajánlatát, ötezer dollár előre, ötezer a végén, és a költségek fedezése. Miért nem ezzel kezdte! Jeff Bailey – láthatólag túlfizetve – feledi ellenvetéseit, s gyorsan vállalja az ügyet. Egy kérdést azért még feltesz: mi a szándéka a nővel? Whit megnyugtatja: „Egy hajaszála sem görbül.” Whit igazat mond: ha a néző meglátja a nőt, ő is meg fogja érteni a gengszter viselkedését.

A megbízó a gonosztevő, a gátlástalan alvilági figura, a feladat pedig a nő előállítására. A cselekmény kiindulópontján a nő veszedelmes üldözött: ő tett kárt üldözőjében és nem az benne. A „szép fogoly” nem szűz, és nem őt bántalmazta a zsarnok, hanem ő sebezte meg a zsarnokot. Itt kezdődik Jeff története, mint professzionális feladat, elveszett értékes „tárgy”

keresése. Kathie Moffat a tolvaj, de az elveszett tárgy is ő maga, Whit számára ugyanis nem az eltűnt pénz, hanem az eltűnt nő a fontos.

Indul a nyomozás. Jeff felkeresi az eltűnt nő szobalányát, s megtudja a következőket. Meleg helyre ment, mert nyári ruhákat vitt magával valószínűleg repült, mert csak kézitáska volt nála. Nem Floridába ment, mint a cseléd gondolta, mert oda nem szükségesek trópusi oltások. Az úticél tehát Mexikó. A csomag annyit nyomott, mint a cseléd, s egy ilyen csomaggal egy nő Mexico Cityből tovább indult délebbre.

Jeff Bailey alászáll a Dél mélyére az eltűnt nő nyomában. Ismeretlen, láthatatlan nő mozgatja a cselekményt; az üldözés nyomozásként indul; a nővadászat professzionális, nem a szerető műve, hanem a megbízotté, aki hideg szakember; a nő tettesként, tolvajnéként lép be a magán-detektív figurája körül bontakozó krimicselekménybe. A nő kétszeresen a bűn angyala. Egyrészt a gengszter szeretője, másrészt tolvaj. A gazember társa, s akkor is az marad, amikor a hőst bolondítja, egyfajta magasabb rangú gengszterszerető. Még meg sem jelent, s már most sem lehet róla nagy véleményünk. A későbbiek sem alkalmasak megmásítani a néző ítéletét. Jeff Bailey sem lát kevésbé világosan, mint a néző. A forgandó szerencse, a siker, a hatalom a nő igaz szerelme, amiért bárkit veszni hagy vagy elveszejt, mindezt pedig már előre tudhatni róla, s ha ennek ellenére hat a kiábrándult hősre, ez is a nő erotikus zsenialitását húzza alá. Kathie gátlástalanul hazudik, de nem hazudozása hat, lényé szavait megelőzően elvarázsol, hazudozása csak rontana helyzetén, ha hatása nem lenne eleve elementáris.

Acapulco

Jeff, a jelzett nyomok alapján, úgy számítja ki a nő mozgását, mint a csillagász a bolygókét, mint a jó a végzetét. Úgy ülünk Acapulcóban, ahogy az elítélt bolygó lakói várják az elháríthatatlan üstököst, a világvégét, vagy ahogyan egy köztes világ alaktalan lényei a születésre várnak.

Jeff ül és vár. Tudja hogy el kell jönnie. Kiszámította, hogy erre kell járnia. Olyan bizonyossággal várja a nőt, amilyen bizonyos, hogy az ember halála eljön, nem kell elébe menni, nem kerülhet el. Ez is szerepcseré, nem a nő várja az álomlovagot, hanem a férfi a női ördögöt. John Ford női a tornácon állva néznek a sivatagban eltűnő férfiak után, vagy urukat hazavárva szemlélik a végtelent. A *My Darling Clementine* esetében még a lánykérés is a búcsúzás formáját ölti. Hagyományosan a nő tisztje a passzív várakozás, ő a hely megtestesülése, míg a férfi az utaké, itt viszont a nő a csavargó, és a férfi marasztalja az időt, melyet a nő mulat. A nőtől áll meg az idő, de a férfi ideje az, ami megáll.

Van egy kis kávéház, a mozival szemben, Jeff itt ül napról-napra, táncos dallamok csörgedeznek, besüt a nap a térről, áll az idő. „És akkor megjelent, belépett, jött felém a napfényből, és én megértettem, miért akarta Whit visszakapni őt.” Mexikói zene száll, hull be a fény, Kathie Moffat a külső fényből belép a bejárat árnyai közé, majd kilép a belső fénybe, pillanat alatt kétszer változva át. Leül a szomszéd asztalhoz, arca kitölti a világot. Kíváncsi álmodozó arc, mely egyúttal fegyelmetten tartózkodó. Kényes és makulátlan jelenség, inkább elkényeztetett úrilány vagy elegáns üzletasszony, mint közönséges gengszterszerető. Gunyoros száj, csodálkozó babaszem. Fehér ruháján összegyűl a fény. Mitchum szigorú objektivitással figyel, összefon karral, hátradőlve ül, de leejt aprópénzét, mely szétgurul. Hősünk máris kezd szétesni. Még fel sem állt, el sem indult, meg sem szólította a nőt, amit aztán mind megtesz, a hatás azonban megelőzi a tettet, a következmény az okot, ezért kár is várni vagy lemondani. Mindegy, hogy Kathie tesz tönkre vagy az, hogy megvonjuk őt magunktól, az eredmény azonos.

Kathie Moffat felvezetése és megjelenítése a *Tourneur*-filmben az előrejelzett jelenés esete. A férfi kiszámítja a jelenést, s valószínűségi alapon vár rá. A végzet találkozik a valószínűséggel, a mítosz a racionalitással. Mindez nagyon megfelel a bestia esztétikus és aljas, mágikus és prózai kétlakóságának. Jeff Bailey, aki a jelenés meteorológusaként jelzi előre a felbukkanást, ezáltal a – majd nagy viharban beteljesülő – szerelem esőcsinálójává válik. Végül elfogad mindent, a zavaros nőt, jöjjön, aminek jönnie kell, miután a várakozás, a hit mágiájával csalogatta elő a jelenést. Kivárta. A nő bűvöli el a férfit, de a férfi várakozása a bűvölet felidézője, az elbűvölő „tárgy” elő-bűvölője. A szerelmi melodráma jelenése ezúttal nem az ég, a sors vagy a szerencse akaratából jelenik meg, hanem az én akaratából. Az elvárt jelenés felbukkanása végül kísértetiesebb, mint a váratlané. Az égi jelenés a prófétálások és kinyilatkoztatások, hittartalmak igazolása, míg a melodramatikus jelenés pillanata a szerelmi költészeté, a szentimentális hité, a kulturális szerelemkoncepcióké. Ahogy a vallási jelenés összekapcsolja eget és földet, evilágot és túvilágot, úgy állítja helyre a melodramatikus jelenés ideál és realitás, vágy és valóság, ábránd és élet kapcsolatát. Remény és vágy, szeretet és szenvedély ellentmondásai határozzák meg a jelenés poláris típusait. A melodramatikus jelenés két nagy típusa a tiszta üdv, vagy a kárhozat az üdv képében. *Tourneur* filmjében az üdv nem válik jelenéssé, csak a kárhozat, s az üdv azért sem válhat, mert a kárhozat az ő képét bitorolja. A fehér asszony gyakran nem válik jelenéssé (*Killers*, *Halálos tavasz*), csak csendesen követ és hűségesen vár, a hős meg is feledkezhet róla, akár el is hagyhatja (*Killers*). A jámbor – szolgáló – szépség beszivárog az életbe, meghagyja az embert önmagának, de segíti beteljesülni törekvéseit. Ha az „én” a probléma, akkor a „te” a válasz, s a rátalálás egy válságtörténet vége. Nagyobb a probléma, ha a „te” a probléma: ekkor a vágy tárgya úgy érkezik, mint a háborús filmek háborúja és a katasztrófafilmek katasztrófája. Ha az „én” a probléma, akkor a „te” hozza az áldozatot, és megfordítva. Ha a „te” az áldozathozó, akkor időt, figyelmet, szeretetet áldoz, ha ellenben az „én” a „te” áldozata, akkor becsületét kell feláldoznia, mint a *Kék angyal* lezüllési melodráájában. Az *Örök szolgaság* című filmben a züllés és elaljasodás csábítását, melyet az aljasan csodálatos nő képvisel, végül megelőzi egy másik téma, a gonosz önpusztítása véd meg az elaljasodástól. Ez az önpusztítás válik káprázatos lobogássá a King Vidor által rendezett *Beyond the Forest*ben.

Később Jeff az unatkozó amerikai játzsza elegyedik szóba a tartózkodó nővel. Egy hete vár, hogy megszólíthasson egy földit. „Semmi sem szép ezen földön, amit az ember nem oszthat meg egy társsal.” – fejtegeti. „Majd jön valaki...” – gúnyolódik sejtelmesen a nő. A búcsúzó Kathie végül amerikai kávézót ajánl. „Menjen el Pablo kávézójába, igyon egy whiskyt, csukja be a szemét, és úgy érzi majd magát, mint otthon. Néha én is megfordulok ott.” Másnap este ott ül Jeff a vendéglőben, s korholja magát, milyen kezdő! Hogy is jönne el? Borongós zene jajgat melegen. A nő nem jelenik meg. Jeff másnap is ott ül, s már feladta a reményt, amikor a nő belép, s mosolyogva jön felé. Csendes, édeskés, óvatos zene szól. A nő az aktív, a kezdeményező, a férfi a nő társaságában is csak ül és vár, szemlél és hallgat. „Különös ember maga, olyan tartózkodó, a nevemet sem kérdi.” Cigarettafüst szállja körül, amint üldözőjét vallatja. Később pesszimizmusáért dorgálja: „Mért lát mindent olyan sötéten?”

Lesétálnak a tengerhez. Kifészített halászhalók között történik meg az, aminek meg kell történnie, a baljós csók. Dupla csók, a kóstolót követő szenvedélyesebb, második összeborulással. A csók után leülnek. Ki a halász és ki a hal? Ki sétál be kinek a csapdjába? A nő a csók után a tárgyra tér:

- Tehát azért vagy itt, hogy hazavigyél.
- Ezért csókoltál meg?
- Nem ezért.

Épp a dupla csók igazolja, hogy valóban nem csak ezért.

- Whit nem halt meg. Vissza akar kapni téged.

Továbbra is a nő vallat. Mi lesz, ha tovább szököm? – kérdi. „Megtalállak.” Jeff profi, ezért Kathie számára két lehetőség marad: hagyja magát hazaszállítani, vagy szökevényt csinál az üldözőből, olyasmit, mint az üzött szamuráj.

Kathie meséje eltér Whit variánsától: nem ő a tolvaj, hanem Whit az őrült.

- Hisszel nekem?

- De kedves, ez olyan mindegy! – feleli a férfi, és újra csókol.

Így élnek tovább. A férfi nappal ül és vár. A nő este bukkan fel, csak éjszaka él. Sosem tudhatni, jönni fog-e vagy elszökött egy hajóval, de jön. Továbbra is áll az idő, Jeff egyik napról a másikra, pontosabban egyik éjről a másikra él. Ez a kiszolgáltatott passzivitás a boldogság, odaadás a végzetként megjelenő másiknak. Két ember fegyverszünete, akik a barikád ellentett oldalán állnak, s helyzetük példaértékű, mert minden szubjektum-objektum viszony barikád, a másik szubjektum csak az objektumvilágon keresztül megközelíthető, tehát a barikád túlsó oldalán. A film noir akkor válik lehetségessé, amikor kétségessé válik a szubjektum-objektum viszony instrumentális karakterét megkerülő vagy meghaladó interszubjektivitás lehetősége.

Szerelmi idill a bestiával, mely akár örökké is tarthatna, ha Whit nem követelné vissza őt. Az acapulcói idő az az epizód, melyre emlékezni fognak, melyet felelevenít a pár, mint a *Casablanca* Párizsi epizódját Ilsa és Rick. És valóban, akárcsak a *Casablancában*, a „mi dalunk” szól, a film baljósan idilli, alattomosan szelíd és harmonikus, behízelt slágere. A *Gilda* szerelmeseinek nincs ilyen boldog epizódjuk a múltban, viszont övük a jövő. Az *Angyalarc*, a *Killers*, a *Cat People* vagy a jelen film közös sajátága, hogy szemben áll egymással a két nő, angyal és démon, akik *Gildában* egyesülnek. Ahol szétválnak e nőarcok, ott vagy a férfi és a nő is, mindketten belehalnak (*Angyalarc*) vagy a férfi (*Killers*), esetleg a nő (*Cat People*) pusztul el. Ahol a két arc, a két nő egyesül (*To Have and Have Not*, *Gilda*), nagy, de nem édeskés, inkább kesernyésen vidám happy end az eredmény.

Városi nő, trópusi éjszaka

A szerelmi éjszaka előzménye újabb tengerparti séta. Eső közeleg, a nő magához invitál, kacagva szaladnak az induló záporban, berobbannak a nő meghitt lakásába, pálmakertre nyíló szobába. A nő felteszi a dalukat. Mindenütt ezt a dalt játszották, már a nyomozás kezdetén, a cselédlokálban is, később a mexikói kávézóban, a nőt üldöző detektívet ez a dal üldözi, amelyet végül a nő is feltesz, a fordulat éjszakáján, a lemezjátszó forgó tányérjára. Ismét a vonatottan hívogató dalt halljuk, mely a hitetlen és csalódott lélekben is élő elfojtott reményekkel játszadozik. A felhangzó zene ajzó kísérete mellett vidáman egymásnak esnek, így törölgeti a nő a férfit, majd a férfi a nő haját. Mozdulata lelassul, megáll, a nő nyakát csókolja. A férfi, miután a fehér nyak és a nedves haj közé csókolt, eldobja a nedves törülközőt, mely a kislámpára hull, mire az robbanva felborul, kicsattan. Ebben a pillanatban pattan fel az ajtó is, láthatóvá válik az ömlő eső, a csöpögő levelek, a lucskos éjszaka tombolása. A nemi aktus hasonló metaforái a régi melodrámban nemcsak helyettesítik, hanem fel is

fokozzák, nem „kívülről”, hanem „belülről” közelítik meg az erotikus eseményt, az élményt fejezve ki, nem a kamera gépi és tárgyilagos megközelítésében, nem a szükségképpen kiábrándító technikai részletek felől. Nem a „viselkedés”, a „szexuális szokás”, hanem a katartikus nemi élmény megragadása az ábrázolás célja. A felpattanó ajtó a nő izgatott kinyílásának, teste feltárlásának képviseletében dramatizálja a helyzetet, míg az elektromos izzó robbanása a szimbolika maskulin motívuma. De a kinyílás megkettőződik, megnyílnak az egek csatornáit, s a termékeny bujaság és növényi nyugalom képeivel válaszol a világ. Csak egy csók történt, vagy minden megtörtént? A metaforikus kifejezés előnye a sejtelmes bizonytalanság, mely nagyon megfelel ezúttal a női jellem film noir-konceptiója megfoghatatlan titokzatosságának. A csók előtt a nő akart szökni, a csók után a férfi.

– Velem jössz?

– Hova?

– Akárhova. Békét találni.

A férfié az elszántság, a nőé a kétely.

– De ha Whit megtalál? Ő nem felejt. Nem félsz tőle?

– Csak attól félek, hogy nem jössz velem.

A nő után küldött magán detektív áruházzá válik, nemcsak megbízóját árulja el, szakmai ethosza ellen is vét. A szerelmi hőstett, a nő „egészen” vállalása és szeretése egyben szakmai véttség. Ez a figura válik később, a *Keresd a nőt*-ben komikus alakká.

A züllés útja

A menekülő pár északra tart, San Franciscóban rejtőzködnek. „Minden piszkos munkát vállaltam.” A szerelmi beteljesülés következménye a szakmai lecsúszás, mely nem azonos az elaljasodással, akkor sem, ha aljas nő az oka.

Zsaroló jelenik meg, Jeff volt társa, a szeretők elválnak, menekülnek, Jeff megpróbálja tévútra vezetni és lerázni az üldözött, aki azonban túljárt az eszén, nem őt, hanem a nőt követte. Míg Jeff a „társsal” harcol, fegyver durran, a nő revolverrel a kezében áll, a maga látszólag féltékeny módján, különös látványt nyújtva a halott felett. „Szükséges volt ez?” – kérdi a meglepett Jeff. A nő most először megvető: „Te gyáva lettél volna, és élni hagyod, legfeljebb megvered.” Előbb tolvajnak tartottuk, most gyilkosként áll előttünk, s néhány perc múlva árulóként szökik el, Jeffre hagyva „művét”, a hullát. (Ugyanígy jár el a *Kétszemélyes pályaudvar* feleség-figurája, az orosz filmben azonban, az amerikai koncepcióval ellentétben, a „fehér asszony” a Nagy Nő és a bestia a jelentéktelen. Mégis noir-hangulata van Rjazanov filmjének, az orosz változatban azonban nem a sötét feminin középpont teszi világejszakává a létezést, hanem maga a társadalom, a világállapot tölti be azt a szerepet, amit az amerikai filmben a vampok, a film hősnője ezzel szemben a „fénysugár a sötétség birodalmában”.) Kathie öl és szökik a pénzével, Jeff, az üldözött pár szerelmi hőse pedig magányos balekként kezd új életet, melyet már ismerünk. Ez Jeff történetének vége. A felhasznált férfi története. Most kezdődne Jeff és Kathie története helyett Jeff és Ann története.

A második megbízás története

Újra a jelenben vagyunk, Jeff, aki befejezte gyónását, Whit palotája előtt búcsúzik.

– Visszajöhettek, Ann?

– Várok rád!

Whit, nemcsak a becsapott férj komikus szerepében, a becsapott nagyhatalmú kliens gengszterfilmi szerepében is, jóvátételt követel, a tartozás kiegyenlítését. „Nézzé Jeff, maga tartozik nekem.” A feladat a kaszinótulajdonost kompromittáló iratok, adócsalás bizonyítékainak visszaszerzése Whit zsaroló adószakértőjétől.

A múlt alakjaihoz való megtérés alattomos viszonyok közé vezet. Kathie nemcsak régi szeretőjét csalta meg az újjal, a fordítottját is megtette. Egyszerre ott áll az ajtóban, visszatért, újra Whit élettársa. Jeffre hagyta bűnét, a hullát, és haza szaladt gazemberéhez, a tökéletesített bűnösség világába, cserben hagyva a mindig tökéletlen erényt. Csak a bűn professzionális, az erény dilettáns dolog, az ember mint alkalmazkodási bajnok Achillés-sarka az erény. Kathie ártatlan ábrázattal viseli a sokszoros árulás következményét, az aljas nő létezési módját. „Elvesztettem a fejem, hiányoztál. Megbocsátás? Már semmit sem jelentek neked?” A nő, aki kifinomult eleganciává fejleszti a tökéletes pofátlanságot, nagy stílussá az amorális parazitizmust, újra szemet vet a férfire, s joggal, mert aki egyszer a lábainál hevert, mért ne lenne újra ledönthető a talpáról? Az érzékenység netovábbjának álcázott érzéketlen tuskó, aki odaadni sem tudja magát, s feladni sem hajlandó semminő kényelmét, melyekért másrésről nem sajnál emberéleteket áldozni, a nő, aki adni sem tud semmit, de elveszteni sem akar, feladni sem képes semmit, továbbra is ereje teljében pompázik.

A Jeffre bízott munka valójában a bosszút szolgálja, nem a tartozás kiegyenlítését. Jeff, aki senkiben sem bíz, rájön, hogy nem a papírokat kell visszaszerezni, azért küldik az adószakértőhöz, hogy ujjlenyomatait a poharakon hagyva, reá hárítsák a készülő gyilkosság gyanúját. Kathie, aki ismét az intrika részese, a maga gyilkos tette után Whit rémtettét is Jeff nyakába készül varrni. Neki mindegy, hogy melyiket árulja el a másikért? Megjelenik egy derék kisember, a taxis, aki, mint a *Dark Passage* taxisa, segítséget nyújt a bajba jutott hősnök. A likvidálandó adószakértőt azonban nem sikerül megmenteni, mert az szerelmes a második megbízatás során felbukkant új intrikusnőbe, titkárnőjébe: Meta Carson (Rhonda Fleming) azonban valójában nem neki, hanem Whit számára dolgozik.

A megkettőzés módszerével húzza alá hősnője aljasságát a film. Még csak nem is különlegesség: tele van a világ hideg, számító bestiákkal. A titkárnő, akárcsak Kathie, szintén a prózai számítás esztétikai stilizációja, az esztétikum lezüllése az aljasság burkává, a szépségé fegyverré. Ismét az ismert képlet: lélektelen számítás és amorális bájmosoly. Az eredmény újabb hullá, ezúttal két bestia közös műve, a gengszterekkel kollaborálva.

Kathie alattomosan és magabiztosan csábítaná el újra a film hőst, ám nem sikerül megküzdenie a fel nem olvasható faggyal, megvetéssel és undorral. „Fantasztikus vagy, Kathie. Lenyűgöző. Semmi aljasságtól nem riadsz vissza!”

Üzöttség

Hősünk duplán üldözött: a rendőrség kétrendbeli gyilkosság gyanújával keresi, a gengszterek pedig Whit kompromittáló irataiért. A kallódó és menekülő embernek nemcsak jogi, szerelmi helyzete is zavaros. Jeff két szerelmi háromszög részese. Két nőt is elcsábít, nemcsak a gengszterét, a seriffét is. Mint a film elején a bisztró pincérnője pletykálja, Ann a seriff hivatalos menyasszonyaként jár horgászni a kiismerhetetlen benzinkutással. Lezárva az utak, gonosztevéként körözik a magándetektívet, a seriff pedig óvja a kisvárosi lányt. Ann azonban, aki a tónál várja szerelmét, továbbra is hisz benne és védelmezi őt. „Jeff nem gyilkos, mindent elmondott.” – érvel Ann. „Nem fogom végignézni, hogy tönkretégye az életedet!”

– felel a kisvárosi udvarló, a színes egyéniségű kétes egzisztenciával szembeállított derekas de unalmas ellenjelölt.

Hegykoszorú, észak fenyvesei, téli nap. Találka a tiszta tónál a tiszta nővel, de csak azért, hogy Jeff elbocsássa őt.

- Nem szabad téged belevonnom az elrontott életembe.
- Vigyél magaddal Jeff!
- Előbb mindent rendbe kell hoznom.

Jeff undorodik a másik nőtől, Ann azonban nem bízik feltétlenül a szerelemben, amennyiben az szembekerült a szenvedély erejével. Ez nem a férfi iránti bizalmatlanság: saját csáberejében nem bízik eléggé a kisvárosi lány. Ann kéri szerelmét, vizsgálja meg érzéseit, s ha bizonyos benne, hogy elfeledte a másikat, jöjjön érte. A nő képe két képre bomlott, amelyek a férfi lelkében harcolnak, a szerelmi megváltás és szerelmi kárhozat, a gyógyító illetve romboló szerelem képére. A romboló szerelemé az önbizalom, a gyógyító szerelemé a kétely. Szerelmet gyón a lehetetlen pár, fenn a magasban, a világon kívül, evilág és túlvilág közötti magaslati dimenzióban. Adaptálható-e ez a magaslati érzelem a síkföldi viszonyokra? Faágak rácsai csipkézlik és ejtik rabul a csókot, ahogy korábban hőszünk Whit villájának vaskerítése mögött állt, szintén rácsok csipkézte beállításban, nem tudva még, hogy Kathie várja a rácsok mögött vagy ahogy a film elején a halászhálók jelezték Kathie „behálózó” varázsát. Téli álmukat alvó ágak szúrós drótozatán, szerelmi háború tankcsapdján akad fenn a folytathatatlan szerelem csókja.

A leskelődő seriff a menekülő útját állja. Azért jött, hogy lelője vagy feladja őt, de Jeff iménti szavai, melyekkel óvja magától a nőt, elbizonytalanítják.

- Tudom, hogy nem vagyok elég jó hozzá, de te sem!
- Azért van egy különbség: engem szeret.
- Azt mondtad, nem akarsz magaddal rántani egy elrontott életbe.

A szerelmi konkurens végül futni hagyja a megperzselt embert, akinek életét nem ez a – polgári – szerelmi háromszög veszélyezteti. A polgárvilágban védi hőszünket Ann szerelme, a másik világban, Kathie világában azonban nem tudja megvédeni. A fekete mágia szerelemmitológiai öröksége erősebb, mint a fehér mágiaé. Kathie romboló hatalma még akkor is él, amikor csábhatalmával szemben Jeff már immunis. A szív önvizsgálata, melyet Ann kért, hasztalan, olyan erők mozdultak, melyek nem a „szív” erői.

A rombolónő szétrombolása és a gyógyítónő kigyógyítása

A nemi szerepcserék rendszerében a nő kapja a csábító, a csavargó és a hazug szerepét. Gyűlöli gengszterét, állítja Kathie, s újra szerelmet vall. „Felejtse el, ami történt. Minden olyan lesz, mint régen. Visszamegyünk Acapulcoba és ezt az egészet csak egy rossz álomnak tekintjük.” Kathie újra csókol, nincs visszaút a bestia világából. Miután Whit is átlátja Kathie üzelmeit, a nő őt is megöli, az egyik rivális a másik hullájába botlik. Most a nő sürgeti, hívja a férfit, ahogy az Acapulcóban őt sürgette, invitálta:

- Menjünk el!
- Tudod-e hová?
- Azt hiszem.
- Te veszed kézbe a dolgokat?
- Nem tetszik, Jeff?

Acapulcói emlékeket elevenít fel a nő. „Akkor valóban szerelmes voltál belém.” Kathie is boldog volt Acapulcóban, ám az ő élete olyan műveleti rendszer, melyben még az igazság is hazugsággá válik. A bestia nem frigid, azaz nem erotikusan frigid, csak morálisan.

Kathie útiruhában jelenik meg, kész tények elé állít. A bűnét reá hártó nő ugyanezen bűnnel zsarolja Jeffet. A bűnös az áldozat egyetlen lehetséges menekvése: a mentő tanú. Ilyen ez a világ, a cápaké, Jeff Kathie rabja, ha nem engedelmeskedik, a nő gyilkosságáért kell lakolnia. A nő határozott, nyugodt és tárgyilagos. „Sosem állítottam, hogy jobb vagyok, mint amilyen, csak te képzelted. Ezért hagytalak el, de most együtt maradunk.” A férfi hiába érvel:

– Vadászni fognak ránk.

– Nem érdekel. Ha valaki másra gondolnál, hagyj fel vele. Én vagyok az egyetlen, aki illik hozzád még. Rossz vagyok, és te is az vagy, ezért összetartozunk.

Míg a nő térül-fordul, a férfi értesítette a rendőrséget. Pezsgőt bontanak, isznak, mint majd az *Angylarc*ban is történik. Jeff odavágja a poharat: „Megérdemeljük egymást!” Indulnak, mint az *Angylarc*ban, délre, Mexikóba. Mindkét filmben autó indul a másvilágra. Ott a nő viszi oda a férfit, ahova nem készült, itt a férfi a nőt, a Mexikónál messzibb úticélba. A nő, látva az árulást, a blokádhöz érve lelövi a férfit, őt pedig a rendőrök lövik ki. A modern szerelmi halál a megvalósulás rettenetes undorának konzekvenciája. A beteljesedéssel járó lealacsonyodás, elviselhetetlen szégyen és korrupció menekülési útja az ölés és halál. Preminger és Tourneur angyalarcú nője is túl kemény, racionális, ravasz és domináns. Mindkettő mindent akar, mindkettő „túlgyőzi magát”, s utólag az is piszkosnak bizonyul, ami megélése idején szép volt.

A síron túli szerelmi hőstett

Az elaljasodás is lehet melodramatikus szerelmi hőstett. A bűntett, melybe az alantas szerető belesodor, melyben az imádó osztozik vele, szintén. Az önfeladás orgiái. A melodramatikus hős gyakran vállalja a második (mint „másodhegedűs”, mint kihasznált „ágyas”) szerepét, akivel csak játszik a más imádó, kegyetlen nő, vállalja hogy egy felületes nő alkalmi szeszélyén múljék örök függése és ritka boldogsága, vállalja, hogy eszközül használja egy számító nő, s végül hogy ölni kell vagy megöletni a bestiáért vagy általa. Ezek a fekete szerelmi hőstettek, Jeffé azonban fehér: csatlakozik a bestiához, hogy együtt pusztuljanak el. A nő kezében van, nem adhatja fel a rendőrségnek, de magával viheti a halálba. Ez az első számú hőstett, megfizetni a társadalomnak egy piszkos szerelem árát. Ez azonban, habár lehet hőstett, de nem szerelmi hőstett.

A filmnek, az egy fokkal kevésbé komplex *Angylarc* mértékével mérve, vége. Ezután térünk vissza – miután az egyik szerelmi háromszög tagsága (a gengszter, a magándetektív és a szélhámosnő) teljesen kipusztult – a másik szerelmi háromszögből (a magándetektív, a seriff és az ártatlan nő konfliktusából) maradt párhoz, akiknek problémáját a pusztulás sorozat látzólag megoldotta. Ann számára ugyanis nem mindegy, hogy Jeff egyfajta özvegyének tekintse magát vagy elhagyott szeretőjének. Ezért fordul a némaéhoz. A néma fiú vallomása kulcsfontosságúvá válik a film végén, őt hívja ugyanis Ann tanúul élete döntéséhez. „Mondd meg te nekem, te jobban ismerted mint én, velem akart elmenni?” A néma bólint. Erre lép csak Ann a kérő mellé, s vele távozik a filmből, a néma pedig a névtábla, Jeff cégtáblája felé int. Jeff Bailey neve még mindig ott áll a magasban, most már a földi léten túli magasságok képviselőjében. A fiú bajtársiasan int a magasságos névnek, mintha az ő parancsát teljesítette volna.

Ann kérdése: öt választotta-e Jeff vagy a másikat? Ha a másikat, márpedig a néma fiú emellett tanúskodik, akkor Ann elléphet, átlépheti ezt a szerelmet, nem kell egy életen át gyászolnia elveszett nagy szerelmét, akkor Jeff Bailey a szenvedély bolondjaként halt meg. A néma fiú pedig tudja, hogy Jeff ezt a szerepet akarja vállalni, Ann életéért. Síron túli szerelmi hőstett tanúi vagyunk: a néma fiú a még némább, azaz halott Jeff nevében hazudik. Hogyan lesz a groteszk férfi-hamupipőkéből, aki női homokszemek tengeréből kikereste a női mákszemet, a gonosztettek televényén ékes mákvirággá virult bestiát, hogyan válik belőle kaméliás úr, aki nemcsak megbélyegzett életét, ezen felül jó emlékéit is feláldozza a szeretett nő nyugalmáért? Jeff végleg megtér a megfordíthatatlan múltba, ezzel mintegy lányává fogadva gondoskodik annak nyugodt életéről, akit azért fogad síron túli őrzőként gyermekévé, mert nem nemzhetett neki gyermeket.

Figyeljük meg, a klasszikus melodráma mitikus asszociációs sorokat mozgósító sűrű drámai erőtere hogy megrakodja negatív konnotációkkal Kathie alakját, pedig csak egy racionális üzlet-asszony, aki maximálni akarja az élet bevételeit, s minimálni kiadását. Egyszerűen egy már akkor a ma felé mutató kemény szingli, aki nem szándékozik jótékonykodni, megveti az irgalmas szamaritánus ideálját, adni sem, kapni sem akar irgalmat s ellágyulást, kalapács akar lenni és nem üllő (Goethével szólva) vagy megtaposó és nem megtaposott (Brechtel). De ki akar ma már üllő lenni vagy megtaposott? Későbbi filmekben sokkal különb rémtettek után is megőrizhetné a néző rokonszenvét. A klasszikus melodráma ideálja az üllő, a mai akciófilmé a hulló.

4.21.3. Az anyamelodráma King Vidor: *Stella Dallas* (1937)

King Vidor filmje John Ford *Hová lettél drága völgyünkjéhez* hasonló munkásmilióben indul, de ott közvetlenül a természettel küzdenek azok az embertípusok, akiket itt elnyelt az ipari milió és a hivatal. A természetből a kiskert maradt, s az érzékek, érzelmek is a kegyetlen civilizáció ketrecébe zárva sorvadnak és vadulnak.

Stella (Barbara Stanwyck) jellemzője a cselekmény kiindulópontján a nárcisztikus exhibicionizmus és a gátlástalan feltörekvés. Önmagába szerelmes, önző, hiú nő, ki élvetegen tollászkodik, biofegyverként használja bájait, szépsége a zsugori kalmárlélek kirakata, kifejezése hazugság, a férfi ravaszul felmért vágyainak visszatükrözése. Eljátssza a bátyjáról gondoskodó üdvöskét, de felfalja az ételt, melyet bátyjának hozott a gyárba. Az elszánt proletárlány végül megfogja az inkognitóban a gyártelepen dolgozó, családjával összekulönbözött milliomosfiút, örökös, tulajdonost. Az idealista polgárt idilli vágya, az egyszerű derekasság és a természetesség tisztelete teszi a bestia foglyává. Stella révbe ért, de a cselekmény valójában ott kezdődik, ahol más filmekben, melyekben a nőt sikerül végig a férfi illúzióin keresztül látni, véget ér.

Stella „élni” akar, élvezni, amit elért. Temperamentumával meghódítja a korábbi csalódások és konfliktusok elől a gyártelepre menekült férfit, de önzése és makacssága pokollá teszi a közös életet. A dühödt szórakozásvágy, a nyugtalan, habzsoló életszomj nyűgös követelőzései nem ismernek szünetet, csendet, békét. A klinikáról hazatérve inkább konkurrens a babának, mint anyja: táncolni akar, társaságba járni, életért liheg. A senki másra tekintettel lenni nem tudó, minden percéből koncot tépő vérmes életvagy nyugtalansága

zsákmányszerző hadjáratként szervezi az életet, kifosztja övéit, sőt önmagát. A polgári gazdagság, polgári mentalitásokkal nem párosulva, élvezetfüggőséghez, fogyasztói mámorhoz vezet. Az anyagi eszközökkel, gazdasági lehetőségekkel párosuló kulturális inkompetencia felforgató, kaotikus jellege, mint az élet mérge, akadálya, kártékonyra teszi a fejlődésképtelen lényt környezeté számára. Mintha génjeiben volna a nyomor, élvezetek után liheg, az élvezetekből azonban nem lesz társadalmi helyzet, rang és nívó, semmi, amire lányának szüksége volna. Stella nem tud otthont teremteni, mert élethabzsolása, örömhajhászása nem ismer korlátokat. A polgári jólétbe jutott polgárosulatlan lélek a polgári kultúra rombolója. Megsemmisíti, amit elért, nem tudja megőrizni, ápolni a közös életet.

Stella a zajos félvilágban érzi jól magát. Stephen (John Boles), a szolid férj nem imponál neki, Ed (Alan Hale), a vaskos, vidám kocsmatöltelék az ideálja. A férj az ambícióinak felel meg, Ed az ösztöneinek, a férjet valójában unja, Ed feltűnésekor azonban maga is zajosan kivirágzik. A férj a jövő, a szerető a múlt erőit képviseli Stella életében, és a múlt az erősebb. A fiatalasszony nemcsak hogy nem tűri, fel sem ismeri a tapintatos és kulturált együttélés szabályait, ugyanakkor, bár a filmben Stella a barbár, a férj pedig a vaskos erkölcsöktől szenvedő kifinomult lény, Stella világa a színesebb, míg a férjé nemcsak a feleség, a néző számára is kissé szürke és unalmas. A jóízlés áll szemben a rosszízléssel, a kifinomultsággal a vadság, a szenvedés azonban kölcsönös, s a magasabb értékeknek is vannak gyengéi, míg az alacsonyabbaknak is erényei. Stella nem fogja fel, hogy a polgári életnívó, áldozatokat is követel. Az igényesebb élet, minél inkább elhalmoz szerencsejavakkal, annál több lemondást kíván, ne hogy belefulladás szerencsénkbe s széttépjenek szükségleteink. A férj pedig nem ismeri fel, hogy az a szent naivítás, amire vágyott, nem mentes az állatias vadságtól.

A férj számára a szükségletek rabsága a kín, a feleség számára az ízlés követelte önmegtartóztatás. A film azt is érzékelteti, hogy a kiművelt ízlésben van valami szomorú is, az étellel szembeni gyámoltalanság. A férjből hiányzik a kiélt szükségletek iránti proletár megértés, a test iránti türelem.

A feleség unja a férjet, a férjet sokkolják a feleség örömei. A feleség az erősebb ember, az elsöprő temperamentum, így a férj élete válik lehetetlenné. Az egyszerű lelkek zajos szükségletei, bár isznak, füstölnek és lakmároznak kiadósan, mindenek előtt a másik emberre, a társra irányulnak. Az igazi boldogság összeverődni és egymástól, nemcsak az italtól részegen, mámorosan visítani, vígan ordítani. Ez a boldogság eredendő, maga a le nem szakadottság a közösség „köldökzsinórjáról”. A csend és az üvöltözés, a részegség és józanság, a kiélés és a mértéktartás, a tékozlás és halmozás van a rossz házasságban egymásra ítélve. A két ízlés nem találkozik, nincs alku és mérték, egymást rombolják az értékrendek, házasságuk nem hoz létre új, leszármazott, harmadik értékrendet, ezért a bölcsőben fekvő kislányt a választás kinja várja.

Már a válás után vagyunk. Víg társaság rikoltoz, fűjják a gyerekekre a füstöt, alkoholt töltenek a babába. Az elvált férj, a gyermeklátogató apa döbbenet áll az ajtóban. Stella nem fogadta be a polgári értékeket, s őt sem a polgárvilág: a kispolgárság, a közvélemény még türelmetlenebb, mint a nagypolgári férj. Nagy terített asztalt látunk, de csak a telefon cseng, szabadkozó magyarázatok érkeznek a vendégek helyett, senki sem jött el a kislány tizedik születésnapjára. Stella elhagyta az egyik kultúrát, a másikat pedig nem érte el. Kudarca nem a proletárlány vagy a proletárkultúra kudarca, hiszen elvesztette identitását. Gazdagságában is társadalmon kívüli maradt, ezért sem tudta megőrizni gazdagságát.

Stella, Stephen (a férj) és Ed (a szerető vagy barát) szerelmi háromszögének nincs jelentősége, mert a férj gyorsan kilép, elmegy. Dramatikusabb Stella, és Stephen érzelmi háromszöge a kislány, Laurel (Anne Shirley) körül. Laurel Stellával él, de apjára hasonlít, s ugyanúgy szenved anyja „közönségességétől”, mint egykor az apa. Vagyis ő is az elitárius kód követelményei alapján ítéli meg anyja proletár temperamentumát: nem sznobizmusból, hanem mert valóban ellentétek, Laurel nem az anyai örökséget hordozza, vagy azt egészen belül hordozza, apja lánya, nem méltányolja a laza és szabados életformát, az önkielés nyereségét és az ösztönösség káoszát, rendezett viszonyokat igényel, nehezen viseli el Stella robbanékony temperamentumát, cifra és zajos stílusát. Fél anyja fesztelen és jószívű, de részegen dülöngő, lezüllött barátjától.

Apa, anya és kislány hármasságára épül rá egy másik hármasság, miután az apa visszatér megözvegyült első szerelméhez. Stella szerelmi háromszöge, Ed és Stephen alternatívája helyére lép Stephen háromszöge, Stella és Helen (Barbara O’Neil) ellentéte. Stella és Helen két várost is képvisel, Bostont illetve New Yorkot, nemcsak két társadalmi osztályt. Az apa elhagyta az anyát, így a két nő, Stella és Helen alternatívája Laurel lelkében éleződik ki. Laurel nem vér szerinti anyjában találja meg nőideálját, hanem az előkelő New York-i hölgyben. Rajong a másik asszonyért, otthonosabban érzi magát annak otthonában. Stella nyűtten ápolja kiélt, hervadt szépségét, míg a kislány a másik asszony örökifjúságáról mesél rajongva. Laurelt elbűvöli a polgári miliő eleganciája és szoliditása, rendezett viszonyok és fegyelmezett személyiségek, a cselekedeteket és viszonyokat átható, megvalósult életeszmény. Míg Bostonban örök éhesen koslatnak mindig új vágyaktól hajtva, New Yorkban a kultúrájukat szolgáló kifinomult és konszolidált lények felszabadultak az élvek szolgasága alól. A férj nagylelkű volt, nem vette el a kislányt anyjától, de végül az apa kultúrája elhódítja őt anyjától. A gazdagság nyújtotta lehetőségek önkéntes önkorlátozása híján olyan elaljasodást eredményez a gazdagság, melyet csak egy emelkedett életeszmény akadályozhat meg, amennyiben lélekké és létté válik, és nem csupán formális színjáték. Stella lánya műveltebb és kifinomultabb anyjánál, így szerepet cserélnek, Stella a kamaszos lény, aki hazudik és nagyzol, dührohamokat kap, nem tudja fékezni ösztönét, rossz ízlése korrigálhatatlan és gyermeteg. A rossz ízlés jó ízlése, az első lépés a kultúra felé, a vérmes életvágy megfékezése az, amiben kudarcot vall. Egyszerűen azért mert túl eleven, túlságosan is élő, virágzó, erővel, energiával telt ember. Az első feladatot, melyet maga elé tűz, könnyedén megoldja: révbe ér a gazdagságban. A továbbiakban nem tud mit kezdeni feladatokra éhes erővel, melyek ellene s környezete ellen fordulnak. A züllött hedonizmus egy egyén vagy osztály félsikere: kulturális felemelkedéssel nem párosuló gazdasági emelkedés. Minél inkább történelmi véletlenek és nem szívós munka eredménye a felemelkedés, annál biztosabb „eredmény” a hedonizmus orgiája, s ha a jelenség tömeges, magához idomítja a hanyatló, barbarizálódó összkultúrát.

Ha Stephen látogatóba jött Stellához, mindig ott zajongott egy tapintatlan férfitársaság, elviselhetetlen tivornya és fölösleges nyilvánosság. Lehetetlen az újrakezdés a Stella körül rajzó maszkulin túlkínálat piacán, s a kérők duhaj gyülekezete a kislány télemakhoszi problémájaként válik krónikus traumává. Előbb az apának, utóbb a kislánynak kellett elviselni a zajos kollektívizmust, Edet és barátait, később Stellának kell elviselnie az övével versengő növekvő szerepet és előkelőbb rangot, melyet Helen kap Laurel életében.

Stella már őszül, amikor egy nap rászánja magát, hogy letépje ruháiról a cafrangot, letörölje arcáról a rikító mázt. Késő: hiába próbálja sietősen eltüntetni a cifraságokat Stephen

érkezésének hírére, az már csak azért jön, hogy kölcsönkérje a kislányt, vele és Helennel karácsonyozhasson. Végül Stella bátorítja a habozó, anyját megbántani nem akaró lányt, ami meghatja a férjet, elszánja magát, marad, azaz maradna, ha elő nem tántorogna a hálószobából a részeg Ed, mint egy rejtegetett zombi, zajosan és értetlenül, a lezüllött barát, akit Stella már csak sajnálatból támogat. Stille Nacht szól a feldíszített karácsonyfa alatt, Stella egyedül marad, mint egykor a kislány a születésnapon. Akkor nem volt hajlandó eljönni, most a kislányt vonzza magához a „jó társaság”.

Stella harcos lélek, verseng lánya szeretetért és elismerésért Helennel, maga akarja kivinni Laurelt a nagyvilágba. Előkelő üdülőhelyeken bukkan fel anya és lánya: furcsa pár. A kislány helytáll, az anya nem. Első éveikben hasztalan könyörgött a férj, hogy Stella tanuljon, a felkapaszkodott csak élvezni, s nem kultúrával, teljesítménnyel kitölteni vágyott társadalmi helyzetét, így vált saját élete kizsákmányolójává, sorsa élödsdíjévé. Minden jól megy, amíg az anya beteg és kerüli a polgárokat: dugdosni kell, mint Franz Kafka rovaremlőjét. A cifra, zajos, feltűnősködő öregedő nő rettenetes a saját milióján kívül. Erőszakos előkelősödésén nevet a hotel közönsége. A polgárok döbbenet figyelnek fel a naivan impulzív maskarára, amint riszálva tolat. Amikor át akar vedleni úrinővé, akkor válik szörnyeteggé: az anyarém története következik, Laurel szenvedéstörténete. Az előkelő ifjúság gúnyolja a szörnyű nőt, Laurel pedig megsemmisülten lapít.

Végül Stella is meghallja a róla szóló pletykákat. Megérti, hogy kislánya miatta vergődik, szenved és menekül. Robogó vonat a katarzis színhelye, a kislány az anyjához bújjik, a megsegényült iránti szolidaritással. A lány az anyja anyjává válik egy pillanatra a hálókocsiban, amikor dönt, hogy egy egész világ ellenében vállalja őt. A polgárok a felszint ismerik, az ágáló parvenüt, Laurel többet tud anyjáról, mint a hotelvendégek vagy a mozinézők. Miután a lány döntött és anyját választotta a világ helyett, az anya is dönt, és lemond a lányról. Azon az estén, amikor a lány féltőn becézi az anyát, s az anya anyjává válik, az anya lánya anyáskodó szeretetében fedezi fel az anyaszeretetet. Erre elmegy a másik nőhöz, ahová a lakáj alig akarja bebocsátani, ő azonban nem ismer akadályt. A kínos beszélgetések egyike következhetné most, melyekben a feleség visszaköveteli férjét a csábító asszonytól, vagy gyermekét a vér szerinti anyától a nevelőanyától, Stella azonban, megfordítva, azért jött, hogy férje mellé lányát is felajánlja. Játssza a könnyelmű nőt, aki még élni akar. Eljátssza az életvágyat, amelyet már nem érez. Eljátssza az önzést, melyet levetkezett. Különös vezeklés: az új Stella vezeklése az, hogy a régi Stellát játssza tovább.

Laurel, hallva az örömhírt, elborzad, megérti anyját. „Ó, szegény anyám, csodálatos anyám, nem aludt a vonaton, mindent hallott!” Nem hajlandó elhagyni anyját. „Vele éltem, mert szükségem volt rá, most neki van szüksége rám.” – érvel apjával szemben. Végre, ilyen későn, létrejönne – apa, Helen és Laurel – egy szabályos, rendes család, a kislány azonban anyjával szolidáris, a zavaros, csonka materiális családot választja a tökéletes formális család helyett. Rohan anyjához, utazik haza. Stella bajban van, akciója sikertelennek bizonyult, sokkolni kell Laurelt, mert sejtí az igazságot. Fel kell szabadítani őt, azaz elborzasztani, erősebb eszközöket kell bevetni, mert ami Helennek megfelelt s nála célt ért, Laurel számára nem elég. Befut a kislány, Stella pedig hűvösen eljátssza a szórakozott, életveg, önző nőt. Úgy bánik a kislánnyal, ahogyan apjával valóban elbánt, s ami akkor a szeretetlenség és önzés műve volt, az most az önzetlen szereteté. Eljátssza Laurel előtt a könnyelmű, érzéketlen és felületlen nőt, akinek életében nincs számára hely. Eljátssza, hogy kínos meglepetés

a kislány érkezése. Felhajtotta a züllött Edet, felrázza részeg álmából, és őt is beveti Laurel elriasztására. Mostohábnak kell lenni a mostohánál, ez a szeretet szörnyű hőstette. Meg kell kínozni a szeretettet, ez a szeretet legnagyobb önkínzása. Felfokozva kell eljátszani azt, aki volt, fenekéig üríteni az önismeret keserű poharát, s talán eddig a percig nem lehetett volna elmondani, hogy Stella nem ilyen, amíg úgy nem tett, mintha ilyen volna. Megszületett az önreflexivitás, Stella már más, nem az, akit játszik. Az a Stella, aki ilyen kegyetlen módon képes szembenézni Stellával, szükségképpen nem lehet már a régi, csak egy másik, öregedő nőként egyszerre vadonatúj Stella. Attól nem ilyen többé, hogy tudja már, hogy ilyen. „A legjobb éveimet neked áldoztam, de egy asszony más is akar lenni, nemcsak anya... Járd a magad útját!” Eljátssza a modern idők csúcspontján a posztmodern anyát, s ettől lesz egyszerre premodern anya. A lány borzadva hátrál, visszakapja társadalmi helyzetét, s Stellától kapja vissza, attól, aki veszélyeztetetni látszott azt. Visszakapja a kényelmet, gazdagságot, műveltséget és az udvarlóját, mind az anya ajándéka. Az asszony figyeli a hatást. Hideg az arca, csak a kislány távozásakor torzul gyűrődik és rándul a fájdalom görcsébe. Laurel visszatér Helenhez, élve meghalt számára az anyja, és ennek így is kell maradnia, különben rohanna anyjához.

Itt a helye annak az ablak-jelenetnek, amelyet a *Daughter Courageous* vagy az *All I Desire* című filmekből, és számtalan más darabból ismerünk. A palotában házasság készül. Ömlik az eső, bábéskodók verődnek össze a fényes ablakok alatt. Az érzékeny Helen, az új anya, mint aki valamit érez, mint akibe szintén bele van programozva, aminek történnie kell, széthúztatja a függönyöket. Laurie sírós, elkeseredett, mert anyja nem jött el. Legalább írhatott volna!

Ezen a ponton a film készítői is úgy kell, hogy reagáljanak, mint Helen, éreznük kell, hogy mi az a jelenet, amely elől nem térhetnek ki, nem mondhatnak le róla sznobizmusból, finnyáskodó eredetiségkultusz kedvéért. A filmnek is nyitnia kell, széthúzni a kor és a körülmények hatalma függönyét, a szubkultúra barlangjának függönyét, kitekintést engedve az ösképek éjszakájára. King Vidorban megvan a szükséges alázat, a zárójelenetet csak az tudja megoldani, aki meri vállalni, a modern művész szerepe helyett, az „istenáldotta mesélő” (Szerb Antal nevezi így Dickenst) szerepét.

Kinn a zuhogó esőben egyszerű nő, szegényasszony kapaszkodik a kerítésbe. Csak azt érzékeli, ami bent történik, nem azt, ami kint, vele. Esernyő nélkül áll, nem veszi észre, hogy csorog arcán az eső. A tekintetben összpontosult lét képe ő, a benn törtétek pedig mint a néma mozikép. Zsebkendőt rág, könnye az esőcseppek közé potyog. Rendőr lökdösi, távozzék. Csak a csókot várhatja meg, kéri kedvesen. Nem fiatal, mégis mint egy rajongó, régimódi szűz, szelíd. Stella leegyszerűsödött, kisimult, megfiatalodott, megszépült arcán nincs végül más csak a jóság diadalmas ragyogása. Szegényasszony, proletárnő, puritán szépség. A benti fény és boldogság egyszerre mintha mind a külső nedves sötétségből jönne, a kintiek műveként. Menni kell, máris túlságosan igénybe vette a rendőr türelmét, Barbara Stanwyck tehát megfordul, hátat fordít nekünk, akik most a bentiek felől, „benti tekintettel” követjük őt. Távozik, mint aki megkönnyebbült, rendbe tette dolgainkat, vigyáz ránk. A léptei is telivér módon zeneiek, újra lányosan fiatalok, legyőzhetetlenül reményteljesek. Energikusan menetel, boldogan lépdel, eltűnik a sötétben. Egy győztes boldog nő, sötétség elnyelte mosollyal. Nem esik egybe a külső és belső győzelem, a külső győzelem csak mint a vetés, még nem a betakarítás. A film vége olyan mintha szeretteink, halottaink lennének az átfogó, a nagyvilág, az „odakint”, a „nagy egész” és az életünk az ő gondoskodó szeretetük visszfénye. Stella visszalép közénk a múltba, s átengedi Laurie-nak az életet. Azt anyamelodráma szeretet-

hőstette metafizikai mélységet nyer: vigyáznak ránk. Nem fentről a fényből, hanem lentől, a mélyből és sötétből.

Az *Imitation of Life* néger dajkája az abszolút nő, az ősasszony, az anyaság összefoglalása. A Sirk-filmnek a néger nővel szembeállított polgári anyafigurája a King Vidor film rendszerét tekintve nem az anyaságot elhibázó Stella, hanem az azt korrekten eljátszó, szabályosan és gondosan kivitelező nő, Helen megfelelője. De King Vidornál az elhibázó nő végül teljesebben válik ősanýává, mint a gondos és tudatos kötelességteljesítő. Stella modern nő, de visszaváltozik ősanýává. Douglas Sirk polgárasszonya modern értelemben gondos anya, nem lehet vele szemben kifogást emelni, de nem ősasszony már, ezért ezt a négerdajka testesíti meg, vele szembeállítva. A *Stella Dallas*ban a szeretet funkciója a modern fogyasztó visszaváltozása anyává. Stella a film elején örök lány, gyermekének is konkurense; az *Imitation of Life* dajkája az örök lány fordítottja, az örök anya, aki elképzelhetetlen lányként. A *Stella Dallas* koncepciójában az anyai szeretet regresszió a nő ősképéhez. A szerelem ehhez képest félmegoldás és pótkielégülés: a szeretet a nő őszöntőne, az anyai őszöntőn, amiből a férfinak csak kóstolót ad, ízelítőt (ez az áruminta a szerelem), a javát a gyermeknek tartogatja. Ebben az értelemben a nő szüli meg a gyermeket, de a gyermek születése és birtoklásának élménye szüli meg a nőt anyaként.

A magára talált Stella nemcsak anya, hanem ősanýa, az anya ősképének megelevenedése. Mégpedig mint proletárnő. King Vidor filmjében a proletár nem perversált barbár, hanem ő, nem alacsonyrendű ember, hanem a hamisítatlan lélek birtokosa. A szellemből újjászületett, önmagát a szellem erejével rekonstruáló lélek már nem rendelkezik a lélek eredeti erejével, s így nem képes drámai metamorfózisokra, melyek a természet csodái. Az anyaság a nő ősemberi és proletár része, Stella a birtokosa az erők teljességének, melyeknek a polgári kultúra csak steril párlata.

A melodráma ősemberi, sőt állati egyszerűségében ragadja meg az ősdramát, melyet már a tragédia is csak visszájára fordulásán keresztül közelít meg. A melodramában kiérlelődik az iszonyat ellen princípiuma, amelyet a további, a melodramatikus pátoszt leváltó, modernebb műfajokban már csak alkalmazni kell a prózai életfeltételekre, s ezt azért kell tenni, mert mennyei tökélyében nem elég életszerű, vegyülnie kell az alantasabb princípiumokkal. Ez a komédia, a problémafilm, a teleregény stb. feladata.

A melodráma, mint válasz a horror iszonyat-esztétikájára, mint nagyszabású ellen princípiumot felnevelő műfaj, egyben a nagy dráma végét jelenti. Az őt követő, modernebb elbeszélés módok már nem a horror ellentétei antihorrorként, hanem a horror és melodráma (anti-horror) ellentétei, antidramaként. Eme antidráma vulgáris változata a próza, elitváltozata az önreflexió; az előbbi a köznapiság, az utóbbi a tudatáram önszemlélete.

Az anyává válás nem egyszerűen felnőtt emberré válás, hanem embert szülő, teremtő emberré válás. Így itt az emberlét maga kettőződik meg érzékileg, ahogyan az önreflexióban – mint az előbbi szellemképében vagy pótlékában – a tudat. Az önreflexió a képet teremt, hozza létre magából úgy, ahogy az anyaság a létet. A szülő nő nem feltétlenül válik sem a szerep, sem a lényeg értelmében anyává. Stella útja az a nehezített út, melyben az anyátlan társadalom szülő embere válhat végül anyává. Stella sorsának lényege, hogy az, aki a mindennapi csendes áldozatot megtagadta, a „részletfizető” áldozatra nem volt hajlandó, végül lerója „egy összegben”. Az előbbi lett volna az anyaboldogság, az utóbbi az anyatragédia. A hőstett ideálja és prototípusa az élet feláldozása, mint hősi halál. Az anyai tett is az élet

feláldozása, az anyamelodrázában azonban ezt hősi életként akarják elképzelni, nem hősi halálként. Stella esetében azonban, éppen elkésettése következtében, a kettő közel kerül egymáshoz, s ez is a fokozást teljesíti. Az elvívgyó nő egyszerre levedli mindazt, ami elvívlasztotta az élettől, a hisztérikus pótkielégüléseket. Az választotta el az élettől, amit nagy életnek gondolt, és akkor találja meg az életet, amikor feláldozza.

4.21.4. Az anyamelodráma további önproblematizálása Douglas Sirk: *Imitation of Life* (1959)

A szőke haj és a fekete bőr

Kék ég, szőke homok, kékszemű szőke nők, vidám tömeg, csillogó strandidő. Ismerkedési jelenetekkel indul a film, Lora Meredith (Lana Turner), a kezdő színésznő és Steve Archer (John Gavin), a kezdő fotós, majd Lora és Annie Johnson (Juanita Moore), a gyermeküket magányosan nevelő nők jönnek össze. A szép özvegy egy lányanyával és egy fiatalemberrel ismerkedik össze a strandon, egyiket felfogadja cselédnek, a másikat udvarlónak. A cselédség bizonyos fokig barátság, a szerelem pedig bizonyos fokig cselédség. A nőszövetség tartósabbnak fog bizonyulni, mint a szerelem. Douglas Sirk még rehabilitálja, a nőszövetség mellett, a szerelmet is, Verhoeven, a *Showgirls* című filmben, ezt már nem teszi.

Mindkét ember művész: karierről ábrándoznak, a nő meg is csinálja, a férfi lemond róla. Lora Meredith: kisvárosi nő New Yorkban. Késve lépett a színészi pályára, kislánya van, mögötte egy házasság. A karrier, a háziasszonyi és anyai élet után, a második választás. Az asszony a késedelmisséget elszántsággal pótolja, a karrierben nem ismer tréfát, neki ez az egy ábrándja maradt, míg a fiatalember több ábránd között ingadozik.

A film cselekménye magánélet és hivatás konfliktusával indul, melynek hagyományos szereposztását megfordítja. Míg a régebbi melodrázában a férfi képviseli a hivatás, a nő pedig a magánélet igényeit, itt a fiatal férfi követeli a szerelem jogait, melyekkel szemben a nő a karrier követelményeit érvényesíti. A régi melodrázában a férfi jelenik meg érettebbként, itt a nő; a régebbi filmekben az érettség értéke egyértelmű, itt kétértelművé változik.

Az *Imitation of Life* nemcsak a nő oldalán élezi ki magánélet és hivatás konfliktusát, egyúttal meg is kettőzi: Lora és Steve viszonyában szerelem és hivatás, Lora és kislánya, Susie viszonyában család és hivatás konfliktusa bontakozik ki. A filmben többször utalnak rá a szereplők, hogy Lora már nem fiatal, éveket vesztett – feleségként. Susie léte tehát a karrier-nő számításai szempontjából tiszta veszteségként jelenik meg. Douglas Sirk melegsívű és korrekt nőt teremt Lana Turnerből, nem Lora kegyetlen, hanem a dolgozó nő helyzete. A helyzet kegyetlenségéből fakad a melodramatikus nagyjelenetek szublim szadizmusa.

Szakma és élet ellentétére épülnek rá a színészsors, a karrierépítés konfliktusai, mindig mindenért áldozni kell, de nem önként, a helyzet követeli az áldozatokat, melyeket a fennmaradásért és előrejutásért kell hozni az ambíció mértékében. Nem minden áldozat hősi áldozat, nagyon sok aljas áldozat van, melyeket Lora nemzedéke még nem tanult meg „másodlagos hasznuk” felől élvezni és értékelni. A színházi ügynök goromba szexuális ajánlatot tesz Lorának.

- Az idealizmusát tartsa meg a halála előtti pillanatokra.
- Igenis, vinni fogom valamire, de másképp!

A színésznő nem hajlandó prostituálódni a sikerért, melyet idealizmussal és igényességgel fog elérni a kallódás ideje után, amivel a meg nem alkuvásért kell fizetnie. A felemelkedés az *Imitation of Life* idején még mindig több, mint az érvényesülés vagy a karrier, nemcsak külsődleges sikert, minőséget is jelent, Lora szellemi beteljesülést vár a pályától. A dolgozó nő szerepében ekkor még az is benne van, hogy a nő is meg akarja hódítani a lovagi dicsőség értékének valamilyen leszármazott, polgárosult formáját.

Lora nem adja el magát, nem a züllés és a tehetség aprópénzre váltása, hanem a valódi hivatás veszi el őt szeretteitől. Az ő szempontjukból azonban ez nem vigasz, csak a tiltakozást nehezíti. Az asszony nem jár haza, kimarad, az udvarló pedig a cseléddel üldögél, segít a házimunkában, második cselédként várja haza a ház úrnőjét, aki nemcsak pénzkereső gép, dicsőségkereső gép is, s későn, viharverten tér haza, az aznap kapott obszcén ajánlatokkal a tarsolyában. Steve a megértő vigasztaló ilyenkor: ne add fel álmaid! Férfi és nő szerepcseréje már az ötvenes évek filmjeiben megindul, csak azért nem feltűnő, mert első szakaszában a női jegyek felfokozásával és nem lépülésével párosul. Mindez itt azért pikáns, mert a férfi nagyon férfias, a nő pedig nőies. A nemi esztétika kifejlődésével párosulnak a nemi etika hagyományait felforgató permutációk. A férfi feláldozza saját karrierjét, hogy segítse, óvja és kényeztesse a nőt, aki nem hajlandó hasonló áldozatra. A férfi könyörög, házasodjannak össze, míg a nő húzódozik, fél a házasságtól.

- Veled akarok lenni!
- Velem vagy így is.
- Szeretlek.
- Hiszen nem is ismeresz!

Korábbi filmek százaiban a nő követelőzőtt így és a férfi ellenkezett, most fordul a kocka. Többet akar, mindent akar, talán túl sokat akar, vallja meg ambícióit a hősnő, a férfi pedig szorongva faggat:

- Szeretsz engem?
- Azt hiszem, igen.

Vívódó, bátortalan, vágyódó és vergődő csókkezdeményt szakít félbe a telefon csengetése. A színészi karrier indulása szakítja félbe az első csókot.

Megtiltom! – csúszik ki az önjelölt vőlegény szájából. Ellenzi, hogy az asszony fölmenjen az őt megalázó ügynökhöz. Erre Lora kidobja szerelmét. „Végeztünk!” – és hátra se nézve ront ki az éjszakába, a kavargó hóba, hogy tíz évig ne lássa viszont a fiatalembert, aki olyan nagy szót vett a szájára, amelyet ő már nem, legfeljebb a tradicionális férfi engedhetett meg magának. A férfinak azonban csak szava volt kegyetlen, az asszonymak tette. A férfi szava a morális felháborodás, az asszony tette a karrier érdeke által motivált. A férfi a múlt, az asszony a jövő embere.

Cselédsors

A strandon összeismerkedő nők fény-árnyék viszonyban vannak egymással. A fekete bőrű és a szőke-kékszemű, a polgárnő és a proletárnő, az özvegy és a lányanya, a sztárjelölt és a cselédasszony. Amit az egyiknek a művészet jelent, azt a másiknak a vallás, a dicsőség az egyik számára a maga, a másik számára istene dicsősége. Annie reménykedve ajánlkozik, kedvesen könyörög, s amikor az asszony befogadja, egyre több funkció terhelődik rá: dajka, szobalány, szakácsnő, öltöztetőnő... Duplán anya, mert Lora anyai funkcióit is átveszi,

mindkettőjük gyermekének anyja, sőt, triplán, mert Lorával szemben is anyáskodik. A két nő időnként összeborul, s a szőke a fekete ölében sírja ki bánatát. Annie megtestesíti a „szent cseléd” fogalmát, akinek a szolgálat, a gondoskodás szenvedélye és hivatása is, szerepének korántsem a fizetett munka a lényege. Az otthon ő teszi otthonná, nélküle csak alkalmi szállás volna, hozzá megyünk haza. (A *Showgirls*ben is a fekete lány ad otthon a szőkének, a szőke karrierista, a fekete szerény, s ő az, aki szeretni próbál és rajta veszt.)

Két nő, Lora és Annie válik különös házaspárrá: két gyermekét magányosan nevelő asszony egyesíti képességeit életképes családi üzemmé. Egyik hozzájárulása a külső siker, másiké a szeretet klímája. A szőke nő az apa, aki munkába jár, karriert csinál, nem ér rá meghallgatni gyermekét, nincs pontos képe az otthoni gondokról, míg a fekete vállalja a hagyományos háziasszonyi szerepet. A polgáranya, az úrinő inkább apa. Egy apai anya és egy abszolút anya társulása a különös pár. Steve, a fotós, nem tud beférkőzni ebbe a zárt rendszerbe. A férfi is nőies, szűzlányi pozícióba kerül a karriernővel szemben, akkor is, ha annak még csak szociális funkciói férfiasak, személyisége nem alakult át. Lora nem változik át Steve hatására olyasvalakivé, mint egy második Annie. (Ahogyan az *Anne of the Indies* hősnője női ruhát vesz fel a szerelem idején, és rajta is veszt.) Steve ezt szeretné, Lora átváltozását, de kudarcot vall. Steve a néger nő tehetlenebb, kevésbé nélkülözhetetlen változtatá-vá válik Lora életében.

Annie és Lora nem lehetnek igazi barátok, mert Annie több (ősanya), és kevesebb (cseléd), a társadalmi rang hierarchiájában Lora alatt, a szentség hierarchiájában fölötte áll, Annie lánya azonban csak a külső hierarchiát érzékeli, a fizikai élet elnyeli Sarah Jane nemzedékét, így a kislány számára felfoghatatlan anyja metafizikai rangja, ezért a szégyen, felháborodás és tehetetlen lázongás érzései között vergődik. Mindenki Annie ölébe sírja bele baját, kivéve saját lányát, Sarah Jane-t (Susan Kohner). Kislánya szégyelli őt, s ambícióinak nem felel meg anyja igénytelensége, jámborsága. Annie megéri lányát, tudja, nehéz feldolgozni, hogy az ember áldozatnak született. Ha azonban felfigyelünk rá, hogy a film cselekményének lényege egy mellékszerep főszereppé válása, az evilági szolga metafizikai úrrá válása, akkor felvetődik a kérdés, talán csak éltetők és paraziták vannak, s ebből megérthetjük Annie jámbor örömét, ő a világ igazi teremtője, aki mindennek örül, ami él, mindenért felelősséget vállal, s alig zavarja, hogy fogyasztói és tulajdonjogon semmje sincs, mert minden az övé a teremtő jogán. A film Sarah Jane figuráját sem ítéli el, az ő lázadásának is igazat ad, az egyenlőtlenség fölötti felháborodást is osztja, bár Sarah Jane nem azon van felháborodva, hogy az emberiség egyik részét feláldozzák a másikért, hanem hogy ő a rosszul járt részhez tartozik. Sarah Jane egy új világ előfutára, ahol mindenki éberen küzd a saját jogaiért, miáltal a paranoid jogtudat szubtilis retorikái a gyűlölet szakadatlan új frontjait nyitják meg, Annie egy búcsúzó világ figurája, melynek hőse szintén küzd, de a más jogaiért, a magáé iránt közönyös.

A nemi viszony átalakulása

Lora első házasságáról keveset tudunk meg, néhány megjegyzés arra utal, hogy a tradicionális szűz alapanyagából első – művész – férje teremtette, Pygmalionként, a mai Lorát. Lora és Steve viszonya melankolikus románcként bontakozik ki, melynek nincs helye az asszony életben, s így az szétfoszlik, mielőtt beteljesedne. Ezt követi az új szerelmi viszony, mely alkuszik a realitással és megfelel követelményeinek: a sztár és szerzője, a sikeres színésznő és a népszerű vígjátékíró kapcsolata. A pályára féltékeny, zsarnoki szerelmű, éretlenül

romantikus fiatal fotós eltűnt a múlt süllyesztőjében. A sikertelenség idején lelki támaszt jelentett, a sikerek azonban erősebb társat, reprezentatív partnert, hatalmi tényezőt igényelnek. Douglas Sirk türelem és megértés minőségeivel egyesíti az iróniát, de az utóbbit nem áldozza fel az előbbieknél. A melodramatikus minőségeket meg nem támadó irónia-adag teszi filmjét komplexebbé és modernebbé a régi művész-melodramánál (pl. *Intermezzo*), s műfaj-szerkezete is komplexebb, az anyamelodramát, az emancipációs drámát és, ahogy Sirk szereti, kissé még a „kapuzárasi pánik” melodramáját is beleszőve a játszamába.

A hagyományos férfi-nő viszonyban férfi és nő fordított értékhierarchiát képvisel. A nemek melodramatikus konfliktusai abból fakadnak, hogy a polgári kultúra nemi munkamegosztási modelljében a férfi számára elsődleges a munka és a siker, a nő számára pedig a szerelem. Steve és Lora viszonyában ez a hierarchia megfordult, Lora és David (Dan O’Herlihy) pedig azért talál egymásra, mert mindkettőjük számára elsődleges a siker. Értelemadás fordított hierarchiája, két ellentétes értékrend vitája ezzel eltűnik a férfi-nő viszonyból, s a szerető mint szaktárs és szövetséges besorolása felel meg a győztes hierarchia egyeduralmának, hivatás és karrier elsődlegességének.

Lora nem fekszik le a karriert ígérő ügynökkel, de a karrier lehetőségét ténylegesen biztosító íróval igen. A rámenős üzletembernél finomabb, szolidabb író is üzletember, siker-cikket, divatos terméket, Broadway-darabot dob piacra és gyártja a siker most következő évtizedében, melyről a filmnek nem lesz sok mesélni valója. A sikerből csak kezdete érdekes. Az író feltárja az ablakot, lenn az esti New York felhőkarcoló sziluettjei, amelyre a régi gengszterfilmek hősei tekintettek le a szép remények idején vagy a karrier csúcán.

– Nos, hölgyem, az új birodalma! A 42. utcától az 52. utcáig ön a világ.

– Hogy köszönhetném meg, hogy mindezt megadtad nekem?

Csók következnek, mely közben elnyeli a nő fejének árnya a férfi arcát, így Lora fekete árnyat csókol. A jelenet kissé emlékeztet Bartók és Balázs Béla művére, a Kékszakállú herceg várára. Lásd, ez az én birodalmam! – éneklte ott a férfi, mire a nő elbűvölten válaszol: Szép és nagy a te országod. A New York-i „kékszakáll” birodalma azonban titoktalan, józanul konfliktusmentes, tét nélküli. Ennyi a siker, nem nagy dráma, nem tudja igazolni kapcsolatát a lovagi dicsőséggel. A sikernek nincs a dicsőségéhez hasonló családfája. A melodráma ily módon dicsőség-sírató is, de keresi is, egy más szintéren, a minőséget, ami a társadalmi életből kiveszett. A társadalom kijön nélküle, az egyén azonban újra felfedezi.

A *Stella Dallas*ban láttuk, hogy a sikeres lány új társadalmi pozíciójának megfelelőbb anyát választ, már az anyák is lecserélhetők. Az érzelmek labilitása a társadalom mobilitását szolgálja: ha az ember mindenkor kvalifikációs nívójának megfelelő anyát tarthat, még inkább így kell lennie a szerető esetében. Ez a mentalitás az *Imitation of Life* idejére meglehetősen kibontakozik. Lora első férje felébreszti, szenzibilizálja őt, Steve az ifjúkori ábrándok partnere, David pedig az aratásé, megvalósításé. Minden életkor új partnert igényel, minden metamorfózis partnerváltásban realizálódik.

A siker évtizedének bevezetése egy szerelmi jelenet, mely nem a szerelmi boldogságot exponálja, hanem a karriert. A film végéről a közepére helyezett hagyományos happy end ikon fanyar jellegre tesz szert. „Lehet, hogy csak ennyi, de most szeretlek téged, és ezt az estét.” – csókol a nő a város felett. Douglas Sirk frivolitásukban nagy pillanatainak egyike. A giccset nem akkor győzzük le, ha blódlív hígtjuk, hanem ha társadalomkritikával füsze-rezzük és – az igazi, eredeti mitikus funkciókhoz is megtérve – metafizikává, a mítosz

eredeti és univerzális életfilozófiájával a következtetések szerves viszonyában álló, eredeteivel soha sem szakított populáris életfilozófiák és létkonceptiók, kifejezőjévé emeljük.

A sikerről, az élet csúcspontjáról nincs mondanivalója a filmnek, meghajlások, mosolyok, plakátok, elnyel egy kvázivilág, a képek világa, az élet önmagán kívül ér csúcspontjára, az önmagát ünneplő látszatvilágban. A csúcs elmesélhetetlen, mert maga a mese. A csúcsra ért élet különös titkára utal a film címe is: ez az élet valójában elmaradt, nem történt meg, feláldoztatott a látszatvilágnak.

Válások, változások

„És akkor rádöbben az ember, hogy nem érte meg.” – állapítja meg hősnőnk a csúcson. A győztesek dicsősége nem hoz üdvöt, a kultúrpari dicsőség nem társul az emberi szubsztancia felemelkedésével, nem hoz megváltást. Talán a „valódi művészet”?

A változások válásokban realizálódnak, mintha a partner az identitás meghatározásának, kifejezésének „eszköze” lenne, az embert pedig az identitás váltása töltené fel új elevenség-gel. A régi partner az identitás őrzésének eszköze, az új partner pedig az identitás módosításáé. E problémát csak tovább élezi, hogy Lora, amikor ismét partnert kell cserélnie, arra a Steve-re cserélni Davidet, akit Davidre cserélt. A férfiak lecserélése központozza az élet prózáját, a napok folyamát. Lora ki akar szabadulni David vígjátékaiból, drámai szerepre vágyik. Egykor karriert akart a köznapi élet helyett, ma új karriert akar. Elhagyja a komédiaíró, mint olyan túlságosan megelevenedett szobor, mely mindig meghaladja a szobrászokat. De a művészet sem tesz boldogabbá, a szellem szerelme nem akar találkozni a szerelem szellemével, Lora, aki sem anyaként, sem szeretőként nem érte el a beteljesülést, végül nő akar lenni, élni akar, nem vállal új szerepet. Mindent akar, jelentette ki a film elején, de ez azt jelenti, hogy egymást kizáró vagy lerontó lehetőségeket akar, ezért válik a cseléd nagyszabásúbb alakká, aki egyetlen szerepet él végig, ráadásul tragikusát. Csak királyok és cselédek válnak sorsuk rabjává, az okos polgárok életek között ingáznak, amelyek eme végig nem élt, váltakoztatható mivoltukban mind látszatvilágokká, lehetséges sorsok idézeteivé válnak. Douglas Sirk még klasszikus melodramát csinál, s negatív oldalról szemléli az intellektuális fölény sors-nélküliségét, melyet a posztmodern filmek (pl. *Lola rennt*) pozitív oldalról is megtanulnak látni.

A régi-új szerető

Steve az új diadal, a drámai színésznő debütálásának tanúja. Időközben szintén sikeres ember, övé a reklámcég, mely a művészi ambíciók feladásáért nem kárpótolja ugyan, a néző azonban látja, hogy Lora épp beteljesülő művészi ambíciói sem hoznak boldogságot. „Te nem érezted, hogy belefáradtál abba, amit csinálsz, hogy abba kell hagynod, hogy nem ezt akartad?” – kérdi a férfi. Elege van a csúszás-mászásból, szárnyalni akar, magyarázza Steve. A csúcsra ért, gazdaságilag sikeres emberek egzisztenciamódja jelenik meg „csúszás-mászásként”, s azt nevezik szárnyalásnak, amiről ők, a csúcsra járatott élet eszménye kedvéért lemondtak. Megkésített csók következik, a tíz év előtt félbemaradt csók bepótlása. Lehetséges-e „leporolni egy régi szivárványt”? – ez az ismét egymásra talált szerelmesek problémája. Lora leélt egy életet Dave mellett, Steve azonban várt, kívárta a sorát. Lehet-e folytatni, ami nem ment, ki lehet-e venni a palackba zárt szellemet, beleléphet-e a szerető „kétszer ugyanabba a folyóba”?

Alig kezdik újra, hiába tervezgetnek, egyszerre vége, Lora filmajánlatot kap, a drámai karriert követi a világkarrier. Már nem is hallja, amit Steve mond, s elfeledte iménti terveiket. Csak az élet után maradhatna idő az életre, ha az élet után lenne még egy élet. Nincs idő lenni. Sarah Jane annyira szeretne olyannak látszani, mint ők, de valójában ők is csak látszani tudnak, lenni nem, képek káprázatának megtestesítői. A sikertelen embernek legalább kínja valódi, a sikeres ember azonban teljesen kiüresedett, fantomizálódott. A polgári siker eposza szélbe írt, homokba írt történet.

A megtalált Steve pillanatok alatt újra elhagyott szeretővé változik. Steve ezzel az időközben felcseperedett Susie (Sandra Dee) sorsában osztozik, aki fényes házban él, hátsólovat kap a születésnapjára, bensőséges együttélésből azonban, ha Annie, a cseléd nem volna, semmi sem jutna neki. Susie magányának önféltreértése, Steve iránti szerelme a következmény, kísérteties bolondjárás, kínos románc, a sors fintora. A kislány, szeleburdi romantikával, a szerelemtől várja, amit anyjától nem kapott meg, ezért szeret bele a férfibe, aki az apja lehetett volna. A groteszk szerelmi háromszög, Steve, anya és lánya között, robbantja ki anya és lánya mindaddig öntudatlanul lappangó feszültségeit, melyeket később Ingmar Bergman intellektuális melodráma fejt ki (*Őszi szonáta*). „Annie sokkal inkább volt az anyám, mint te! Neked nem volt rám időd soha!” – lázad Susie. „Mindent megadtál nekem – magadon kívül!”

Az anya e ponton felajánlja lányának, hogy szakít Steve-vel. A „szeretet hőstette” lenne a szerelem feláldozása, szeretet és szerelem konfliktusának rangsoroló feloldásaként, de a színésznő annyit cseréltette már az embereket és szerepeket, hogy lányát szeretőjére vagy szeretőjét lányára cserélni egyre megy. Póz, színészkedés, fellépés mindez, nem hőstett, nem segít. Új alkalom az önélvezetre, sorsok fölött döntő nagy jelenés. A szerelmi drámában végül a lány mond le az anya javára, de ez sem a szeretet hőstette, mert Susie esélytelen, Steve nem Susie-t, hanem az anyját szereti. Az eredmény az életet a lánya elől elélő anya érzelmi vámpíregzisztenciájának beszűrődő motívuma. Lora Meredith mindvégig kedves, gyengéd, nagylelkű, minden szépért és jóért rajongó nő, aki nem szakított a viktoriánus nőideállal, csak modernizálni szeretné azt, mégsem sikerül anyasága történetét anyamelodrámaként beteljesíteni. Tehetséges mimézise ez az élet az anyaságnak, de csak mimézise. Kultúrált polgáranyaság, korrektül eljátszott anyaszerep, mely forma és nem szubsztancia.

Annie anyasága megfekszi a lánya gyomrát, mert túl ízletes és tápláló. Lora anyasága, gondosan kiszámított kalóriákkal, mindent tartalmaz, aminek benne kell lennie, és csodálatos a tálalás is, de nem lakat jól. Polgár a polgár számára: gyógyszer vagy méreg. Proletár a proletár számára gyógyszer és méreg egyszerre, vagyis lakoma. Susie és Sarah Jane egyaránt szenved, az egyiknek túl kevés, a másiknak túl sok jut az anyaságból. Az egyik lány számára az anyja etnikai státusza, a másik számára az anyja nemi státusza a tragédia. Az egyik anya (társadalmi helyzete) rontja a lánya konkurenciális esélyeit, a másik anya (szépségével) a lánya konkurenciájává válik.

A fehér néger

Annie Johnson lánya, Sarah Jane, fehér bőrű, olyan „fekete”, aki „fehér”. Mint látni fogjuk, épp ez veszélyezteti őt, mert így meg tudja tagadni magát. A „fehér néger” kifejezés Norman Mailer terminológiájában a belső másságot jelenti, a saját kultúra elnyomó aspektusai elleni lázadást. Az *Imitation of Life* esetében a „fehér néger” a lélek lázadása léte ellen, a szellemé a test ellen, ennyiben általános emberi probléma. Ezen túl azonban nemcsak a személyes

szabadság nevében való lázadást jelenti minden sorsszerű determináció ellen, valami sokkal problematikusabbat is, mely minden esetre az előbbi radikalizációja: a személyes szabadság nevében való vágyódás az elnyomó osztályba, a privilégiumok vágya. Szolidaritás és identitás egymással összefüggő értékeinek megtagadása a felemelkedés céljából.

Sarah Jane a látszattól várja a megváltást, célja nem lenni valami, hanem látszani valaminek: ez a mennyország kulcsa. A látszatot játssza ki a sors ellen, a vágyott személyes társadalmi helyzetet az elődök és utódok közös vállalkozása, a történelem ellen. Nem fogad el semmiféle determinációt, a választást abszolút apriorinak tekinti, s nem válaszolnak a determinációkra. Az identitás függvényeként elkerülhetetlen sorsközösséget megtagadó individuális érvényesülési stratégia a kiváltságosok normáin orientálódik. Sarah Jane reprodukálja azt az értékrendet, amely elítéli őt, a másik oldalon akar lenni, felül kerekedni. „Nem akarom, hogy lennének a származásom miatt!” Miért a megvetőkkel veti meg magát, miért nem a megvetést veti meg? Ezt is tehetné, de akkor magából kellene kizasztania azt a társadalmat és kort, amelyben él, s amelybe éppen befogadtatni szeretne. Sarah Jane nem heroikus egzisztencia. Megvetni a megvetőket? – Érdemes-e akár ennyit is foglalkozni velük? Anyjának még erre a kárpótlásra, a megvetés örömeire sincs szüksége, mert vele van Istene és a gyülekezet szelleme, szelíd gondoskodás, kiáradó szeretet teszi termékennyé élete minden pillanatát. A nagy anyafigura a szent-naív.

Anyatagadás

Sarah Jane a csodált Lora anyai csókját értékeli, nem saját anyja csókját. Annie Jézus születéséről mesél karácsony este a gyerekeknek, istállóról, jászolról van szó, s Sarah Jane kis sznobként fanyalog: „Az állatok között született?” A biológia elleni lázadás, a test korlátai és a testiség bélyege elleni lázadás, – az ember eredete vagy neme elleni lázongás – Sarah Jane történetében úgy fejeződik ki, mint az anya, az ősök, az eredet, a népe megtagadása. Az ember szociokulturális meghatározottságainak biológiai hordozóira irányuló tagadás és gyűlölet az öngyűlölet modern kifejezési formája, melynek leggyakoribb megjelenési formái az elnyomott néphez tartozónak népe elleni megtagadó lázadása vagy az elnyomott nemhez tartozónak neme elleni, a vele járó meghatározottságokat vitató lázadása. A korlátlan individualizmust korlátlan könyörtelenségként, a teljes szabadságot teljes felelőtlenségként értelmezi e megtagadás. Ha akárki vagyok, akkor akármit tehetek, és senkinek sem tartozom felelősséggel.

A gének lottójátékában fehér bőrt nyert néger kislányt anyja képében üldözi a bőre, ő pedig lázad és toporzékol, mert nem akar múlt lenni, csak jövő. Nem akar egy nép szenvedéstörténetéhez tartozni, csak a kiváltságos individuumok sikertörténetéhez. Kirohan az iskolából, s nem hajlandó visszamenni, amikor anyja utána viszi az esőkabátot. Egy esős nap lebuktatta az álféherét, leleplezte a négert az iskolatársak előtt.

A test, a természet és a történelem rabságának témáját, s a vele összefüggő előítélet problémát részben átfedi a szeretet rabságának témája. Mindeddig középfajú problémafilmmek, társalgó tézisdrámák tematikájával volt dolgunk, most bontakozik ki – a cselédszobában! – a nagy melodráma. Sarah Jane nem arra vágyik, hogy személyesen őt magát, egyetlenségében szeressék, becsüljék és értékeljék, hanem hogy azokhoz hasonuljon, akiknek eleve kijár a megbecsülés. Ezért bármire hajlandó. Új világ előhírnöke, melyben az identitást a siker akadályának kezdi tekinteni. Az anya fejezi ki Sarah Jane identitását, melyet már nem fejez ki ő maga. Az anyaszeretet formájában üldözi őt saját léte, személyének személyfeletti

„magva” vagy „kincse”, mely elől a társadalmi helyzetre vonatkozó ambíciók nevében menekül. A siker énje az új boldogság kulcsa, nem az én sikere. Az érvényesülés nem az én érvényesülése, hanem éppen az arról, mint meghatározott és beteljesített történet típus alanyáról való lemondás. Ez korántsem specifikusan „afroamerikai” probléma: ez egész szépségipar és divatdiktatúra problémája. A magukat a divatlapok szépségésményéhez igazító testrészcserélők csak betetözik a szülőcseréket és szeretőcseréket, melyekről a melodramák szólnak. A testi identitáscserével üzletelő plasztikai sebészet általánosabb és alantasabb szociális karaktertorzulás kifejezése, mint az egyén menekülése az etnikai stigma következményei elől. A divatbáb már nem az öltözködés problémája, hanem a testszabászaté, de a sikerember tréningeken formált új énje is hasonlóképpen egy lélekszabászat új nagyiparának és sikerágazatának futószalag terméke. Mindennek előfutára a kis Sarah Jane.

Szexlázadás a melodráma ellen

Fehér fiú udvarol Sarah Jane-nek. „Mit gondolsz, mit szólnának, ha megismernék az anyámat? Leköpnének!” Sarah Jane lázad anyja ellen, Stella Dallas lánya ezt nem tette, de ő is szenvedett. Az anya léte az ambiciózus hazugságok akadályja, a hazugság azonban a siker és boldogság garanciája. „Nem ez lenne, ha te nem lennél örökké a sarkamban!” – vádolja a lány anyját. „Nigger vagy!” – támad rá végül fiúja Sarah Jane-re, s agyba-főbe veri egy sikátorban. A fehér-fekete lány lehull a sárba, s fekete-fehér-fekete lányként néz fel a pocsolyából.

Sarah Jane sajátos problémáját Annie szenvedélyes gondoskodása, örök jelenléte élezi ki. A szenvedélyes anyaság annak a társadalmi helyzetnek a maradvány jelensége, elmúlt korok örökségeként, amelyből Sarah Jane menekül, ezért is jelenik meg az előnyösebb társadalmi helyzet áraként az anyátlanság. (A spártai szellemű turbókapitalizmus lelki alapfeltétele anya és gyermek eredendő szétválasztása, az anyaság kulturális képének megtámadása és lerombolása. Az anyatermészet filozófiája lét és létező viszonyát anyaméh és magzat viszonyának analógiájára értelmezi, s ösztönösen ellenáll a maskulin beavatás, mint az iszonyattal való ismerkedés eszményének. E koncepcióban a lét béke, melyből egy konkrét létmódra való vállalkozás döntése csinál háborút. Amikor egy új nőtípus a létezők háborújában való részvétellel azonosítja az emancipációt, ezzel a háború elleni ősi női lázadás ellen lázad, feladja a specifikus női pozíciót.) Az anyák nem hagynak felnőni, Susie is panaszkodik Annie-re, nemcsak Sarah Jane: úgy bánik vele mint egy kis gyermekkel. Susie panasa azonban kettős, mióta nemcsak a saját anyjára van panasa. Nem lehet jót tenni: az igazi anya nem elég jó, a dajka ezzel szemben túl jó anya. Nincs jó megoldás, csak a szeretet terrorja vagy sivataga?

Sarah Jane lázadása bonyolult, anyja elleni lázadása a szegénysors, az áldozat sorsa és az asszonyors ellen is lázad. Az áldozatsors az anyai mintában összekapcsolódik egy tradicionális nőeszménnyel, melyben a szeretet megvalósulása szenvedéstörténet. A férj nélküli Annie valamiféle néger szüzanya, ezért lánya lázadása az extrém szüzietlenség irányában keresi a megoldást. A nemi szignálok hangsúlyozása az anya (és a maga lehetséges anyasága) elleni lázadás eszköze. A nemi jegyek, szüzietlen, kurtizáni módon alkalmazva, nem a család csalétkeként, hanem a család ellenképeként szolgálnak. Sarah Jane frivol táncosnő, a combjával dolgozik. A fekete lány titkos fehér életének, anyja elleni erotikus lázadásának első szakasza a fehér szerető, a szerelem felvonultatása az anyaszeretet ellen, második szakasza, a szerelem kudarca után, a szexipar, a szabványosított és szakmásvított erotika sikerágazata.

A testi örökség, a bőrszín ellen lázadó lány végül is pucér bőréből él, abból a biológiai örökségből, amelynek átka ellen lázadott.

Sarah Jane lebukik, anyja rájön, hogy nem könyvtárban dolgozik, bárban táncol. A lány az anyai szeretet szelíd zsarnokságának menekültje, egy kontinensen át üldözi őt a szeretet, az anya, mint lerázhatatlan udvarlók, szerelmi üldözők karikatúrája. „Megint pakolhatok. Megint nincs állásom.” – mondja, meglátva anyját. Első munkahelyéről anyja megjelenését követően dobják ki, később ő dobhatja ki anyját a tánclokálból. „Ez a nő bolond! Nem ismerem.” Annie már nem mer anyaként fellépni „A dadája voltam valamikor.” – mentegetőzik. „Kérlek, mama, menj el, és soha többé ne gyere, és ha véletlenül találkozunk az utcán, ne is ismerj meg!” Annie a visszautasított szeretet szenvedését éli végig, az egzorcizált szeretet drámáját, melynek nincs helye a verekedő és szeretkező világban, funkció nélkül maradt, mert nem arra a kíméletlenségre és magányra nevel, amely ennek a világnak alternatívátlan alapelve. Végül Annie lemond, nem akarja befolyásolni lánya sorsát, csak látni szeretné, s végül bele is hal a szeretet tehetetlenné válásába, a segíteni nem tudásba, az egymást nem értésbe, népe szolidaritásának az utódban való megszakadásába. „Megszakad a szíve.” Talán minden nagy melodráma visszavezethető egy közhelyre, nagy frázisra, eredeti értelmük visszanyeréseként. A „szív megszakadása” valamilyen népi, testi és lelki folytonosság megszakadását jelenti.

A melodramatikus beteljesedés visszanyerése

A melodramatikus beteljesedést Douglas Sirk idején immár egyértelműen antimelodramatikus kultúra feltételei között kell visszanyerni. Ez abban nyilvánul meg, hogy a film a folytatásos rádió- és televízió-játékok köznapi gondokból cselekményt szövögető problémafilmi tematikáját bontja ki, s a problémafilmet a két szociális nívón folyó cselekmény alsó, archaikusabb anyagokat, archetipikusabb figurákat tartalmazó síkját mozgósítva viszi vissza az igazi, telivér melodrámaiba. Ez a cselekmény szerkezetét tekintve nagy váltást jelent, melynek során a melléktémából válik a cselekmény csúcspontot kreáló főtémája. A lefogyasztott, a csúcson háttérbe került téma Lora Meredith története, a női karrier képe és a karrier áráként bekomponált lemondástörténet, melyet hivatás és szerelem majd anya és lánya konkurenciája dramatizál. A perifériáról a központba nyomuló motívum a „szent cseléd” története, melyből kinő az anyai áldozat melodráma, ám nem *Stella Dallas*-i klasszikus formájában, hanem modernizálva és bonyolítva a szeretet önfeláldozását a szeretett személyt üldöző szeretet kínjaival; az anyai szeretet áldozathozatalának nem annyira haszonélvezőjeként, mint inkább szintén áldozataként jelenik meg a lány, aki szenved e tradicionális, inkább kényszerű mint „szakszerű”, inkább szolgálói mint szolgáltatói szeretettől, és nem kér belőle. Az áldozathozó szeretetének kíméletlen vaksága az áldozatok áldozatává teszi a kedvezményezettet is, akiért az önfeláldozó szeretethős az áldozatokat hozta. A tökéletes anya, akinél gyermeke többre értékeli a tökéletlent, elválaszt a világtól, s nem e földi életre nevel. „Tudom, hogy önző voltam, és túlságosan is szerettem, kérem, hogy bocsásson meg nekem.” – így szól az anya síron túli üzenete. Ez azonban csak az anyatörténet egyik olvasata, van még egy másik is, mely a lélekről szól. Mindazok a hátrányok, melyeket az üldöző szerető anya okozott lányának, lelke megmentését szolgálták. Az a kérdés, hogy a táncosnői munka mint szexmunka elvesztése és a lélek elvesztése hogy viszonyul egymáshoz végül a kompozíció mérlegében? Ennek a kérdésnek kell még utána nyomoznunk, erre ad választ a film végén csúcsra vitt melodramatikus halálszimbolika.

Annie nem ismeri a végső megsemmisülés értelmében vett halált, pénzt tett félre temetésére, elegáns temetésen akarja vendégül látni ismerőseit. Ekkor tudjuk meg, hogy ismeretségi köre meglehetősen széles. Elosztja kis tárgyait, gondol a tejesemberre, s a környék más állandó figuráira, ő volt mindenki anyja. Annie, aki mindenkire odafigyelt, s minden időben a jelen pillanatot ápolta őrizte és tette szebbé, azért tett így, mert örökkévalóságban gondolkodott. Van a cselekménynek egy pontja, Annie haldoklása, amikor úgy érezheti a néző, nem az eredmény számít, hanem a szeretet hőstette, sőt az eredménytelenségben való további ragaszkodás a tevékeny szeretethez, megkettőzi a hőstettet. Az eredményesség már nem adatik meg a szeretetnek, de még megadatik a dicsőség? Ne gyászzenét játsszon a zenekar, hanem büszke indulót, kéri Annie, hiszen ő mindent megtett, talán a jutalom sem marad el. A jutalom igaz hogy „csak” életen túli, az ateisták öröme, de a film, ugyanezen ateisták bánatára, végül ennek a transzcendens jutalomnak is váratlan evilági értelmezést ad, a lélek születésének mítoszaként. Büszke indulót kér a szerény Annie, emlékezzünk itt a *Stella Dallas*-beli Barbara Stanwyck büszke lépteire, melyekkel eltűnt az éjszakában. Amannak az anyának a nyirkos éjben való elmerülése is értelmezhető halálszimbólumként.

A szeretet öncél és önérték is, de a késleltetett eredmény is jelentkezik. Az eredmény is úgy késik, mint Sarah Jane, aki késve fut be a temetésre, feltépi a halottas kocsi ajtaját, botrányt okoz, magán kívül zokog. „Mama!” -kiáltja anyja után, megkésve, a koporsó fehér virágaiba fúrva arcát. „Mama, én nem akartam, hallasz engem? Bocsáss meg, mama, én szeretlek!” Úgy sírja bele bánatát a fehér virágokba, ahogy Annie ölébe szokták a korábbiakban a nők. Végül is a fekete Annie lesz így a fehér, így kell fehérnek lenni, a krizantémok módján, nem ahogy a fehérek teszik. Csak a veszteség mutatja meg az elveszítettet, Sarah Jane most érti meg, mit birtokolt. Annie halála pillanatában nem a halott megdermedő arcát látjuk, hanem a lány merev fényképét. Annie halálának pillanatában Sarah Jane a főszereplő, mintha belé költözne át az asszony lelke.

„Én megöltem az anyámat!” – sikolt Sarah Jane, s ahogy ezt felismeri és megvallja, a magát vádló már nem az a magát nem találó Sarah Jane, aki eddig volt. Sarah Jane-nek most az fáj, hogy anyja nem fogja megtudni: neki volt igaza, az ő értékei voltak az értékesebbek. „Nem fogja megtudni, hogy haza akartam jönni hozzá!” Azonosul anyjával, megtalálja és vállalja magát, s ebben a pillanatban áll helyre a folytonosság és születik meg a film rendszerében a jövő képe. Kis néger fiú áll ámulatlan az út szélén. Szól az Annie-t ünneplő induló, az emberiség örök menetét látjuk, vonulást a sír felé. A temetés főszereplője egy másik Sarah Jane: megtisztult – „vezeklő” – arca most már anyja folytatása. Annie saját megvetett és elhagyott testét cseréli lányá lelkére, mely lélek megfogánása nem más, mint megtérés a sorshoz és identitáshoz, a gyűlölt determinációkhoz.

Cifra menet vonul a néger negyedben, fehér lovak, nagy zenekar. A koporsót követő autóban három egyforma nő, mintha mind Annie lányai volnának. Lana Turner azonban átveszi végre az anyai funkciót, legalábbis megérzi és megpróbálja, mellére öelve Sarah Jane-t. Annie egyszer hozzá küldte lányát, amikor a halálra gondolt, Lora Meredith képletét nyilvánítva az anyaság elérhető formájává, soron következő kulturális stádiumává. Ha bajban van, és őt nem találja, keresse Lorát, esengett az anya, türelmetlen lánya azonban nem figyelt rá. Ezzel nemcsak úgy hagyta lányát Lorára, mint a *Stella Dallas* hősnője Helenre. Ezzel egyúttal az anyaság két stádiumaként helyezi el az élet képletében magát és a másik asszonyt. Ezért Lana Turner a kép középpontja az autóban, a két lány között.

A halál figyelmeztet és hozza össze a szétszóródottakat. Eljöttek a film összes szereplői, a siker cinikus világából is, egy pillanatra még a sikeres embert is megérinti itt a tisztelet, a halál által lényeggé lett lét, a szubsztancialitása által legendává lett sors, a legenda platonizmus által kiszűrt emberség nosztalgiája. Lora és Steve számára is lehet valamilyen problémafilmi happy end: a házasság nem az élet kezdete itt, hanem a nyugdíjas életé. A virágzás a munka ideje, a másodvirágzás a magánéleté.

4.21.5. A melodráma mint lelki katasztrófafilm Douglas Sirk: *Written on the Wind* (1956)

Álomszerű nyitóvizió

A *Written on the Wind* az ötvenes évek „gazdasági csodájából” fakadó jellegzetes édesélet-film. A csodafogalmat lefoglalja a gazdaság, s az üdvöt is tőle várják, míg a lelki és szellemi dimenziókban mintegy a gazdasági által monopolizált csoda ellentétéként bontakozik ki az emberi szubsztancia katasztrófája, melyben a kor melodramája hálás témát talál. Az ebből született forma, az erkölcsi felháborodás melodramája ellenállhatatlanul csúszik le a cinikus középosztályi problémafilmbé, mely bizonyos önelégültséggel szerez érvényt a kallódáshoz való jognak, mint új erkölcsi szabadságnak.

Olajmezők acélerdejében, olajkutak dzsungelében, mechanikus pumpák, vámpíri gépek szövedékében áll a kormos város, az ipari táj permanens szürkületében. A részeg úrvezetővel száguldó sárga sportkocsi hidegen, epésen rí ki az éjszakából. Az útmenti fák levelei remegő mozaikká tördelik az eget, csillámló remegéssel, ideges vibrálással hintik meg a világot. A Hadley-birodalom középpontja a csúf város. Itt minden azé, aki nem tud élni vele. Nemcsak a tulajdonos nyomja agyon a tulajdonba vett világot, a tulajdon is a tulajdonost: az előbbi a munkásosztály vádja, az utóbbi a kispolgárság reménye. A kispolgárság is ragaszkodik a tulajdonhoz, de az emberi mértékű tulajdonban látja az üdv receptjét, a burzsoá hübriszének tekinti – mint a *Gildában* is láthattuk – a monopóliumot, s a burzsoá üdvének a kistulajdont. Az ötvenes évek édesélet-filmjei még mind a kisember nagy embersége képzetében adják meg a feszültségoldódás kulcsát. Oktalan gyűlölet, értelmetlen szemrehányás és oldhatatlan feszültség hajtja a csempészített vedelő Hadley-fiút. Bombaként a tájba fűrődő kocsija gyökeret ver az oszlopos ház előtt. A részeg odavágja a kiürült üveget, a szilánkok csörömpölésére lámpa gyúl, arcok tűnnek elő, alakok suhannak. Az emeleti ablakban, a lent dülöngővel szemben, annak ellenképeként jelenik meg az antagonista arca. Hasonló korú de ellentett karakterű férfi, aki ágyban fekvő, összetört, elgyötört nő öreként áll az ablakban. A részeg belődul a házba.

Közben megszólal a film slágere: „Written on the Wind”. A sláger patetikus melankóliája felpanaszolja a lehetséges harmóniák elvesztését, s a panaszban megőrzi a jog kinyilatkoztatását, a gyászban a harmóniák követelését. A rombolás cselekménysora és a gyászosan harmonikus és elveszett, elrontott mivoltában is a létezés lehetőségét ünneplő szentimentális dallam ellentmondása nyitja a cselekményt. A gyász függönyét felvonva vezet be a dallam emocionális kritikája az életvágyó világba. Az ipari tájban felbukkan az élethabzsoló erőszakosság, mely a rombolás képe felé vezeti az első szekvenciát. Vádló színezetet kap a szentimentalizmus.

A dühöngő antagonistája, a nő és örenek képe váltja ki az érzelmes slágert. A sláger érzelmessége gyászosan beteljesedik, miközben a rombolással való kontrasztálása által az igenelt

érzelmi pátosz ironikus mellékjelentésre tesz szert: mindannak amit a lélek követel, ellentéte valósul meg a létben. Ez az a játéktér, amelyben a cselekmény szükségszerű tárgya az élet kisiklása. A dühöngő és az őrző oppozíciója úgy vezeti fel a cselekmény indulását, mintha itt is a westernnek végén tipikus nagy párbaj készülne. Az irónia nem a vágy kinevetetésében vagy a remények és igények tagadásában áll, hanem a szerelemmitológiai páros emberi teljesség és megtalált otthonosság vágyának kontrasztálásában a perverz, gyilkos helyzettel: az irónia mikroszkópja szándék és következmény konfliktusára bontja eszmény és valóság távlati tükörviszonyát.

A részeg férj betántorog a házba. A másik férfi, aki a polgári komédiák házibarátjának éppúgy leszármazottja, mint az önzetlen hős lovagé, a gyanú hermeneutikájának épp oly alkalmas objektuma, mint a hit hermeneutikájáé, az asszony ágya felett virraszt. Trisztán Izoldát, vagy Launcelot a királynőt ezúttal a férjétől félti, azért őrzi. A részeg által berügött földszinti ajtó nyílásán besöpörnek az előcsarnok márvány fehérségébe az őszi kert hulló falevelei. Bertolucci *Megalkuvójában* a burzsoá dekadencia életakaratóból vezetődik le a fasiszta önkeresés, mely tavasznak értelmezi az őszt, virágzásnak a rothadást. Ott is őszi levelek söpörnek át a polgárvilágon, melynek „normális” örülete mindkét filmben abnormálisba csap át, Bertoluccinál szociális, Douglas Sirk filmjeiben lelki katasztrófába. Sirk a giccs olyan nagyformáját teremti meg, melynek a „nagy” művészet is tanítványává válik. A nagy Fassbinder vagy a nagyzóló – de a *Megalkuvó* idején még szintén nagy – Bertolucci nem érthető meg Sirk megkerülésével, s ez nagyobb mértékben így van, mint Kertész és Bergman viszonyában. Ingmar Bergman korai filmjei a Kertész által megteremtett drámai idillek rokonai, melyeknek nem tagadásai, hanem a mélyükre nézés kísérletét fejezik ki a későbbi Bergman filmek.

A sláger szólaltatja meg azt, ami mozgatja a cselekedeteket, melyek azonban a sláger elhallgatása után katasztrófikus történetessé válnak. A beteljesülés, az én beteljesülése helyett, a katasztrófa beteljesülése. Az érzelmős pátosz önmagát gyászoló boldogságkövetelését elviszi a szemetet söprő szél, mely betört az otthonba és mintegy bekebelezi azt a káosszal azonosított kozmoszba, a külsővel azonosított lélektelen könyörtelenségbe. Végül lövés dörren, kiténtorog az iménti alak, és a lépcsőre zuhan. A cselekmény ezt követő kezdete naptár pergő lapjaival forgatja vissza az időt, a mese arról szól, hogyan válik lehetetlenné a jövő.

Férfikészlet

A cselekmény könnyed szerelmi történetként indul, két férfi, Mitch Wayne (Rock Hudson) és Kyle Hadley (Robert Stack) udvarol egy nőnek. Lucy (Lauren Bacall) kezdetben csak az öt ostromló két férfi jellemzését szolgáló kiváltó. A nő a „szegény gazdagok” típusú olajbáromelodráma statikus alaphelyzetét cselekménnyé alakító szikra. A stabilizált társadalmi egyenlőtlenség viszonyait megzavarja a természet és a szerelem. Társadalmi szelekció és nemi szelekció ellentmondása állítja fel a problémát: a nemi szelekció eszménye kontraszelekcióval vádolja a társadalmat. A melodráma az érzelmi-esztétikai lázadás műfajaként lép fel.

Kyle az olajbáro fia, Mitch a farmeré. Egyik a városi szórakozóhelyek embere, másik a vidéké és munkáé. Ő sem az agrár vidéken él, ahol apja, hanem az ipari tájon, ahol fekete acélkarok dagasztják a sivatagot: a farmer fia az ipar foglya, Mitch, a barátság jogán, Kyle foglya. Az önpusztító elkényeztetettek melodráájának kiindulópontján Kyle és Mitch, a két barát, úgy kapcsolódnak egymáshoz, ahogy a kalandfilmben a lázongó, tékozló, dühöngő

csavargó az őt civilizálni próbáló nőhöz. A barát jobb élettárs, mint a feleség. A barátság jobban funkcionál, mint a szerelem, nem mérgesíti el a dolgokat. A hős kritikusan szemléli barátját, de vigyáz is rá. A barát nem az ember bírója. A két férfi viszonya hűvösebb szolidaritás, nem fülledt és őrjöngő szerelem vagy zsarnokian kontrolláló, fullasztó szeretetáradat. A barátság mint kötődő és ironikus kapcsolat, kevésbé veszedelmes, mint a felajzott, romantikus viszony. Könnyebbséget keres, és nem üdvöt, nem akar túl sokat, ezért eléri, amit akar.

Mitch a pionírok fia, mérnök és vadász, munkás és nevelő, dolgos, érzékeny és puritán, aki nem veszítette el az erőt, miközben szert tett a kultúrára. A melodráma lelki szuperhősei segítségével közelíthetjük meg az amerikai szuperhős kultusz érzelmi gyökereit. Mitch kiváló mérnök, de nem kevésbé hatékony kocsmai verekedő. Szép férfi, de jámbor jófiú. Ezzel megtestesíti a választ a női ösztön konfliktusára, mely továbbra is a természeti szelekció ideálját képviseli, s fizikai erőt követel, akkor is, amikor az utódok felnevelését a tőkeerő biztosítja, melynek megszerzése korántsem a fizikai erőtől függ. A fizikai és szociális erő ellentett kritériumaihoz járul az érzelmi erő harmadik s az előbbiekkal szintén konfliktusban levő követelménye, hiszen az agresszivitás vagy a ravaszság nem érzelmi erő, az érzelmi erő a harmónia és stabilitás családi érzelmi biztonságot szavatoló ereje. A farmerotthon kis ház az őszti tájon, az olajbáróék cége ormóttan betontoronyként magasodik a város agyonnyomott ipari felvonulási területe fölél. A farmerék kevésre vágnak és mindent elérnek, az olajbáróék mindig többre vágnak, mint amit elérnek, csak eszközöket birtokolnak, s nem lehetnek soha a célnál, mert létformájuk lényege, hogy eszközzé tesznek mindent, mint keresztülgázolók, hasznosítók, felhasználók. A birtokló nem is birtokolhat mást, csak eszközt, a birtoklás azonos az eszközbirtoklással, mert az életminőség nem kisajátítható és biztosítható tárgy, nem megvásárolt javakkal kifejezhető gazdagság, hanem a tevékeny személyiség jelentékénységének kifejezése, anyagilag csak kiadásokban, teremtésben, alkotásban kifejezhető információbevétel, az élet élményekben, jelentésekben való gazdagsága. Az életminőség fetisisztikus fogalma becsapja az élőt, az életminőséget a létet jelenvalóvá idéző kreatív aktusminőségként kell felfognunk, hogy el ne tévedjünk a tárgyak labirintusában. Ezért szegény a gazdag Kyle, aki mindenhez csak annyira ért, hogy gúnyolódhasson rajta, kimarad az életből, mert csak vásárlás által tud hozzáférni, receptív emberként, halott világhoz.

A fiak viszonyát fordítva tükrözi – az időben – az apáké. Mitch apja szegény farmer, híres vadász, ő a példakép, nemcsak Kyle, a fiatal, de még az öreg Hadley ideálja is, ideálnak alkalmas, de a társadalom szempontjából, úgy látszik, semmire sem jó, mert nem vitte semmire. A két apa: kétféle győzelem (s ezért kétféle vereség is). Viszonyuk siker és dicsőség, hatalom és nagyság, gazdagság és boldogság meghasonlását fejezi ki.

Így alapozzák meg a cselekményben mesévé, az interakciókban sorsok képletévé váló viszonyrendszer alapvető konstellációi a film témáját. A *Written on the Wind* a sikerben rejlő kudarcról szól, de ezt a témát nem feszíti a kudarcban rejlő siker témájáig, erre egy későbbi generáció vállalkozik, a „fehér négerek” vagy a *Szelíd motorosok* generációja. Csak a szegények életképesek és öntudatosak, a világ azonban nem az övék. Ezt a témát a melankolikus melodráma megint csak nem feszíti a szegények új honfoglalása témájává, ezt még a hatvannyolcas generáció sem teszi meg, akik a „bőség forradalmában” gondolkodnak, nem látnak ki gazdagságukból, s megfélemedeznek a világ szegényeiről, ezért lázadásuk tömegbázis nélkül marad, s nem teremt új kulturális vagy szociális víziókat. Az öreg Hadley (Robert Keith) kezében a város, ő a külső világ teljhatalmú ura, de még maga is keserű megvetéssel

beszél élete és családja csődjéről. Az olajbáró olyan fiúra vágyott, amilyen a farmer fia, az olajbáró fia pedig olyan apáról álmodik, mint a farmer.

Az örült házban nincs anya. Nem anya szülte, hanem apa szülte társadalomba vezet be a *Written on the Wind*. Nemcsak a palotában, a kunyhóban sincs a fiúnak anyja. Az anyátlan világ anyaéhsége ad jelentőséget a színészválasztásnak, Douglas Sirk a már nem fiatal Lauren Bacall személyiségére építi az érett nő után epedő szerelmi konkurensek érzelmi háborúját. Szomorú és okos asszonyért, az elveszett anyai funkció visszahódításáért folyik a harc, a keresett nő, az ideál egyszerre anya és feleség a férje számára.

A megoldást nehezíti, hogy az anyafunkció kétszeresen beteg. A megtettesült anyaságból túl kevés van, a gépesített anyaságból túl sok. Az anya mint lélekhozó heroina hiányzik e világból, a szociális helyzet azonban túlkényeztetet, mint a rossz anyák. Az egész társadalom alattomosan korrump dajka, mely a kiváltságosokat elkényeztetett követelésre csábítja, amivel nem párosul teljesíteni tudás. Minden az igény, semmi a képesség, minden a jog, semmi a kötelesség, így vezetődik le a hisztérikusan agresszív és destruktívan boldogtalan lelki miliő. Az új kultúra zajos lényege a vásott kölyök pimasz röhögése, mely egyszerre görcsös sírásba megy át. Kyle szerepében produkálja ezt Robert Stack a film végén.

Gyógyító szerelem, gyilkos szerelem

A populáris mítosz alapvető műveleti formái összeadás és kivonás, kombináció és szelekció, állítás és tagadás: erotika és erőszak érzéki formarendszereiben konkretizálódnak, melyeket különféle műfajok más-más további oppozícióknak feleltetnek meg (béke és háború, nő és férfi, vidék és város stb.). Kompromisszumuk a mindennapiság, öntudatosító szembesülésük és dialógusuk pedig a kaland. Ha a szelekció-kombináció viszony lefedi a férfi-nő viszonyt, akkor a szelekció funkciója problematizáló irányban megtámadja a férfi-képét, a férfi és a nő viszonya megbetegszik, titanikus regresszió áldozatává válik, s átalakul nő és monstrum viszonyává. A néző a fantáziavilág hőseit, a fantáziavilág hősei pedig hősnőit csodálják. Ily módon a nőkép jelenik meg mint végpont, a fantáziamunka célképe. A nőalakok az életre elcsábító értékek artikulációi, mely értékek szétesése a monstrum hatalomátvételéhez vezet. A nőkonceptiók szerelemkonceptiókat képviselnek, mely szerelemkonceptiók az érzéki szenzációk nyelvén kifejezett együttélési konceptiók romantikus kiszínezései. A leírt rendszer nem a fantázia egyetlen rendszere, minden esetre a lovagkortól a XX. század ötvenes éveig uralkodott az európai kultúrában. A férfi ebben a rendszerben olyan mértékig torzul el és válik szörnyé, amilyen mértékben nem tudja megfejteti a nő jelentését, „használati utasításait”. Azért a nő a megfejtendő, mert ő birtokolja az élet használati utasításait. A nő a szelence, melybe az élet titka el van rejtve, szeretetkonceptiók válnak női ösztönökké. Hermész a túlvilágra kalauzol, a populáris kultúra életbe kalauzolói női viszont visszahozzák a túlvilág, a halottak birodalma, a semmi bűvöletébe kerültet; az oda- és visszakalauzolás így módon nemileg differenciálódik az új mitológiában. A harcosok viszik egymást, az ölés által, a túlvilágra. Hermész a lélek szellemi vezetője, a nő ezzel szemben a szellem lelki vezetője. A lélekről levált szellem az érvény változatlansága, az élettapasztalat továbbadható része. Csak a lélek halandó, a szellem halhatatlan, csak a lélek az élet féltett gyermeke, s a nő az, aki szakadatlan újjászüli őt, ezért sokkal inkább „gyengéd” mint „gyengébb” nem. Nemcsak az élet egyszeri forrásaként, egyúttal a lélek mindennapi szülőjeként is intézményesül a nő neme a kultúrában.

A megmentendő férfi

Miért szolgálja a szépség, okosság, szorgalom és erő, minden erény a maga ellentétét, a lusta gyengeséget, érzéketlen önzést, a parazitákat? Miért nem az erények előnyök, miért szolgálják az erények az előnyöket? Miért a parazitáké a világ, akiknek minden képessége kimerül annak szignalizálásában, hogy joguk van a tökéletes kiszolgálásra, jár nekik a szolgálat? A neurotikus igény, a gyermeki követelőzés a gazdagok jellemzője: a gazdagok a közösség adoptívgyermekai, mindnyájunk gyermekai, az élet féltett, sőt agyonféltett gyermekei. A polgári mítoszt, mely szerint a gazdagság a munka jutalma, az élvezetkultúra neobarokkja már nem igazolja. A fel nem nőtt, férfivá és nővé nem lett emberek nem egyszerűen infantilisek, a felnőtt gyermetege nem gyermekiség, hanem sátániség. A sátán a gyermek a felnőttben. Nem sima sértődöttség („én még soha nem játszottam, játszani szeretnék mostan!”), hanem lázadó ressentiment, az egész élet mint játék, de nem az öröm játéka, hanem a szabályokat felrúgó metajáték, a játékrontó játék.

Kyle, aki mindig a dolgok könnyebb végét fogta meg, ráébred, hogy semmit sem ér és hiába élt. A tékozlók érzelmeiket is kapkodva tékozolják. Kyle és a nő viszonya a szenvedélybeteg-filmekkel is rokonul (*Férfiszexvedély*, *Country Girl*, *Las Vegas végállomás*), de Kyle nem egy nagy, hanem sok kis szenvedély betege.

A mentőangyal

Kyle a meg nem vásárolható – mert nem a tucatáru felbecsülhető értékeivel bíró, és mert dolgozó, azaz nem testét áruló – nőt akarja megvásárolni. Mitch csalódott, amikor úgy tűnik, Lucy elbűvöli, magával sodorja a váratlan kaland. „Ez sem különb a többinél. Ha különb lenne, leköppött volna!”- mondja Kyle-nak. De Lucy közben már a repülőgépen ül, otthagyta a gazdag udvarlót. Kyle boldog, hogy „leköpték”: „Mégis nekem volt igazam! Különb!” Lucy és Kyle, két össze nem illő ember búcsúzik, és ez jól van, de Kyle végül nem teszi fel Lucy-t a repülőgépre, ez pedig baj. Lucy nem annak tartogatja a sors, aki kiharcolja magának, ráerőlteti magát, hanem annak, aki nem erőszakoskodott, mert csak az a jó, ami magától megy, és nem tud nem lenni, s nem az, amit erőltetnek. Miért a rossz pár jön össze? Talán mert fölösleges az életképesek párosítása, hiszen úgylis önmagukban teljesekek? Ez is egy érzelmi logika, szerelmi hőstettek logikája, de csak az életképtelenségre áll, az életellenes, pusztító alkatra már nem alkalmazható. John Huston: *Moulin Rouge* című filmjében pl. a néző rossz néven veszi, hogy a nők nem látják meg a nyomorékban a zsenit, a korcs férfiban a nagy lelket és szellemet, s nem boldogítják szerelmükkel. Nem veszik észre, hogy a *Moulin Rouge* festője birtokolja a szépséget, nem egy szép tárgyként, hanem a szépség alkotójaként. Ott a néző a nőket utálja, itt azonban a férfit.

Két férfisztár harcol a már nem fiatal Bacall kezéért. A film hősnője logikusan jár el, a menthetlent próbálja megmenteni, ebben látva a nagyobb feladatot. Ez a szerelmi csodában való reménykedés női ideológiájából következő döntés, melyet a rosszindulat az „aranyásó” nő döntéseként rágalmazhat meg, ami csak növelheti a női áldozatot, s ezzel a szerelmi hőstett nagyságát. A Mitch által felfedezett és Kyle által elorzott nő kezét nem erőszakossága, ellenkezőleg, gyengesége által nyeri meg az udvarló. Nem azért, mert Lucy olyan nő, aki meg akarja menteni a férfiakat: kezdetben a kaland vonzza, míg a férfi gyónása végül felébreszti anyai ösztönét. Az egyik férfi gondozó, a másik gondozott, az egyik imádó, a másik önimádó, az egyik hú partner, a másik keresztülgázoló zsákmányszerző. Lucy a problematikus

férfit választja. A nő önfeláldozási ösztöne latba vetésével bűvöli a csodát, kopár életek esőcsinálójaként képzelettel a szerelmet. Hatni látszik a varázslat. A házasság a józansággal egyértelmű, Kyle, miután megkapta Lucyt, nem iszik, otthont akar, s az otthonérzés lényegét sajátosan fogalmazza meg: egy nő a sok helyett!

Felnőttég-követelmény

A klasszikus melodráma közhelyé laposodott igazságok visszanyerésére, rejtett szemantikai tartalékuk explikálására és refunkcionalizására törekszik. Segíts magadon, az Isten is megsegít! A melodramatikus normalitásideál felnőttég-követelményként jelenik meg a nyugós és túligényes Kyle és a szerény, de tevékeny Mitch szembeállításánál. A fejlődés során az érett egyén magáévá tesz olyan funkciókat, melyeket az éretlen egyén világában a szülők töltöttek be. Ez a leválás és funkcióátvállalás nemcsak a gyermek-szülő viszonyt határozza meg. Mitch hazalátogat apjához, élete válságai során felkeresi őt (az *Oldás és kötés* hőse ugyanezt teszi), de nem függ tőle már. A földtől is elszakadt, ipari tájon kell helytállnia s az édesélet-filmek züllött, zavaros milióiban. A leválási követelmény nemcsak a szülőre vonatkozik, a hős osztályára, csoportjára, pátriájára is áll. Az összes eredetektől el kell idegenedni, mindentől, aminek az ember átengedte magát, amit gondolatlanul akceptált; minden eredetileg külső kontrollt és segítséget belső forrássá és támasszá kell átalakítania, csak eme átalakulás folytán válik az ember szubjektummá a bírószerzőből eszközökkel bíró szubjektummá. Végül akkor van a személy készen, amikor nemcsak leképezi magában a külső kontrolláló erőket, hanem maga szüli meg magát napról-napra, mindig a változó világhoz és saját megelőző változásaihoz illően (ha csak a világhoz illik, a maga történetéhez nem, úgy fantomizálódik, ha csak maga történetének rabja, nem fogadva be a világot, akkor ismétlési kényszerek rabja; az előbbi is, az utóbbi is meggátolja a történetképződést, mely epizódokra esik szét, vagy egyetlen helyzet rabjává válik). Az önmagát minden eljövendő helyzetben újrászülő hős, akít a melodráma megálmodik, saját anyjává válik: ez a legfejlettebb, legátfogóbb énfunkció, a belső anya, a belső szülő. Lucy nem tesz jó szolgálatot, beállva pótanyának, ápoló- és nevelőnőnek. A segítő az alkotásba segítsen be, és ne a tehetetlenséget segítse. Ez a legfőbb különbség a klasszikus melodráma és a bomlást, romlást és hanyatlást dajkáló posztmodern giccs között. A klasszikus melodráma kiharcolja a „belső anya” fogalmát. A belső apa a morális parancsok internalizációja, a belső anya az örömben foganó kreativitás. Az előbbi a morális, az utóbbi az általános érzékenység. A posztmodern giccs a tehetetlenség gondozásában látja a végső morális hőstettet: akinek még mozog a keze, az megpróbálja pelenkázni boldogtalan társait, akik erre már nem képesek (*Élet amiről az angyalok álmodnak* stb.). A klasszikus melodráma idején ez utóbbi nem volt téma, mert magától értetődő morális kötelesség volt, a szingli-kultúrában csak azért lesz külön giccsműfaj belőle, mert már nem magától értetődő: a megbetegedett élettársat az újbuzszoá cinizmus kultúrájában úgy cserélik le, mint a kilométereit lefutott, divatból kiment vagy karambolozott autót.

Az édesélet-film szerelmi geometriája

A melodráma meg hasonlít egymással szexualitás, erotika és szeretet. E meg hasonlást nemzés, élvezet és gondoskodás érdekellentéteinek konfliktusaiban élnek ki a szereplők. Ebben a meg hasonlásban szexualitás és szeretet, a legtestibb és a leglelkibb tényező, együttesen kerül szembe az erotikával, mert mindketten össz-sorsban „gondolkoznak”, míg az erotika

kalandban, epizódban. A szerelmi élet összetevőinek meghasonlását, mellyel számol, a melo-dráma nem fogadja el, devianciának tekinti, s keresi az összhangot, olyannyira, hogy az epizo-dikus lét lerombolására is vállalkozik, az önrombolás által igenelve az elérhetetlen harmóniát.

Az édesélet-típusú melodramákban az erotika felszabadulása korlátozza a szexualitás és a szeretet beteljesedését. A kapitalista gazdaság szükségleteibe befogható összetevő elhatal-masodik, diadalmaskodik, presztízsre tesz szert, kigúnyolja az emberből „szülő- és szoptató-gépet csináló” természetet, valamint a reális nemi életet korlátozó platonista szerelmi illúzió-kat. Csak a hódító és zsákmányoló birtoklási és élményhalmozási szenvedély változatossági igényében hisz, nem hisz az érzelmi állandóság igényében. Ezzel a közös élet építkező jelle-gét is elveti, a szerelmet nem tekinti a reális élet epikus nagyformájának, közös utazásnak egymás kontinensének mélyére, közös létertelmezési folyamatnak, az ön- és partner-megfej-tési igény eltűnik: a szerelem a szexuális szokások realizációja, szintaktikai és nem szeman-tikai probléma, egyetlen szempont marad, az egymás számára megfelelő kontextust nyújtó szexuális szokások kölcsönös kiegészítése. A fetiszált szexuális szokást adottságnak tekintik, s nem annak dokumentumaként fogják fel, hogy az önépítési és létfelfedezési folyamat meg-szakadt, s megoldatlan problémák ítélnék ismétlési kényszerre. Az édesélet-problematika erotizmusa olyan „gyönyörök kertjébe” vezet, melyben elveszítik vagy nem találják meg egymást azok, akik megoldást jelenthetnének egymás problémáira, s visszavizhetnék az életet az epizodikus létből a nagy narratívába. Az édesélet-film tehát olyan fejlődési szakasz terméke, amikor még megvan a nagy narratíva igénye, de már nem tudják realizálni. Az édesélet-filmek-ben koraszülött, életképtelen boldogságokat látunk és elvetélt napokat.

Az önviszony által megmérgezett viszonyok

A szerelmespár akkor valósulna meg, ha törölni tudná a párkapcsolat az előzményt, és fölös-legessé tenni a következményt. Ily módon azonban a múltat és a jövőt is a harmadik (= a konkurens) testesítené meg. A pár, a szerelmi boldogság beteljesülésével, kizárná magát a létből (az időből). A kötődés vágya (szerelem) és a kötetlenség vágya (erotika) egyaránt erős. A kötődések dupla ostromnak vannak kitéve, mások kötődési ajánlatai, más kombinációk ígéretei is bomlasztják (melyek jobbak is lehetnek az adott kombinációnál), s nemcsak az ideális kombináció fantoma áll szemben elcsábítóként a reális kombinációval, hanem a kom-binációhalmaz is, feltéve, hogy a halmaz tendenciálisan megfelel a – szétszórt, részletek-ben realizált – ideális kombinációnak: a halmazban a közösség birtokolja az egyént (és ő csak az alkalmazkodás és alávetés közvetítésével a közösséget): ez az erotikus kollektívizmus ideálja. A melodramában az arisztokrata és a lumpenproletár képviseli az erotikus kollekti-vizmust, a kispolgár az individualizmust. A *Written on the Wind* kallódó embere az erotikus kollektívizmusból vágyik el a szerelmi individualizmusba.

A *Written on the Wind* cselekménye három emberből álló kisvilágban indul. Két férfi és egy nő: két barát közé ékelődik be a nő. A barátság, a nő felbukkanásával, rivalitássá alakul. Az erősebb, vonzóbb férfi azonban nem küzd a nőért, mert a másiknak nagyobb szüksége van rá. Kyle nem tudja elképzelni, hogy ne kapja meg, amire vágyik, Mitch azonban így is tud élni. A nő a vad, Mitch a vadászkutya, a felhajtó, és Kyle a vadász. Kyle lecsap a Mitch által felfedezett nőre, repülni viszi, kék égbe, lebegni hívja. Felkínálja a világ minden lehe-tőségét, amelyeket az élvezetekkel azonosít. Pózoló imponáló erőfeszítései azonban szenve-dést takarnak, erőszakossága gyámoltalanságot, világmegvetése önmegetést. A szituáció

kezdettől kétértelmű, a viszony kétértékű. Valójában a bonyolult és autonóm nő az infantilis férfi számára a csapda, s így a vadász a csapdába került vad. „Szeretnék magának valakit bemutatni. Az igazi éneket.” Már a film elején hangsúlyozódik hogy nem Mitch, Kyle és Lucy, hanem Lucy és a két Kyle, a hóbortos nagyzó és az alkalmatlan szerencsétlen „háromszöge” felelős a viszonyok elmérgesedéséért.

A milliomos korlátlan lehetőségeket kínál, az ígért „repülés a kékben” azonban gyónás. Kyle összeomlik, amikor úgy látszik, erőszakos rámenőségével elijesztette a nőt: „Sajnálom. Jobban, mint bármi más a szomorú életben. Újra szeretnék kezdeni magával.” Munka, asszony, otthon, gyermek, sorolja Kyle, valójában mindarra vágyik, amit eddig kigúnyolt. A férfi szerelmet vall és kér, a szigorú nő pedig megenged és csókot ad.

A földön járó nőt vonzza a repülés, a repülő férfit a földön járás. Lucy megvallja, hogy több, amit érez a férfi iránt, nem csupán szánalom. ”A kalandot keresi vagy lélekkereső?” – kérdi Mitch a nőt. Mitch kisember és morális szuperhős. A kisemberi tekintet és kommentár által, az epizódokból épült édesélet morális kontrollja közvetítésével lesz történet a gegek-ből. Miután a másik kettő egymásra találni látszik, Mitch elbizonytalanodik. A barátját becsülte le, vagy a nőt becsülte túl? A barátja érdekesebb és értékeesebb ember, mint gondolta, vagy a nő egy felszínes „aranyásó”? A nő próbatétele a gazdag lakosztály. A modern luxusban a tárgyak nem önállóak, csak egy összkép steril részei, ezért az egész millió inkább kép mint valóság. Minden beállított, ha elmozdítjuk, oda a hatás. Nem életér, csupán az ambíciók kiállítóhelye, meg nem élt élet emlékmúzeuma. Lucy nem költözik be a látzatvilágba, ami- ben a *Written on the Wind* gazdagjai élnek.

- Miért futott el?
- Hirtelen megundorodtam.
- Egyszerre sok lett a jóból?
- Arra gondoltam, milyen szörnyű lesz reggel.

Kyle nem tud felemelni, csak a repülőgépe teszi ezt, Kyle nem tud kényeztetni, örömet adni, a pénze pótolja ezt is. Kyle csak gyónni tud, de ezt sem csinálja végig, mert önérzete harcol az igazság vágya közvetítésével megvalósítható boldogságvágygal. Csak teljes valóságos ember tehet boldoggá egy másik hasonlót. Ha mindent bevallana, a nő segíthetne. A bevallhatatlannal kezdődne a lényeges vallomás, a többi csupán formális gyónás. A gazdagnak azonban duplán nincs bevallhatatlanja, mert mindent szabad neki, és mert felszínes élményhajhászatra pazarolta életét.

A gazdasági racionalitás a komédia útján járható megoldást javasolná. Két párt produkálhatna a gazdasági racionalitás követelményeinek engedelmessé dupla happy end, melyben az irracionális szenvedélyek nem járnának jól, de a racionális számítás igen. A gazdagok érzelmileg, a szegények gazdaságilag érnének révbbe, a társadalom pedig két szálon termelődne újjá. Két család születhetne a konfliktusból, míg e megoldást nem követve csak egy család és két áldozat lehet az eredmény. A cselekmény alapjául szolgáló helyzet tehát két racionális párt tartalmaz, a bolond milliomos és a feltörekvő titkárnő, a bolond milliomos-lány (=Kyle huga) és a feltörekvő fiatal geológus mérnök kombinációja két szerelmi karriert eredményezne, melyek mesei jellegét elvinné a szkeptikus középfajú komédia felé az álomherceg illetve álomhercegnő zavaros mivolta.

A racionális megoldást tönkreteszi az, ami az ösztönök és szenvedélyek irracionálisaként is értelmezhető, de társadalmi és nemi szelekció ellentétének kifejezése is lehet. Az olajbáró

része ges fia és nimfomán lánya excentrikus miliójébe kerül be a két „normális” alak, a mérnök és a titkárnő. De az érzelem az egészséges objektumra irányul, mert az idealizálható: mert az idealizáció a viszony fejlődőképességét, a tárgy ígéreteit jelzi. Így lelkileg a két örült úgy jelenik meg, mint a folytatható életet képviselő normálisok viszonyának kibontakozását zavaró hátráltató mozzanatok. Az ideális nő férfiépítő, az ideális férfi nőépítő. Az ő viszonyukat teszi próbára a férfiromboló és nőromboló testvérpár fellépése. Két összeillő, dolgozó ember kerül az örült gazdagok anyagi függésből, érzelmi zsarolásból és erőszakosságból szőtt pókhálójába. Mindkét lehetséges pár formálódó viszonyaiban a gazdag fél erőlteti a szegény-gazdag kapcsolatot, s választja el a szegényt a szegénytől. A két szegény nem egyformán reagál: a férfi ellenáll a csábításnak, a nő nem. A szegény férfi a richardsoni szűz örököse és a szegény nő bocsátkozik bele a veszedelmes viszonyokba.

A jó katona, a Nagy Gatsby vagy Az éj szelíd trónján szellemében fogant excentrikus világgal konfrontálódik a két „normális” alak: mértékletes kisebbség egy mértéktelen világban. Az excentrikus világ elválasztja egymástól az ígéretes, életképes szereplőket, akik nem durvák, mint a kantin népe, a páriák, akiket elnyomorított a sci-fibe illő fekete olajváros, és nem is bolondok, mint a gazdagok. Az örültség az excentrikus melodrázában társadalmi helyzet. Az örület: társadalmi rend. Az abszurditás fennállása, a társadalom mint örület létmódja az elfogadhatatlan – kártékony, ostoba és felháborító viszonyok – elfogadásának következménye. A társadalom azért turbókapitalizmus, mert az örület előre menekül, egyre újabb óvintézkedésekkel foltozva önnön életellenességét. A melodráma kisemberi normalitáskonceptiója az abszurd társadalmi létet támogató hübriszként jeleníti meg a gazdagok örületét, míg a kisembert látja minőségi embernek, aki a tárgyba, a feladatba szerelmes, és nem a verseny hiúsága, a siker mániája hajtja. Ő a normális, a nyugodt ember, szemben a pózolóval és lihegővel. A tevékeny ember, szemben a mániás áltevékennyel. A holnapot garantáló lény, a folytatás, a folyamatosság embere, szemben azzal, akinek mániája depresszióba vagy destrukcióba fordul át (az ellenhatás vagy a további felpörgés által), ahogyan a kapitalizmus is minduntalan a gazdagsági válság vagy háború alternatívája előtt állt és áll, léte minden ismert szakaszában, így maga hozza létre azokat a „szörnyállamokat”, amelyek segítségével tartja fenn és termeli újjá – állítólag kisebb rosszként – önmagát. Gazdag és szegény nő egyaránt a szegény férfit, gazdag és szegény férfi egyaránt a szegény nőt akarja: a kialudtak az életet akarják. Az *All That Heaven Allows* még inkább hangsúlyozza, amit a *Written on the Wind* esetében a pionír apa miliója és a Daniel Boone-image képvisel: a szerelmet az ősök értékei lobbantják fel, a szerelem a múltba, a kezdet nagyságába, az eredet szépségébe szerelmes. A szerelem a kezdet tökéletességének szenvedélye. A szegények a történelemmel bíró, s a gazdagok a történelmen kívüli népek (morálisan, intellektuálisan, lelki és szellemi érzékenység tekintetében egyaránt). Lelki és szellemi szegénység illetve gazdagság fordított viszonya a korabeli populáris mitológia egyik alapvető sarktétele: már Hegel is a populáris etikából meríti úr és szolga dialektikáját, mely a népmesékben mindig ismert alapigazság. A kispolgári világnézetnek éppolyan sarktétele a „zsenik örültek”, mint a „gazdagok bolondok” tézise. A klasszikus magyar polgári filmkomédia különösen szerette és szellemesen színezte ki a bolond gazdag sztereotípiáját. Az örült zseni örülete szellemi állapot, a bolond gazdag hülyesége szellemtelen.

A thriller szelleme

A thriller szelleme lebeg a melodráma világa felett. Kyle azért szeret bele a Mitch által felfedezett nőbe, mert Lucy Mitchnek kell. Kyle vidáman megvult a söntés konzumnőivel, neki azonban nem az a vágya, aki neki kell, Mitch vágytárgyára vágyik. Kyle, aki Mitch szeretne lenni, Mitch ideáljának birtoklása által is Mitch iránti csodálatát éli ki. Ha Mitch vágytárgyát szereti, Mitch helyére kerül, s ez az elérhető módja számára, hogy önmagát idealizálja. Kyle Lucy karjában szeretné Mitchnek érezni magát.

Kyle szempontjából Mitch a Kyle-Lucy frigy akadály. Ebben a viszonylatban Mitch normális szerelmi akadály, mely a konkurenciális viszony végigharcolására hív fel. A normális szerelmi konkurenciaviszonyt azonban bonyolítja, hogy Lucy is felfogható, mint a Kyle-Mitch viszony megzavarója. Kyle Mitch szeretne lenni, s csak az a kérdés, hogy erre Mitch vagy Lucy kínálja a kedvezőbb lehetőséget. Bármelyik lehetőséget választja Kyle, az egyik esetben Lucy, a másokban Mitch zavarja, hogy sikeresen idealizálja magát. Miután Kyle feleségül veszi Lucyt, Mitch fölösleges, jelenléte csak figyelmezteti Kyle-t, hogy nem az igazi Mitch van Lucy karjaiban. Lucy ezenközben elérhetetlen, mert Kyle reális énje az ideális én és a nő közé áll. Ez már a thriller felé mutat, ezért van revolver a párna alatt, ahogy később az *Elemi ösztönben* jégvágó tör az ágy alatt.

A melodráma thrillerizációja felé vezető utat egyengeti a nemi különbségek esztétikai-etikai rendszerének bomlása. Bacall igényes, szigorú, puritán és autonóm városi lányt alakít, míg a vidéki férfit játszó Rock Hudson a *Written on the Wind* idején olyan nárcisztikus, mint Bacall a *To Have and Have Not* idején volt. Bacall viszonylag férfias, Rock Hudson viszonylag nőies. Hudson fitogtatja ugyan fizikai erejét, s különösen az ismerkedési jelenetben macsósan lép fel, azonban éppen ebben a szerepben feszélyezett. A férfi képviseli a földet, a családot, az otthont, a természetet és a történelmet, míg a nőről semmit sem tudunk meg, s könnyen esik a gazdagok érzelmi fogságába, melynek a férfi ellenáll. A férfiak végzetesen függnek érzelmileg, irracionálisan követik a racionális asszonyt, míg a nő kötődése lazább, egyik partnert a másikra váltja, majd megfordítva. A körülötte folyó harcokban ő a legkevésbé involvált, hajszálon múlik, hogy igent mond, s hogy melyik férfinak mond igent. Az érzelmi viszonyrendszer, mely Bacall körül szerveződik, poliandrikus jellegű. Kyle hisztérikák, Mitch gondoskodó viktoriánus szüzek örökségét hozza be a cselekménybe, melyben Lucy a messziről jött ember, a felnőtt. „Kér hozzá habot?” – kérdi a nőt kávéval kínáló Kyle. „Mindig feketén.” – feleli a nő mereven. Bacall szigorú és szomorú nőt alakít, aki nem veszi észre, hogy kit szeret, ahogy az előző kor filmjeiben a férfiak szokták elhibázni a szerelem felismerését. A férfias nő és a nőies vagy gyermekes férfiak hármassága lehetetlenné teszi a klasszikus boldogságmitológia happy endjét, mely a tradicionális nemi szerepek helyreállításán alapult. A melodráma, hiába fékezi ezt a tendenciát Douglas Sirk az érzelmi retorika teljes fegyverzetével, mindvégig csúszik a thriller felé.

A megváltó szerelem mitológiája kezdettől defektes. „Minden nő eléri a maga lehetőségeinek határait.” – gúnyolódik Marylee (=Kyle huga) a fiatalasszony férjmegváltó szerelmi hadjárata idején. Kyle első gyónásait követi a nászúton a véletlen és néma vallomás eszköze, a revolver, amelyet az ifjú feleség a férj párnája alatt talál. Acapulco pálmái, holdfényes tenger az ablakban: az ágyban pedig a férj sötét titka. A pisztoly és a nemi szerv kapcsolata thrilleri természetű: az egyik akkor lép működésbe, amikor a másik nem funkcionál rendeltetése szerint. Amikor az egyiket funkcionálisan kasztrálja a „züllött élet”, a kiélt ember múltja, a

másik lép a helyére. A *Written on the Wind* férjfigurája nem eleve örült, mint a *Gyilkos szerelem* vagy a *Gilda* esetén, de ugyanoda jut, mint azok a férjalakok. A *Gyilkos szerelem*-ben is az örült gazdaghoz, nem a derék szegényhez megy a szerelmi karriert csináló fiatal lány, akit ott is a paranoiás karmaiból kell kiszabadítania az alkalmasabb férjjelöltnek. A *Gildában* a paranoiás férj kvázi-apa, míg a *Written on the Wind* esetében örök csecsemő. Minden ilyen filmben a derék fiatalember, akinek szerelmét nem ismeri vagy méltatja a nő, menti ki őt az örült kezéből. Ezt a jelen filmben, de már a *Gyilkos szerelem*-ben is, még pikánssabbá teszi, hogy végül a nőt attól kell megmenteni, akit ő akart megmenteni.

A *Written on the Wind* régebbi slágerfilmekről, mindenek előtt a *Gázlángtól* és a *Gildától* örökölt témája: a nő az örült fogságában és a férj az örület fogságában. De ez a *Written on the Wind* esetében „normális” örület, a társadalmi norma abszurditása, nem klinikai értelemben vett betegség. A *Gyilkos szerelem*-beli férj örületével egyenértékű a *Notorious*-beli férj politikai elkötelezettsége: a fasizmus társadalmi örület. Az örült férj fogságában élő fiatal nőt normális fiatalember szereti, aki kishitűségből (*Notorious*), féltékenységből (*Gilda*), lovagi kötelességek kötöttsége révén (*Gilda*, *Written on the Wind*) nem teheti őt magáévá. A *Written on the Wind* a szexuális impotenciát visszavezeti a birtoklás általános impotenciájára. A potencia a szerzés képessége, a birtoklás pedig impotencia. A melodráma sokkal mélyebben társadalomkritikus e pillanatban, mint a kor nagy zajt csapó, vonalas szovjetmarxizmusa.

Az „örült” az apa birodalmát szétverő gyenge fiú, a westernekből jól ismert figura. Ott is mindig egy mostohatestvér vagy munkavezető áll szemben vele, aki a birtokot, melyet a vér szerinti örökös nem tud megőrizni, összetarthatná. A birtok megtámadja az utódban azokat az erényeket, amelyek szerezték, felépítették a birodalmat. A birtokos nem rendelkezhetik a szerző, alapító erényeivel. A birtok kiirtja az alkotó és őrző tulajdonságokat a tulajdonosból.

Az élet válságából kiutat kínáló szerelem válságba jut; nem az élet válsága és a szerelem az alternatíva, csak az élet csendes hanyatlása vagy a szerelem tragédiája. Ketten bábáskodnak az emberroncs körül, hogy visszahozzák az életbe. A segítő gyámolítók, ugyanúgy, mint a *Country Girl*-ben, itt is egymást szeretik. A feleség inkább a barát, míg a barát inkább a feleség jegyeit mutatja fel: Rock Hudson férfinaivát alakít. Don Quijote lovag akar lenni, de ez nem sikerül neki; a férfinaiva akarata ellenére lovag, sikerül, pedig nem célozza meg e szerepet. Trisztán másnak találja fel Izoldát. Kyle a király, Mitch a lovag, Lucy pedig a tiltott királyné. Marylee, a tolakodó szerető, új fekete Izolda, Mitch azonban a tilos asszony után epekedik, s elutasítja az érte epekedő leányt. Mindenkinek az kell, akinek ő maga nem kell, a vágy tárgya az, aki nem szabad, vagy nem a vágyakozóhoz illő. Az imádó vágy lényegi reménytelensége csak a normális szerelem szenvedéseinek felfokozása. A közönséges szerelem is, mint a személyiség kitágításának ösztöne, olyan értékektől hevül, melyek a szerető személyből hiányoznak.

Mitch sokáig habozik, számos aggály és tekintet akadályozza. Mire rászánja magát és megvallja szerelmét, a nő más férfi magzatát hordozza testében. A nem kívánt férfi végleges vállalása, a kívánt férfi vallomásának birtokában, Lucy érzelmi hőstette. A Mitch vallomását követő csók megvallja Lucy vágyát, mégis szűzies búcsúcsók. Lucy szerelmi hőstettére szerelmi katasztrófa válaszol. A szerelmi katasztrófa szerkezete a nő hőstettét követő férfiúi büntett hamis válaszában áll. Kyle helyesen ismeri fel, hogy Lucy nem szerelmes, de nem ismeri fel, hogy a nő ennek ellenére szeret és hű. Szereti a testében nevelt gyermeket, és szereti ennek apját, a testén kívül nevelt gyermeket: férjét is. Végül is szeretni – köznapi és

polgári értelemben – annyi, mint elszántan és következetesen szeretni próbálni. Kyle szerelmi büntette, hogy féltékeny Othellóként, szerelmi büntettel válaszol a szeretet hőstettére. A válság kibontakozásában Marylee lép fel női Jágóként, a férfi ösztöndrámáját azonban az is kielégítően magyarázza, hogy szerelmet akar, de „csak” szeretetet kap feleségétől. A film noir hősnők szerelmi büntetetei imádójuk szerelmével élnek vissza. Kyle azonban a „jó lányra” reagál úgy, mint a legkeményebb film noir hősök a „jó rosszlányra” vagy a bestiára, szerelmi büntettként éli meg a szerelem elmaradását, a szeretet hősi egzaltációjával való pótlását. A szeretet azért fokozódik hősi egzaltációvá, mert Kyle egyre nehezebben szerethető. Kyle azonban hiú és önimádó, nem elégszik meg a szeretet áldozatával, mint a szerelemhiány hiperkorrekciójával.

Már az előzményekben (pl. W.S. Van Dyke II.: *Gyilkos szerelem*) is erősebb a gyógyító szerelemnél a gyilkos szerelem. A gyilkos szerelem legyőzi a gyógyító szerelmet, mert a gyógyító szerelem kölcsönös kell, hogy legyen. Azt, aki a gyilkost akarta meggyógyítani, a gyógyító szerelem bukott hősnőjét, már a *Gyilkos szerelem*ben is egy férfi gyógyító szerelme hozza rendbe. A gyógyító szerelemnek tárgya lehet a gyengélkedő élet, az élet betegsége, de nem az életszellem halálos betegsége. A thriller felé hajló szenvedélydráma bevezeti a szeretet mindenhatóságát relativizáló határokat, a gyógyító szerelem hatalmának határait.

A nő rosszul választ és kitart, de hősiessége olyan örültség, amely maga a férj számára is hihetetlen. Miután a nő gyermekkel ajándékozza meg az alkalmatlan apát, az örök gyermeket, a selejtapa, szégyenétől és szorongásaitól megzavarva, nem merve hinni apasága valóságában, kiveri az asszony testéből a gyermeket. Kyle, akit – az orvos teóriája szerint – magtalanra tett előélete, lelkileg sem alkalmas apának, ezért nem hiheti el a jó hírt, s megöli Lucy magzatát. A *Dallas*ban később valósággá válik, ami itt az örület rémképe, a részeges és promiszkuítív feleség házasságon kívüli viszonya és az apaság bizonytalansága. A *Written on the Wind* férfinaivája azonban még ártatlan, de mivel a két szociálisan egyenlőtlen barát erkölcsileg perverz viszonyában mindent Mitch intézett Kyle helyett, ő vállalta gyermekkorukban Kyle csinyeiért a pofonokat, később ő végezte el az iskolát, honnan Kyle kibukott, ma is ő vezeti Kyle vállalatát stb., az alkalmatlan milliomos a gyermekről sem hihet mást, azt gondolja, ez is Mitch „műve”. Az öreg Hadley is már csak egy jelentéktelen, kiszáradt kis figura saját túldimenzionált képe alatt, agyonnyomva saját múltja és tekintélye által, de az apa még saját múltja árnyéka, míg Kyle csak az apa árnyéka, s az apa sikeres múltja is csak negatív képe Amerika múltjának, melynek pozitív képe Mitch apja. Lucy révén születik valami, ami az övé és férjéé, de Kyle nem hiszi el a saját életét. Számára Mitch a realitás. Kyle lehetőségei meghaltak, mert a pénze végzett el helyette mindent, s amit a pénz nem tudott, azt elvégezte Mitch. Ami működik az Mitch, ami nem működik az Kyle. A férj féltékeny Mitchre, de az othellói póz sokkal inkább bosszú, paranoid csapda állítása Mitch számára, nem a valódi indok kifejezése. Kyle nem felel meg saját férfiképének, Mitch felel meg Kyle férfiideáljának. Kyle valójában Mitch létező énjére féltékeny, nem Mitch nem létező nőjére, mert neki nője ugyan van, de koherens énje nincs, és a nő ilyesformán nem segít.

A szexbestia

(A kasztráló nő)

Két örültet állít szembe a cselekmény két normálissal; az egyik normális ellenáll Kyle hugának, a ragyogó szőke rombolónőnek (= Dorrothy Malone), míg a másik, Lucy, hozzámegy a romboló férjhez, hogy megmentse. Mitch ellenállásával kilépünk a film noir problémaköréből:

a nő explicitebben erotikus, mint annak idején, hatása mégis csökken; a hatáscsökkenés mind több támadó erotika bevetésére készíti: erotikája tömény, destruktív és hatástalan. A szexterrorista biofegyvereként alkalmazott nőtest végül steril kiállítási tárggyá válik.

A *Gildához* képest felezettek a figurák. Gilda férje az öreg és a fiatal Hadley egy személyben; Gilda Lucy és Marylee egyben. Mitch mérnök munkásruhában: a földet és az olajat teszi magáévá, közönyös a mindent megmutató és mindenkivel szeretkező, férfivadász ragadozó iránt. Az apa megpróbálja összehozni a fiatalokat:

- Szeretném, ha egy kicsit érdeklődnél Marylee iránt.
- Együtt nőttünk fel, testvérként érzek iránta, nem tudok másként.

Mivel azonban a Marylee alakjához és a folyópart miliőjéhez kapcsolódó emlékfoszlányokban a kisfiú és fiatalember még udvarol a lánynak, úgy néz ki, Marylee elromlott, vagy pedig elrontott valamit.

A kissé fáradt Bacall visszafogott, rosszkedvű megjelenése kiemeli Dorothy Malone agresszív szépségét. A buja, élénk, rámenős, temperamentumos nőt azonban eltorzulásra és magányra ítéli a cselekmény, melyben az erotika úgy jelenik meg, mint az ember szétesése. A sex appeal formáját öltő nőiesség a hanyatló, üvegházi kultúra attribútumává válik. A film noir nője gonosz lélek volt, de lelke volt, az új nőnek csupán vitalitása. Hiába hangsúlyozza és zsákmányolja ki nemi jegyeit, a tolakodóan és giccsesen felfokozott reklámnőiesség férfiaságot rejt magában. Marylee a macsó konok gépiességével hajszoja és csípi fel a másik nem képviselőit. Figurájának átmeneti státuszt ad a kétértelműség: azért fogyasztja a sokat, mert nem kapja meg az egyet. Ez azonban Marylee interpretációja, melynek a valóság fordítottja is lehet: azért nem kapja meg az egyet, mert a sokban dőzsöl. Olyan átmeneti ponton vagyunk, ahol a női szexfejvadász figurájának még leányregényi dimenziója is van, amit Sirk a lányt körülvevő rózsaszín és halványkék terekkel hangsúlyoz. Marylee sorsának nyomvonalán a szentimentalizmus meghíúsulásaként bontakozik ki a thriller.

Szöke lány, rózsaszín ruhában, élénkpiros sportkocsiban, kék ég alatt. Az olajtartályok között kanyargó úton a nap fénye is poros, a ragyogását vesztett világ csak a lány szöke haján és a sportkocsi áramvonalain tisztul ki, itt tér vissza a fénybe a csillogás. Vágyakozón jajgat a jazz az autórádióban. Előlnézetben látjuk a fénymázás, túlcukros életeszményt kisugárzó szépséget, amint udvarol Mitchnek a volánál. A nyitott sportkocsiban ülő alakok háttérben belerohan az olajkutat erdeje az elhagyott terek mélységeibe. „Szeretlek Mitch. Egyszerűen beléd estem. Ezért kell ilyen fickókkal vigasztalódnom.” Az egész család Mitchbe szerelmes. Az ötvenes évek melodramáiban rég készen van Pasolini *Teorémájának* alapkonstellációja: a művészi korszak intellektuális melodramájának mélyén ott dolgozik a nagy giccs emléke. „Várom rád, és meg is foglak kapni. Házasság által vagy valamilyen más módon.” – fenyeget az elutasított Marylee. Máskor ellágyul. „Mitch, a folyóhoz megyünk, a régi helyre, ahol boldogok voltunk. Ez a mi privát világunk volt, a tiéd és az enyém.” Ez a motívum közvetlenül, alig átfórmálva kerül ide a legendás hőskori melodráma, a *Flesh and the Devil* képsoraiból. A folyó a meghasonlás előtti idők, a gyermekkori boldogság színhelye. Ide zárandokol a frivol Marylee a férfival, akinek már nem kell. A folyó pótolja a hiányzó anyát, a folyóhoz való megtérés idézi fel az eredeti békét és harmóniát.

Marylee férfiakat csíp fel, kocsmában, országúton, Mitch, Kyle és az apa által privát hadseregként felhasznált rendőrök pedig hol az udvarlókat, hol a lányt rabolják el, mint a *Gildában*, Sirk azonban már nem érzi szükségét a nő erotikus ártatlansága bizonyításának.

Egyik hazatoloncolása után áll bosszút a részeg nő, a zene segítségével. Marylee dekoratív tereibe lépünk: kék függöny, sárga fény, nagy vörös virágok. A fehér ruha alatt, miután ledobja, feketék az intim ruhadarabok, melyekre lobogó vörös pongyolát terít. Üvöltő zene, vonagló, nyugtalan test, lenn az előcsarnokban az újabb affér által felizgatott apa. Marylee vetkőzve táncol, s combjait felrúgva vetődik hátra, míg a lépcsőn felfelé induló apa kezét látjuk, görcsben a korlátan. Marylee agresszívan élvezetesen zenéje kíséri a lépcsőn lehulló halott zuhanását.

Az apagyilkos Marylee marad az a felületes, frivol bestia, aki volt, nem következik be Freud Totem és tabu-beli gyilkos fiainak az erkölcsöt felfedező katarzisa. Mintha az ösgyilkossággal szemben, mely az erkölcs felfedezéséhez vezetett, a perverz gyilkossá váló női Ödipusz születése az erkölcs végét, a kultúra halálát, mindenféle eljövendő „poszt”-dolgok idejét szignalizálná. Marylee könnyedén pusztítja el a múltat, mintegy mellékesen, csak akkor rendül meg, amikor kiderül, hogy ezzel a jövőt is elpusztította, nincs jövője, nem kell a szeretett férfinak, nem kaphatja meg, egyedül marad. Marylee sorsa a vonzerejét és kapcsolódó képességét elvesztő nő története.

Átreidák – burzsoá módra

Már a szanszkrit hagyomány királyi párjainak sem akar gyermeke születni, de ha végül az áhított gyermek megjön, úgy érkezik, mint az istenek nagyra hivatott ajándéka. Ezt a gyermeket űzi vissza az apa a *Written on the Wind* újbarbár burzsoá miliójében, a görög titánok módjára, a nemlétebe. Kyle az apaszerepet hibázza el, Marylee még a férfit sem tudja megszerezni, akivel gyermeket nemzhetnének. Marylee szerepe nő a film során, állandóan lesben áll, Mitchre vadászik, s végül Lucy az áldozatjelöltje, a feleségre uszítja a férjet, akiben felébreszti azt a féltékenységet, amit maga érez Lucy és Mitch vonzalma miatt.

Remeg az érzelmes, gyászos dal, jön a hulló faleveleket söprő, viharos alkonyat, ismét elérkeztünk a filmet indító képsorhoz, a jelenbe. Kyle iszik a kocsmában, részegen tér haza, feldúlja a lakást, keresi apja fegyverét. Semmi sem segít, nincs kiút az örületből, a jóhír is rosszhír, és a megmentés teszi a szenvedést tragédiává. A jóhír, Lucy terhessége a hűtlenség bizonyítéka Kyle számára. „Lucy, ezt nem lett volna szabad megtenned velem!” A szerelmet megtagadó érzelmi hőstette által szent asszonnyá lett Lucy furcsa szent, aki nem az istenektől, hanem az ördögtől fogant gyermeket hordoz magában, s az ördög lelki üdvének oltárán áldozza fel szerelmét. Késve ismeri fel, hogy ez nem megy: „Vigyél el innen Mitch, szabadíts ki ebből a házból!” A megváltó nő megváltatik elévült feladatától, szabadon engedi őt a megválthatatlan világ, s Kyle rémtette, mely a magzat elvesztéséhez vezet, „megtisztítja” az asszonyt az elromlott világ örökségétől.

Kyle fegyvert fog Mitchre, ezzel túlmegy Marylee céljain, aki Mitch megszerzése érdekében mozgósította bátyját. Marylee birkózik testvérével, elsül a fegyver, Kyle halálra sebezve józanodik ki: „Mit csinálunk mi itt tulajdonképpen, Mitch, miért nem megyünk le a folyóhoz, ahová tartozunk?”

„Magán kívül volt a dühtől, olyan dolgok miatt, amelyek nem léteztek.” – vallja később a hűg a tárgyaláson. A tárgyalás körüli konfliktusok tétje a negatív csúcspont értelmezése. Nézzük ezt a negatív csúcspontot, melynek megítélése próbára teszi a társadalmat és kultúrát. Kyle egyetlen reménye, hogy becsapták, kifosztották, s nem ő vesztett, rontott el mindent. Fegyverrel áll a fegyvertelen Mitch előtt, s a vád és felháborodás teszi lehetővé, hogy a bármennyire is lesüllyedt, de mégis csak lovagi örökség, a westernnek revolverhősi párbaja

ellenképét, a puszta gyilkosság szituációját önvédelemként és igazságszolgáltatásként élje át. Hergeli magát a vádakkal, hogy mindent megtehesse. Morális felháborodással készül a rémtetre. Az elfogult szenvedély vakságának képe a thriller születési helye a melodráma világában. A melodráma három ember viszonylatában tanulmányozza a gyűlölködő fanatizmus mikropolitikáját. Szörnyű látni egy embert, aki azt hiszi, hogy mindent szabad, nincs határ. Aki azt hiszi, hogy annyira igaza van. Aki azt hiszi, hogy igazság az a ködkép, a ködös agy ama rémképe, mely ilyesmire jogosít. Aki bíró és hóhér egy személyben, s előbb cselekszik és utána sem gondolkodik. Erkölcsei felháborodással vértetzi fel magát a gyilkos önzés. Szörnyű látni egy felfegyverzett embert, aki nem hall meg érveket. Eddig a pénze élt, hatott, alkotott és gondolkozott helyette, s ahol ez nem megy tovább, azután fegyvere. A fegyver, mint igazságkritérium. Sirk az ötvenes években a privát érzelmek mikropolitikájában formálja meg, a parazita lelki imperializmus törvényeiként, azokat a mentalitásokat, amelyek a XX. században állami-, s végül globális világpolitikává nőnek ki magukat.

A baleset gyilkosságnak látszik, Mitch a vádlott, Marylee zsarol és fenyeget. Utolsó kísérlete ez Mitch megszerzésére: a férfi sorsa az ő döntése, amennyiben vádló vagy felmentő tanúként lép fel. „Beteg vagy te, Marylee, és a betegségedet nem gyógyítaná meg egy házasság.” Hasonlóan zsarolja az *Out of the Past* hősét a nő, de ott a férfit legyőzi a nő varázsa, s a férfi elkésett győzelme a nő felett már csak bűnhődés a vereségért, Marylee ezzel szemben csak esztelen és szerencsétlen, s végül nem kivitelezi tervét, elmondja az igazat a tárgyaláson. Itt az elit rabja a filmhős, aki a film noir idején a gengsztervilág foglya volt, itt a mások múltjának rabja, aki régen a saját múltjáért fizetett. A mások múltjából ki lehet törni. A tárgyalás után elhagyja az „elátkozott” házat a megkínzottan, viharverten egymásra talált pár, Lucy és Mitch.

A „fiatalok” elhagyják a házat, Marylee ül a nagy íróasztalnál, az apa képe alatt. Ugyanazt az olajtorony makettet tartja kezében, melyet apja is a festményen. Az apagyilkos lány jelenik meg végül – magtalan – apaként. A lány markában a veszteség szimbóluma, ami az apáéban a győzelemé volt. A lány görcsös öntudatlansággal, kiürült személyiségként, tanácstalan vesztésként kapaszkodik a torony képébe, mely az elhódított férfiasság képe is, fallikus fétis, amelyet a destruktív promiszkuusnő a férfi helyett birtokol, akit elveszített. Két elveszített férfi, az apa és a szerető helyett. A kantin részeg munkásait továbbra is arathatja, de ennek már nincs értelme, mert Marylee Mitch számára akarta szignalizálni női erejét, erotikáját.

Marylee az apját öli meg, Kyle a gyermekét, aztán Marylee Kyle-t is. Kyle és Marylee birkózása s a baleset a testvérgyilkosság képe, Marylee kihívó tánca az apagyilkosságé. Kyle is bűnösnek érzi magát apja halálában („mi öltük meg őt!”), s már az apa is vádolta magát korábban az anya haláláért. Tehát a feleséggyilkos férjet, anyagyilkos apát ölik meg az apagyilkos gyermekek, s a szülőgyilkos gyermekek azután egymásnak esnek, s egyik megöli a másikat, de magát is, mert a ragyogó nő a film végén egy kiürült világ közepe, a megölték karikatúrája, apatikus élőhalottként, kezében az olajkút makettjével, amely képet a klasszikus melodráma koncepciója foglatatának tekinthetünk a fallikus nő születéséről. A két idegen, akikre a testvérek hiába vágynak, s a világ minden gazdagsága sem lenne elég, hogy megszerethessék a terméketlen örülteket, váltja ki az új Átreidák végső örjöngését.

4.21.6. A szerető mint kvázianya (Az anya-archetípus öröksége a szerelmi melodrámban) Mervyn Le Roy: *Megtalált évek* (1942)

A cselekmény az első világháború utolsó napjaiban indul. Az idegszanatórium a halálfilmek élet és halál közötti átmeneti tartózkodási helyeire, a túlvilág portáira emlékeztet. A film hőse kiürült, kialudt ember, aki már ekkor úgy jelenik meg és reagál, mint majd később a *Pók* című Cronenberg-film főszereplője. Az emlékezetvesztett ember én és múlt nélkül él, nem ismeri hovatarozását, helyét a világban, várja, hogy eljőjenek érte, és megmondják, kicsoda.

A cselekmény elutasítással indul. A fiukat kereső házaspár, miközben a film hőse, Smith (Ronald Colman), reménykedő gesztussal keresi bennük a szülőket, nemet intenek. Miután az érte jövők elutasítják, a nyugtalanság indítja el, viszi ki az éjszakába. Az élet nem jön el érte, ő indul az élet elé. Este elindul a ködben, a senki a sehoból és semmiből, mely félig-meddig túlvilág. Az ápolt, a gondozott, a beteg státuszából menekül és az öntevékeny életet keresi. Az ápolt státusza az örületbe való életfogytiglani bezártsággal fenyeget, s a kórház, amelyből menekül, a rabság szimbóluma. A modern film hőse nem tudja, hogy bűnös-e, a posztmodern film hőse maga is (*Nikita*) vagy legalább a néző ismeri a hős bűnét (*Pók*), míg a modern film nézője osztozott a hős reményt adó bizonytalanságában. A modern film hőse lázad a gondozotti státusz ellen, míg a posztmodern film hőse illuzorikusnak érzi a lázadást, nem felszabadulást keres, legfeljebb nálánál is szerencsétlenebb rabot s a magáénál is kiszolgáltatottabb helyzetet, melyet kontrollálhat (*Élet, amiről az angyalok álmodnak, Nevem Joe, Amélie csodálatos élete*).

A kiút a felügyeleti rend és a mesterséges gondozottság világából egyúttal kiút a háború káoszából és destruktivitásából. A menekülést a háború végének hírére kitörő örömmű, a portások szétfutása, a várost elárasztó tömeg felajzott kavargása teszi lehetővé. Az öröm káosza nem kisebb, mint egy csatáé.

A téveteg Smith a háború hatásköréből a nőbe kerül át. A gyámoltalan, szomorú férfi ezen az éjszakán többször összefut a vidáman igénytelen nővel, a zöld kalapos, vörös hajú Paulával (Greer Garson). Az üresség és rabság elleni lázadás eredménye a találkozás. Paula többször elbúcsúzik, de végül nincs szíve magára hagyni a férfit, aki rögtön magába roskad, széthull, tehetetlenné válik, csak a nő hatáskörében kezd élni. Smith mínusz Paula szinte egy zombival egyenlő, míg Smith plusz Paula egy érzékeny, kultúrált embert ad Paulának, akire ő is, barátai is felnéznek, valamennyien felismerik Smithben a jobb napokat látott gentleman. A vidáman erőteljes, rusztikusan problémamentes emberek mind tudni vélik, kicsodák, ezért epizódszereplőként töltik be helyüket a világban, míg az önkereső az, aki felfedezi és megteremti magát. Az egyszerű világban a válaszok megelőzik a kérdéseket, melyeket csak a bonyolult világ tesz fel. A feltett kérdések azonban csak akkor megválaszolhatóak, ha a bolondos ízléstelenség, vidám játékoság világából érkező Paula felkarolja a kereső figurát. Külvárosi csodavilág hív vissza az életbe, melyben vidám varietézene kalimpál telt életerővel.

Az egymásra találás derűs perceit a thriller felé húzó fordulat követi, a férfi örült gyilkosnak látszik, menekülni kell. Egy város keresi a gyilkosnak vélt örültet, vagy örült gyilkosnak vélt messziről jött embert, aki magában sem bízik: „Rossz vagyok, inkább visszamegyek a kórházba.” Ugyanaz a helyzet, mint a *Gildában*, ahol a férfi maga sem ismeri magát, csak Gilda ismeri őt. Paula kitart mellette, balesetnek tekinti a férfit gyanúba keverő állítólagos rémtettet,

de nem az örült gyilkos jogait védő önjelölt antipszichiáterként, hanem érzékeny nőként, aki az egész embernek az egész emberre válaszoló érzékenységgel él az igazságban. Ki is derül, hogy nem történt gyilkosság, Smith ártatlan, a rémes éjszaka vasúti menekülése csak arra jó, hogy falura kerüljenek. A thriller kísértete visz el az idill valóságába. Szellem- és műfaj történeti tendenciák keresztútján vagyunk: a melodráma úgy hozza le az idillt egy sötétebb nívóra vagy pokolkörbe, ahogy a thriller fogja tenni a melodrárával. S mindkét határon nyílik visszaút.

A szerelmi idill kunyhójában folytatódik a cselekmény, mint a *Halálos tavaszban*, az Ág utcában. A faluszéli ház a kozmossszal határos, a ház előtti fa roskad a rózsaszín barackvirágtól, az ajtóhoz vezető ösvényen pedig meg kell hajolni, hogy átlépjunk a virágzás kapuján. Az otthon úgy fogad be, mint a nő, s a befogadó kozmosz színönimája a virágzás, a termékenység. Smith felfedezi magát, írni kezd, írói karrier előtt áll, a virágzásnak és termésnek nincs határa, összeházasodnak, és Paula gyermeket szül az ismeretlennek, akinek nem ismeri, s aki maga sem ismeri a titkát.

Smith előbb nem tud beszélni, elvesztette a nyelvet, utóbb író lesz, az irodalom tehát visszavett, visszanyert nyelv. A nőtől kapja vissza a nyelvet, tehát az irodalom nem pusztán használt, hanem nemzett, alkotott nyelv. Smithnek újra ki kell találnia magát, mert nem tudja, kicsoda, és az én újra kitalálásának, az identitás megszerzésének függvénye a nyelv újra kitalálása, az irodalom. A közönséges nyelv, a passzív, receptív világban, válaszoló nyelv, kész modelleket ad, míg az irodalom nyelve, mint az aktív szellem médiuma, a kérdésekből születik újjá.

Amikor, a film elején, a nő búcsúzik, a hős újra elveszíti a nyelvet, amelyet már megtalált. Csak ül, kabáttal a karján, magába roskadva, szavakat keresgélve. Amikor végleg egyedülnek, a nyelvet megkettőzi az írás, ahogyan a nőt a gyermek. „Az életem veled kezdődött, nem tudom nélküled elképzelni a jövőt.” – így kéri meg a nőt. „Elfogadom az ajánlatodat, de minden kezdeményezés tőlem kell, hogy induljon? Most egy csókot kell adnod nekem!”

Az első mozgás a nagyvilágból a kisvilágba vezetett, a háború férfivilágából az idill anyáskodó nővilágába. A sikeres írónak azonban Liverpoolba kell utaznia, szerződést kötni a kiadóval. A nő még a gyermekágyhoz kötött, nem kísérheti el, így ez az utazás, az újjászületett ember életét tekintve, a köldökzsinór elvágásának katasztrófáját képviseli. Ez az első önálló útja, elhagyja a női varázs éltető mágiájának hatókörét. „Ne tedd Paula, ne hagyj többé egyedül” – mondta egyszer szorongva, mintha szétfoszlana, ha Paula elmegy, mintha már attól szétesne, ha Paula becsukja a szemét, és nem néz rá. Amikor Smith bemegey a városba karriert csinálni, elkapja egy másik élet, a nagyvilág, a nagy társadalom. Autó üti el a világba kimerészkedőt, aki a baleset után nem Smithként, hanem Charlesként tér magához. Nem általunk megismert második, hanem előbbi, a háborút megelőző életébe tér vissza. Sáros kabátban, kábultan ül, megkérdi tévován, milyen évet írnak ezen az esős napon, s hazatér Charles Rainier iparmágnásként, az elfeledett kunyhóból a megtalált palotába.

A játékos és boldog, idilli és költői világ a szerzett identitás születési helye, míg a „komoly” világban vár az öröklött identitás. Konfliktusra lép igazi vagy lehetséges élet és közös realitás által előírt élet, újrakezdett élet és folyamatos élet, szerzett, költött identitás és öröklött identitás. Így az otthonába visszatérő Charles bizonyos értelemben megtalálja, más értelemben azonban elveszíti magát. Az az énje az író, aki nem tudja, hogy kicsoda, de keresi magát. Az iparbáró ezzel szemben pontosan ismeri társadalmi szerepét, és perfekten birtokolja kulturális szerepleírásait, mert készen kapja feladatát. Aki nem tudja, hogy kicsoda, az, aki alkot

és szeret; aki tudja, hogy kicsoda, az társadalmi szerepe rabja. A film kiindulópontja a háború vége, poénja azonban az, hogy a nagyvilágban soha sincs a háborúnak vége, csak a neve más: gazdaság és politika, közélet és karrier. Az iparbároi létbe megtérő a háború folytatásába tér vissza, ahonnan kivezette a léttel békét kötő szerelem: az alkotás itt a lét békéjeként jelenik meg, egy szemlélődő, távolságtartó életformaként. Aki a világgal összekeveredik, az a partnerrel nem tud többé intimen egyesülni. Aki felhasználja a világot, az nem látja azt, nem a lét tanúja, sem író, sem szerető nem lehet többé, ellenben a társadalom támasza, kire karrier vár a nyilvános világban. Az újabb emlékezetvesztéssel, mely hazatalálás az első emlékezetvesztés előtti világba, szétválik a szerény alapszükségletek idillje mint szellemi megelevenedés és erkölcsi megtisztulás, és a felesleges fensége mint relatív elborulás.

Az ember, aki kétszer vesztette el önmagát, megkettőződik. Első önelvesztése után nem elvesztett énjét találta meg, hanem egy alternatív ént, többet talált, mint amit veszített. Ezért második önmegtalálása egyben az örömben nemzett én elvesztése. A titkos, szabad és boldog ént, aki számára az élet ünnep, elfojtja a nyilvános, szükségszerű és boldogtalan tudat, aki számára az élet kötelességek és penzumok sora. A rögtönzött életet elfojtja az előírt, a valószínűtlent a valószínű, a kalandot a próza és a szerelmet a házasság.

Marad a rejtély: az elveszett élet, az eltűnt idő, a három év története. A furcsa csavar következtében a megtalált eredeti én élete, a visszakapott régi élet régi-új életként jelenik meg, míg az emlékezetvesztés idején alapított új élet új-régiségként merül feledésbe. Kitty (Susan Peters) az iparbárhoz illő nő. A tétova, csodálkozó, merengő fiatalember helyére lépett magabiztos érett férfi kiváltja a fiatal lány csodálatát. A férfi, aki élt, akinek titkai vannak, vonzza a fiatal rajongót. A sokat próbált férfira felnéző kis fruska ostroma váltakozik az érett férfi válságaival, a csúcs melankóliájának témájával. Hiányzik, ami elveszett, bár Charles nem tudja, hogy mi az. A csúcs melankóliája a sok győzelembe foglalt egy nagy végső vereség kifejezése. Egy kulcs maradt Charles zsebében, Smith kulcsa, a kulcs a vidéki házhoz, a másik élethez, elveszett világhoz, más körökből való asszonyhoz, a szerelem kulcsa, állandóan ezt forgatja, nézegeti, öntudatlanul kapaszkodik belé. Míg ostromolja a fiatal lány, ő a kulcsot forgatja, a „Szív Törvénye” kapukulcsát, melyhez nem leli a kaput. A kulcs: egy elfeledett emlék kulcsa, amely mindennek mértéke. A Kitty által nyújtott boldogság nem ér el hozzá, mert a férfi érzelmileg nincs jelen, és nem figyel a lányra.

– Az éveket keresed?

– Talán. Igen!

Végül Kitty feladja a harcot. „Soha nem voltam biztos a dolgomban, kezdettől fogva egy pillanatra sem.” Csak a búcsúzás hoz végre egy nagy, intim csókot, csak a válás áldozata által sikerül elérnie Kittynek a közelség pillanatát. „Úgy néztél rám, mint egy tolakodó idegenre, aki valaki másnak a helyére akar lépni.”

A Kitty-féle szerelmi katasztrófa azért nagyon érdekes, mert a szerelem folytathatatlanságát kifejező katasztrófák üzenetének ellentétét adja hírül, azt, hogy nem lehet nem-folytatni, nincs válás, nincs felcserélhetőség, létezik a pótolhatatlanság. A szerelmi katasztrófa az egyetlenség kifejezése, s nem mint megvalósítandó eszményé, hanem mint olyan valóságé, amely elől nem lehet menekülni. Egyetlen valóság van, melynek elhibázása álvalóságokba taszít, mimézissé teszi az életet (vö. *Imitation of Life*). Egyetlen sansz van, ezért a sanszok hajszolása a pótkielégülés önkábítása. A szerelmi katasztrófa így ezúttal a szerelmi csoda indiciuma. Úgy kell keresni itt az üdvöt, mint egy krimiben zajlik a gonosz nyelvezetének rekonstrukciója.

Nem Kitty feltűnése a fordulat, hanem Paula ismételt felbukkanása. James Hilton regényében a férfi szemével látjuk az iparmágnáshoz belépő titkárnőt, emléktelenül. Ezért a regényben végső poén lehet a sziporkázó, boldog külvárosi táncosnő és a modern puritánnő sem a hős, sem az olvasó által nem sejtett azonossága. Paula 1. úgy viszonyul Paula 2-höz, mint egy gyermekkort boldoggá tevő anya jelenléte a felnőttkort termékenyítő, túlvilágról vigyázó, őrangyali távnyaként ható erőhöz, az anya emlékéhez. Továbbra is itt van Paula, kézben tartja az élet szálait, teljesíti, amit a másik nő nem tudott nyújtani. Kitty, az élősdű kis álmodozó nem az anyai ősmágia életforrása, ezért még a Kitty-szerelmet is Paula jelenléte, vigyázó fennhatósága teszi lehetővé. Charles az anyás titkárnőnek, a visszahúzó örök segítőnek, Paulának árulja el elsőként házassági terveit. Paula, az elfelejtett ember, az utcán tévelygő örültet az életbe visszahozó, de az iparmágnáshoz a társadalom ítélete szerint nem való proletárnő, tőr és gondoskodik, szeret és vár, fenntart, akár Kitty számára, így egy életképtelen helyett akár kettő életben tartását is felvállalva. A fel nem ismert nő teljesíti a szerelem összes kötelességeit, a fel nem ismert szerelem is nyújtja a szerelem összes áldásait. Ez itt a nagy melodramatikus szerelmi hőstett: fenntartani a szerelem univerzumát a szerelem után, a szerelem létformájában élni a szerelem érzésének elhalványulása idején, ami nem a szerelem megszűnte, csak kómás állapota, tudatzavara a melodrámban. A szerelmi hőstett így úgy is megjelenik, mint egyfajta feltámadáshit, hit a szerelem örökkévalóságában. Paula 2. egzisztenciaformája ily módon a szerelmi hőstett populáris ontológiai implikációiba világít be. De ezért nem is jelent Kitty semmi újat és lényegeset: Paula emléké, nyomát jelenti. „Állandóan az az érzésem, hogy valamit elvesztettem.” – motyogja a szórakozott férfi.

Paula és Kitty kettősségének zavara azért léphet fel, mert Paula is a saját emléke. A Paula 2-től Paula 1-hez vezető kapcsolat épp olyan zárt mint Charles és Smith kapcsolata. A Paula 2. történet a fel nem ismerés története, mely két olvasatú: a szerelemfeledés a létfeledés szimptomája, de így, e kettősség alapján, a lét visszanyerésének kulcsa a szerelem visszanyerése, a szerelmi emlékezet, a Paula 2. és Paula 1. közötti kapcsolat helyreállítása, mindenek előtt a zavaró jel, a zaj, a zörej, Kitty kiküszöbölésével. Smith és Paula 1. boldog életét követi Charles és Paula 2. szomorú élete, s a Kitty-epizód átértékelődik mint a Paula 2. történet mellékmotívuma.

A szerelmi alternatívák, választások, mérlegelések és megfontolások kínjai, szemben az idill kezdetét jelentő villámcsapásszerű szerelemébredéssel, a kialvás, az értelemvesztett vegetáció világát jellemzik. A szerelmi háromszögek a leértékelődés és kallódás szakaszának termékei. Charles tévedése Kitty, de Paulának is van egy alternatív kérője, a pszichiáter, az „örült” Smith egykori kezelőorvosa, kivel megbeszéli gondjait. A fiatal orvos közben beleszeret Paula 2-be, látva benne, amit Charles nem vesz észre, Paula 1-et. Paula úgy viszonyul az orvoshoz (Dr. Jonathan Benet = Philip Dorn), mint Charles Kittyhez. Mindkét érett embernek van ily módon egy fiatal hódolója, akire leválthatja a másik érett embert, élettársát. Mindkettőnek adott a lehetőség lecserélni a múltat. Ők azonban kétségbeesetten keresik azt, holott birtokolják. A birtokoltat megtalálni: sokkal nagyobb feladat, mint a nem birtokoltat keresni. Paulát nem Kitty takarja el, hanem Paula köznapi képe.

Jonathan a fiatal ember, a későbbi szappanoperák örök figurája, akit Paula nem kecséget semmi reménnyel, de aki hűségesen vár, s megosztja az asszony gondjait, az orvos, aki beleszeret páciense elhagyott feleségébe, csak szelíd hálacsókot kap a nőtől. Van egy intim, szenvedélyes, spontán világ, szoros, bensőséges viszonyokkal, és egy nyilvános, kialudt világ,

automatizálódott viszonyokkal. Az utóbbi betegségének szimptomái a szerelmi háromszögek. Ha a szerelmi kristályosodás (a szeretett személyben meglátott minőségek feltárásának folyamata) kialszik, akkor indul meg a szerelmi háromszögek kristályosodása, az új és új alternatív személyek bevonása a szerelmi életbe. A klasszikus melodráma nagyon erős monogám koncepcióhoz kapcsolja a szerelmi üdv képzetét. Az egyistenhit analógiájára bevezetett egyszeresem-hit a melodráma érzelmi középpontja. A film noir szerelmi kárhozát ezért képviselik az olyan filmek, mint a *The Lady from Shanghai* vagy a *Killers*, a maguk nagyszabású promiszkuusnőivel.

Az elromlott Kitty-szeresem után Charles visszatér Liverpoolba, a baleset színhelyére, ahol második élete megszakadt és harmadik élete, mely azonos első életével, elkezdődött. Nem találja meg, amit keres, Liverpool, a nagyváros ugyanis nem az elveszett élet színhelye volt. Az elveszett paradicsomot kisvárosban találta és falun teljesítette be. A keresés hasztalan, a nyomozás nem segít. A szeresem első alkalommal is a véletlen kegyéből jelent meg, azaz modern csodaként. (A *Turks Fruit* festője ugyanígy hiába keresi a váratlanul megtalált és gyorsan elveszített szerelmet, mely ott is váratlan csodaként tér vissza.) A nyomozás, az analitikus ész munkája, csak a bünténynek felel meg, az „üdvténnel” (a csodával) szemben tehetetlen, mert azt nem adottságként találjuk a holt dolgok birodalmában: felfedezése egyben előidézés, az alkalmat megragadó elkötelezett bekapcsolódást jelent. Charles rezignáltan tér vissza Liverpoolból.

A sikeres politikussá avanszált iparmágnás időnként titkárnőjére mered: „Néha az az érzésem, hogy már átéltem ezt a pillanatot.” Most, hogy a liverpooli csalódás után karrierje meredekké válik, szüksége van egy asszonyra. „Mi volna, ha egyesítenénk magányunkat, segítséget, barátságot nyújtva egymásnak? Fúzióknak is nevezhetnénk.” A vállalatbirodalom ura a fúziók mestere. „Csak őszinte barátságot tudok ajánlani.” – hangsúlyozza. A nő ellenkező mozdulatára gyorsan hozzáteszi: „Maga nélkül elveszett volnék.” Paula Dr. Jonathan Benetnek számol be a sivár ajánlatról. „Nem volt hízelgő ajánlat... valóban nem... de őszinte!” A nő igent mond. „Talán még belém szeret.” Charles azonban nem is látja Paulát. Még csak nem is Paula 1. emléke takarja el Paula 2-t, hanem Paula 1. elfelejtett emléke. A mérték, minden dolgoké, nagyon mélyen van biztonságba helyezve, a feledésben. A képet sújtó képtilalom a kép fontosságának kifejezése.

Miért nem mondhatja el Paula, most már ismét Charles (új) feleségéért, hogy ő a (rég) felesége? Miért nem magyarázhatja meg neki, hogy ő az, akit szeret? A szerelmet érezni lehet csak, meggyőzéssel vagy követeléssel nem elérhető. A Paulával való viszony mindig hierarchikus, de a hierarchia megfordul. Előbb a férfi a tehetetlen, a nő az ápoló, utóbb a férfi a főnök, a nő az alkalmazott. Soha sincs szimmetria, ám a fordított komplementaritás, a férfi felül kerülésekor, valójában metakomplementaritás, mert Paula játssza el, hogy ő nem Paula, nem a keresett és szeretett feleség, hanem csak egy titkárnő. A falusi idillben egy nincstelenhez ment feleségül egy kocsmai táncosnő, akik viszonya nem egyszerűen átváltható az iparbáró és titkárnője viszonyára. Ugyanakkor Paula teljesítménye nő: a nincstelen, tehetetlen felnőtt csecsemő mellett anyaszerepet vállalt, a mindenható iparbáró mellett az áldozat felfokozását, egyfajta cselédszerepet. A cselédszerep gyakran jelenik meg az anyaszerep felfokozásaként, az anyaszerep hősi beteljesüléseként (*Imitation of Life, Két világ között*). Charles éppúgy nem tud Paula 2. nélkül élni, mint Smith Paula 1. nélkül, a nő most új módon nélkülözhetetlen, kevésbé központi és ünnepi módon. Paula nem akarja, hogy Charles

szánalomból vagy kötelességtudatból fogadja őt vissza, egykori nyomorának és boldogságának partnerét, a gazdagságba és dicsőségbe. Paula szerelmet akar, az eredeti, régi szerelmet akarja újra megélni, és nem kíván annak emlékéből élni.

A házasság mint szerelemfeledés állapotát jellemzi a talány néma kulcsa. A kulcstárgy, mint nem tudni minek a kulcsa. A férfi nem tudja, hogy birtokolja, akit keres, nem tudja, hogy szereti, akit elvett feleségül. Ez az állapot a kor komédiáiban is gyakori (pl. az *Ida regénye* szerelmüket fel nem ismerő házastársai érdekházasságnak vélt szerelmi házasságában vagy a *Lila akácokban*, melynek bankfiúja erotikus kalandnak véli a nagy szerelmet, és nagy szerelemnek az erotikus kalandot). A nőnek egész teste, gesztusvilága reménykedő várakozás, vagy paradox módon fel nem adott reménytelen várakozás (végül az utóbbi felel meg e követelésekről és viszonyosságról lemondó kitartásban a hűség definíciójának). „Tudod, hogy nagyon szép asszony vagy?” – állapítja meg egyszer a férj, szomorúan és hidegen.

Aki keresi az elveszett éveket, az örömteli jelenléttség éveit, melyekben megtalálta önmagát, nem találja meg őket, aki nem keresi, az beléjük botlik. Liverpool, a nagyváros a hamis nyom, a nyomok a kisvárosban várnak. Melbridge, a kisváros lendíti ki a cselekményt és az életet a holtpontról. Charles elbűvölve indul el a ködben. „Van itt egy kis dohánybolt a sarkon.” Az iparbáró egy sztrájk miatt utazik a kisvárosba, ahol régi arcokat, helyeket pillant meg, egyik küld tovább a másikhoz s a nyomok a városból a falu felé vezetnek. Emlékek derengenek. „Megpróbáltam szabadulni, menekülni. Félttem. És akkor jött egy nő.”

Végül ott áll a falusi ház előtt. Felszállt a köd, elfelejtett fénnel ragyog a világ, az ismert rózsaszín virágzás fogad, a kompromisszum mentes regeneráció követelményének képleteként. Ugyanaz a fa ugyanúgy virágzik és jó a kulcs a zárba. Ez az a zár, amelyet nyit a kulcs, mely mindig nála volt, bár nem tudta, mi okból és mivégre. Paula a mezők felől lép be a kertbe és a régi néven szólít, vidáman becézve a riadt ősz férfit. A jól ismert nő áll ott, az elfelejtett nő feltámadásaként. A hosszú nyomozás, mert szerelmi nyomozás, eredménye nem hulla, hanem feltámadás. A felismert nő az elfelejtett néven szólít. Csók következik a barackvirágok alatt, miközben a nő régi-új mosolyára lendül a kép. A film a nő mosolyával ér véget.

A melodráma hőstett által nyeri vissza a szerelmet, amelyet világában, az idillhez hasonlóan, elveszett, de visszanyerhető létmódként tekintenek. A szerelem melodramai visszanyerése háttérben mélyebb problémát, ontológiai renovációt, a lét rendbehozatalát vizionálja a műfaj. A szent rend az üdv és kárhozat rendje, mellyel mindkettővel szemben áll a prózai rend. A film noir szerelmi kárhozata éppúgy nem azonos a prózával, mint a melodráma megtalált szerelmi üdve. Az üdvön és kárhozaton kívüli profán rendet tekint a melodráma az elfogadhatatlan kompromisszumok világaként, s azt a rendet, melyben lehetséges a felemelkedés, melynek ára a kárhozat kockázata, a visszanyerendőnek.

A *Megtalált évek* hőse azt keresi, akit birtokol, mert a birtoklás és megszokás emlékeztet- vesztés. A profán rendben csak tárgyakat birtokolnak, nem lelkek egyesülnek. Mire jó a lelkek egyesülése, kell-e ez egyáltalán? Ez tartja az „én”-t a szakadatlan születés állapotában, a világot az eredetiség állapotában. A köznapiság az élet ünnepét, a siker a boldogságot, a birtoklás az eleven megélést mulasztja el. A gazdag és sikeres ember, a hatalom és dicsőség birtokosa a rutin világában él. Város és vidék, nagyváros és kisváros, palota és kunyhó, gyár és kert, gazdagság és szegénység, politika és munka, termelés és termékenység, hatalom és alkotás, férfi és nő oppozíciói minősítik az alternatív világokat. Az őrzés és visszanyerés – a lélek és az élet megelevenítése – a nő vállalkozása, a szerzés és a világ kifacsarása a férfié. Az egyik életben

a férfi asszisztál a nőnek, a másikban fordítva, és az előbbi a boldogság. A férj eltűnése után meghal a gyermek, az utód, a pár szétválása után terméketlen, önmérsztő világba kerülünk.

A *Petra von Kant keserű könnyei* című filmben az a nő, aki a hősnőt szereti, előmozdítja hivatása teljesítését, míg az, akit ő szeret, csödbe viszi életét. Ha a szerelem akadályozza a hivatás betöltését, akkor füledt szenvedélydráma az eredmény, ha a hivatás a szerelmet (pl. *Walewska grófnő*, *Lady Hamilton*), akkor az élet kioltó hatalmai által fenyegetett szerelmi tőkély műfaja, a tragikus románc felé tolódik el a melodráma. Ha nem a hivatás nagysága és szenvedélye, hanem a köznapi élet üzeme, az egyéb célok sokasága fenyegeti a szerelmet, akkor – ha nincs is románci tragikus halál – az élet a halál szinonimája, s a lemondás eredménye előhalál, látszatvilág. Ekkor a köznapi élet, a házasság jelenik meg szerelmi katasztrófaféleként.

A szerelmi hőstett és a szeretet hőstette egyaránt a saját élet feláldozása, így áldozza fel életét Paula a kialudt szerelemnek, mely áldozat végül elvezet a szerelmi csodához, egy általános populáris ontológiai revitalizációhoz. Elválk a szerelem és a szeretet hőstette, hogy megkettőződjék Paula hőstette, de végül a szeretet hőstette vezet vissza a szerelmi hőstett-hez és csodához. A szeretet hőstette az élet fenntartása, az önzés feláldozása árán, míg a szerelmi hőstett az élet eredeti intenzitásának, elevenségének visszaadása. Mindkettő hősiességet igényel: a fenntartás és a visszanyerés képességének egzaltációit.

Tudjuk, hogy a populáris szerelemmitológiában a szerelmi hőstett szerelmi csodát eredményez. A szerelmi csoda bizonyos formája azonban eredendőbb, mint a szerelmi hőstett, nélküle is bekövetkezik, az első pillantás megvilágosodási élményeként, villámcsapásszerű szerelmi megvilágosodásként. A szerelmi csoda, mint a szerelmi hőstett feltétele, a recepció csodája, mely a produkció csodájának feltétele. (A szerelmi hőstett előfeltétele a történés csodája, a történés csodájának és a belőle fakadó összeszedettségnek eredménye pedig a cselekvés csodája.) A megpillantás csodája jelzi, hogy e két ember lehetséges kapcsolata olyan kombináció, amely visszaadja az élet eredeti intenzitását. A szerelem visszaadja a friss világot, a szeretet hőstette pedig a szerelmet, jóvátéve az erotikus bűvölet fenyegető illékonyosságát.

Nemcsak szerelmi csoda létezik szerelmi hőstett nélkül (ha illékony formában is), szerelmi katasztrófa is létezik szerelmi büntett nélkül. E szerelmi katasztrófa a köznapiok szürkesége, a rutin hidegsége, a realitásprincípium kegyetlensége által megtámadott szerelem illékonyasága. A szerelem története a szerelem létért való harcának története egy nem hozzá illő, nem az ő érdekeinek megfelelően berendezett világban. A kezdeti szerelmi idill csak felhívás erre a harcra, s az ezt követő melodramai cselekmény maga a harc. Ha a hősök nem vállalják ezt a harcot, ha – szakítva egymással – megpróbálják máshol folytatni a szerelemi idillt, akkor nem idillek, hanem poklok sora az eredmény. A film noir promiszkuus démonnői nem az idilleket halmozzák, poklokba vezetnek, elbűvölő, de pusztító poklok bugyraiba hívnak alá.

4.21.7. Melodráma és humor Willi Forst: Maskerade (1934)

Muff, ceruza, pisztoly
(*A szakítás tudománya*)

A cselekmény humorisztikusan tált triviális szerelmi háromszögekkel indul. A barna Anita (Olga Tschechowa) a karmester menyasszonya, a szőke Gerda (Hilde von Stolz) a sebész

felesége. A sebész (Peter Petersen) és a karmester (Walter Janssen) testvérek, testvérségük pedig a nők által veszélyeztetett áldozat-típusú (= azaz férjtípusú) férfiak testvériségének kifejezése. A két szerelmi háromszöget kétszeresen fogja össze és vonatkoztatja egymásra az alapszituáció. Először a férfiak testvériségével, másodszer a közös ellenséggel: mindkét nő ugyanabba a férfiba, a festőbe (Heideneck = Anton Walbrook) szerelmes. Az orvos és a karmester kedves nyárspolgárok, a festő arisztokrata. Mivel ő a vonzó férfi, nemcsak társadalmi és szellemi státuszt, az ironikus szemlélet által az előbbieknél is fontosabbként besorolt biológiai rangot is képvisel.

Szerelmi körről beszélünk, ha a férj szereti a feleséget és a feleség a férjet, erotikus és érzelmi intencióik egymásra irányulnak, mindkettő egyazon szerelmi viszony alanya és tárgya. A szerelmi kör szimpla vagy dupla háromszögesedéséről beszélünk, ha egyik vagy mindkét fél kikacsint a körből és duplán kötődik, megkettőzi vagy megsokszorozza erotikus érdeklődése tárgyát. Itt a nők teszik ezt. A klasszikus komédiában és melodrámban a kör háromszögesítése szerelmi büntetés. A bűn ezúttal a nőké, akik vállalt kötöttséget sértenek, míg a festő nem kötődik, ezért bűnbe sem esik, az előkelő moral insanity alapállásából váltakoztatja nemi tárgyait. Anita a festő volt szeretője, a férfi azonban szakít a menyasszonnyá lett ostromlónővel. A festő erotikus vándor vagy beavató mester. Érdeklődése a nők iránt festői. Festőként szeret: erotikus viszonyai vázlatok. Az erotika vázlatkönyv az ismeretlen szenvedély főművéhez. Témája a szenvedély: omló, toluó, összeolvadó testek indázó és kígyózó szecessziója.

Lehült férfi és felajzott nő állnak szemben az első jelenetben: a férfit az ábránd izgatja, a nőt a beteljesülés. Vágyember és kéjné párharca. Az asszonyok kalandot keresnek, a festő ábrándot és szenvedélyt. Anita nagy kéjeket, Gerda kis kellemeasszonyokat, a festő tudást, katarzist, megváltást, intellektuális és etikus szerelmet. Azért démoni csábító, mert mindenkit túllép, hisz sehol sem találja, amit keres. A nő mint asszony nem az ábránd alkalmas tárgya, mert vágyó és kapható: titoktalan. Anita elállja a festő útját.

- Ne tegyen úgy, mintha semmi sem történt volna köztünk!
- Ami volt, elmúlt, Anita!

A férfi fenn áll a lépcsőn, most lépett be az álarcosbálba, a nő táncos testek zsúfolt, konfettis járatain át nyomul felé. Az alsó lépcsőfokon állva néz fel, számonkérően és követelőn. Anita a vérmes nő, aki elijeszt triviális vágyával. Anita a követelő zsarolónő, aki úgy akarja behajtani az erotikus szolgáltatást, mint a gengszterek pénzbeszedője a tartozást. Anita a nő, aki csak „előtte” érdekes, „utána” nem. Egyszeri használatra való ember, a modernség ugyanolyan botrányosan paradox tárgya, mint az eldobható fényképezőgép. A szerelemmitológiában azonban az eldobható fényképezőgép csak eldobható fényképeket készít.

A fenyegető Anita, retiküljébe nyúlva, kis pisztolyt vesz elő. A cigarettatárcaként is szolgáló apró pisztoly kétfunkciós. Két szolgáltatást képvisel, melyeket a festő Anita-tól kaphat: kellemeasszonyt vagy halált. A lépcső, melyen a vita folyik, fel- és leáramló táncosaival, lejtővé válik, valamilyen privát *Patyomkin páncélos* érzelmi katasztrófájának színhelyévé. A nő lepuffantással fenyeget, a szó szoros értelmében, mert úgy érzi, a férfi ugyanezt tette vele átvitt értelemben. A viharzó táncosok miliője ellenállhatatlan sodrást ad a nemek vitájának.

Megvetés

(Az elutasítás tudománya)

A festő még Anitával vitázik, s már Gerdára figyel. Bókol az asszonymnak, aki megelőzve a hazaballagó festőt, műtermében várja őt. A férfi ajánlatot tett, de festőként, a nő elfogadta, de asszonyként. Hazafelé egy prostituált kínálkozik, a műteremben az orvosasszony. Kiterített, felkínált test. Az orvosasszony nem orvosi, hanem szerelmi célokra teríti ki, fekteti fel testét, de a férfi festői célokra használja. A prostituált közbeiktatása hivatásos és privát prostitúció prózai taxonómiáját alkalmazza a szerelmi kéjekre.

Hogyan kíván lerajzolni? – kérdi a szeleburdi, felületes nő, aki még mindig bevezető, felizgató aktusként fogja fel a művészet alkotó aktusát. Feláll, kész átadni testét a festő tekintetének és ceruzájának. A férfi méregeti a modellé átminősített szeretőjelöltet. „Csak maszkkal és muffal.” Miután a féltékeny Anitát látjuk, amint az eltűnt Gerdát keresi a táncosok örvényeiben, a táncosokon pásztázó képsort Gerda levetett, eldobált ruhadarabjain való pásztázás követi. A kamera tekintete a meztelen lábakon dermed meg. A festő udvarias megvetéssel veti oda a rajzlapra a női test körvonalait. „Utána” a vízcsaphoz megy kezét mosni.

- Megnézi a képet? Azt hiszem, valódi műremek.
- Engem nem érdekel a művészet.
- Úgy? Hát mi érdekli?
- A művészek.

A festő megvetően mentegetőzik. Figyelmeztette az asszonyt, hogy nem igazak a róla szóló pletykák. A műterméről szállongó rémhírek Gerdához hasonló asszonyok vágyképei. „Itt, bocsássa meg nagyságos asszonyom a kemény szót, munka folyik!”

Botrány

Egy félreértés eredményeként a rajz a redakcióba kerül és megjelenik a reggeli lapban. Nem az a kérdés, „járt-e Cecil a Török utcában”, hanem az, melyik nő járt a festő lakásán? A muff, mellyel Gerda meztelensége megörökítésre került, Anitáé. Gerda Anitának tulajdonított teste fölött élvezkedik és szörnyülködik a város. Nyerítés, gágogás, rőfögés és kukorékolás kíséri a képet tanulmányozó férfiak csoportképeit. (A szatirikus aszinkron-hangmontázs eme típusa Eizenstein *Rettegett Ivánjában* fog visszatérni.) Az orvos báty veszi kézbe a zenész öcs vélt sérelmének intézését. A komédia és a melodráma nem teszi fel a kérdéseket, melyeket a kritikai realista regény már a XIX. század közepétől feltesz: Miért válik nevetségessé a férj, aki tapasztalt nőt vett el, és megfordítva miért nem áll? Miért a nő válik „becstelenné” a koi-tustól, és a férfi miért nem? A férj reagál erősen a vőlegény sérelmére, az orvos a zenészére, a tudós a művészére, a báty az öccsére. A zenész nem akar tudni a tényekről, melyeknek a tudós orvos a fanatikusa. A gyanakvó nyomozó, a szigorú kritikus elme áll szemben az álmodozóval. A zenész válik nevetségessé, holott az orvos nevetségés. Az orvos túlreagálja a zenész sérelmét, nem tudva, hogy valójában az ő sérelme, a zenész elbogatellizálja a magáét, mintha sejtené, hogy nem Anita a tettes. Ugyanakkor Anita mindent adott, míg Gerda csak látványt. A festő Anitát vette ágyba, Gerdát csak ceruzavégre. A nevetségés (= „felszarvazott”) orvos története így a nevetségés zenész történetének folyománya.

A hódító a város gyűlölettárgya, megcsalt férjek és kidobott nők gyűlölik. Akit szeretünk, azt gyűlöljük, kénytelenek vagyunk gyűlölni, mert azt szeretjük, akit más is szeret. A szenvedély nem tud osztozni, a rettegéssel és gyűlölettel együtt halna el. A komikus háromszög-

szövedékhez képest végül meglehetősen drámai a helyzet. Hősünk nyakig benne van a rivalitás világában, a nemi konkurenciaharc bosszúszomjas sérelmeinek világában, csak az a kérdés, melyik szálon következik be a katasztrófa. A meglepetés abban áll, s ez modern a filmben, hogy nem a férfiaknak a nőstényért való nemi konkurenciaharcra öl, hanem férfi és nő egymással folytatott konkurenciaharcra, mely a másik fél birtoklásáért folyik. Sem a bolonddá tett férj, sem a megszegyenült vőlegény nem párbajozik, Anitánál van a fegyver. Míg a férfi a féltékenységi tragédiákban a másik férfit akarja elpusztítani, aki elveszi tőle a nőt, a birtokolni akaró frivol nő nem a konkurens nőre fog fegyvert, hanem szintén a férfira. Mintha nem a másik nőre volna féltékeny, hanem a férfi autonómiájára? Vagy azért a férfi az ellenfele, mert míg a férfitől elveszik a nőt, a nő elveszíti a férfit? A konkurenciaharc nem a szerelmi alanyok harca a szerelmi tárgyért, hanem a páron belüli harc az alanyiség pozíciójának monopolizálásáért.

A csoda más műfajból érkezik

Egy lány más körökből: a szerelmi csoda. A tünemény, a megjelenés csodája a melodramatikus nő fellépése a komikai társadalomban. A komikus szövedék, amelynek pókhálóján fennakad az új szereplő, a vázolt bonyodalmakból, a festő, Anita és a karmester, illetve a festő, Gerda és az orvos háromszögeiből kezd épülni. Minderre ráépül egy további háromszög. Az előbbiekkal ellentétben, melyekben szerelmes férfiak harcolnak csalfa nőkért, ez utóbbi a festő, Anita és Gerda háromszöge, melyben két nő konkurál a csábító elcsábításáért. A férfiak is beszélnek párbajról, s Anita is megfenyeget, így mindhárom háromszögben a Destrudóra utal a libidinális mozgás. Csak a nő nyúl valóban fegyverhez, de nem süti el, mert Gerda nem ellenfél Anita számára. Ebben a helyzetben jelenik meg Leopoldine (Paula Wessely). A festő és a szűz háromszögében az egész bécsi társaság, az egész frivol világ alternatívája a szűz.

Félreértési komédiából bontakozik ki a melldráma. A két műfaj strukturális egységére épülnek az azonos struktúrákra reagáló eltérő interpretációk különbségei. A konfliktusok és alternatívák azonosak, a megoldás kulcsa azonban a komédiában a bűnök és hibák kiegyenlítődése, míg a melldrámában a szerelmi hőstett. Az élet hozza rendbe a gyenge embert, vagy az erős ember a gyenge életet?

A festő becsületszavát adja, hogy a kép nem Anitát ábrázolja. Ez a zenésznek elég, de nem az orvosnak. Nevet is kell mondani, mire a festő kitalál egy fantasztikus, légből kapott nevet, amelyet azonban az orvos mégis megtalál a címjegyzékben. Semmi sincs, ami nincs. A fantasztikum pedig az egyszeriség garanciája: ilyen név csak egy van Bécsben. Így kerül be az intrikába az ártatlan Leopoldine Dur kisasszony. Gerda meztelen kölcsönteste a csalétek, mely nyomán eljön a lányért a világ, s ő gyanútlanul bekerül a forgalomba.

Lágy valcer kíséri a rokokó palota képét, melyben az öreg hercegnő kis társalkodónője él. A szőke és a barna alternatívája a rövid hajú, a kéjes asszonyoké, míg a puritán szűz alvó testű és éber kultúrájú nő. Előbb a póru jár vőlegény bukkan fel, majd a festővel szembesül a lány. A maszkabálon a belépő festő volt az esemény, a most következő estélyen, a belépő Leopoldine. Füstfelhő leng át a bálterem totálján, melynek képmélyében előlép a lány. A festő szemével nézzük őt, a férfi kezében füstöl a cigaretta. Akadozó szavak után indul a nagy keringő, az összefonódott új pár hosszan követett örvényes repülése. Temperamentumosan robbanó, telt keringő indul a bemutatkozó beszélgetés után. Féltékeny asszonyarcok gyilkos

tekintete követi a belendülő szenvedély képét. Anita a retikülben turkál, kezében a fegyver, de öngyújtóként használja, csak gyújt, nem lő, csak ég, nem robban.

A film hőse kétlaki figura: báró és festő, arisztokrata és bohém, csábító és munkás. A szellem, a test és a társadalom háromszoros arisztokratája. Festőként a műteremben otthonos, bohémként a kiskocsmában, báróként a szalonban. A festő megszőkteti, kimentti a szüzet az előkelő világból, a népi Bécsbe, víg kiskocsmába, ahol temperamentumosabb, boldogabb a zene és hetykébb, táncosabb a közönség. A férfi meghatva nézi a nő örömét, amint naivan élvezi a „kicsapongást”, a kabarét. Meghatott tartózkodása és distanciája a lányát a világba kivívó apa képét idézi.

A boldog mámorban hazatérő Leopoldine lázasan vitázik a sorssal. „Miért pont én tetszenék neki?” A felsőbbrendűség kisebbségi érzésével (az átszellemültség fokozott érzékenységevel) vizslatja a tükört, kérdi a tükörképét. Összeomlik, menekül, aztán visszaperdül a tükör elé. „Miért is ne én tetszenék neki?” Látta a férfi képeit, a kocsmában is ott volt az egyik az asztaluk fölött, gyönyörtől alélt nő, csókoló gavallérral. A lány érzelme hisz a férfinak, értelme azt tanácsolja, nem szabad hinnie. A szerelem a nő, a vonalas mintaszűz erkölcsi erejét veszélyezteti. A férfi erejét is veszélyezteti: az erkölcstelenség erejét. A szerelem, mint a magabiztos férfi elbizonytalanítója, egyben a már nem fiatal férfi megfiatalítója is. A nőt ugyanakkor öregíti: bevezeti a felnőttvilágba. Az érzés komolysága mindkét esetben a vívódáson, a bevált életforma megrendülésén ismertszik fel.

Jane Eyre-típusú melodramatikus konfliktusvilág épül: az elátkozott férfi és a tiszta szűz veszélyeztetett szerelme. A férfi bűne a Manderley ház asszonyában egy nagy, itt sok kis nő. A férfira nehezedeő átok, a többi nő, akik megelőzték az egyetlen. Az átkos viszonyokban a szereplők egymás áldozatai, a kidobott Anita a festő áldozata, a birtokolni akaró, fenyegető Anitának a festő az áldozata.

A nagy keringőt követő találka ismét az intrika következménye. A nyomozó, gyanakvó orvos festményt rendel a báléjszaka meztelenjéről. A lány felháborodik az öt nyersen a műterembe rendelő levélke fölött. Paula Wessely néha bővérűen felkiált, sikoltozik és lamentál. Borzongva háborog, sérti a csábító szemtelensége, mégis elmegy. Romantikus elvárásai számára a száraz levél volt a csalódás, a nyers erotika fenyegetésének kifejezéséeként, a műteremben pedig újabb csalódás várja: semmi erotika. Nem várják a csábítás kellékei, fagyos férfi fogadja, aki munkát ajánl.

– Le kell vetköznöm kérem?

– Nem szükséges.

A férfi fényt ereszt be és az önmegtagadás dühével hegyezi a ceruzát. Goromba sebészre, bosszús tanárra emlékeztet, nem csábító. Az „utána” bosszúja a sikeres férfi erotikus karrierje során szétárad és behatol az „előtt”-be is, megvető szenvtelenségként. Leopoldine azonban nem a Gerda példáján bemutatott megvetett szükséglettárgy. A festő dühös, mert félti őt magától, Leopoldine pedig végül sírva fakad, le kell törölni könnyeit. Miután orrát belefújja a férfi zsebkendőjébe, s többet ad át magából, mint a könnyeket, melyek számára a zsebkendő felkínáltatott, e fordulat helyreállítja az intimitást. A férfi, mindkettőjükre dühösen, még ki sem alakult viszonyuktól máris megkínozza, szerelmet vall: dühe hitelesíti a valómást, mely ilyesformán nem a szokásos csábító galantéria műve.

– Mindig ennyire kiabál, ha ilyeneket mond egy asszonynak?

– Ilyet még nem mondtam senkinek.

A vallomást csók követi, melynek a férfi cselédjévé lecsúszott első modellje, szintén egykori szerető, a tanúja. E percben is üldöz a múlt. A nagy múltú férfi kísértetei – démonok és cselédek, bosszúszellemek és áldozatok – figyelik az új szerelmet. Már itt megvan az erotikus melankólia, melybe kifut majd a *Nyolc és fél* háremjelenete. Az erotikus melankólia a kéjek kegyetlen árát gyászoló elemi vezeklésforma, melynek elmélyülése kifejezi a készséget a nagyobb, aktív vezeklésre, a szerelemre.

Lebukás, megszégyenülés és csalódás

A festő szerelmet vall, elmondja, amit még nem mondott más nőnek, de későn találta meg az erre méltó nőt, a múlt benyújtja számláját, dolgoznak az előzmények, készülődik a múlt bosszúja. A párt választó férfi olyan helyzetben van, mint a börtönből szabadult bűnöző. Úgy üldözik a volt szeretőket, mint az új életet kezdő gengsztert a volt bűntársak. Mind a gengszter, mind a csábító későn találja meg az életet, későn szabadul valami élet előtti tombolásból, a prekozmológikus káosz szerelemmitológiai örökségéből.

Gerda lebukik, amikor a becsületes kocsis visszahozza a konflisban feledett muffot. A professzor megrendülten áll az ártatlan arcú álomba szenderült csupafény nő felett. A csábító hiába adja becsületszavát, hogy nem történt semmi. „Nekem elég, hogy maga úgy látta a feleségemet, ahogy férjes asszonyt az én polgári megítélésem szerint csak a férje vagy az orvosa láthatja, és ebben a speciális esetben mindkettő én vagyok.”

A meztelenkedés lelepleződését követi a szélhámoskodás. A féltékeny Anita leleplezi a szerelmi intrikát, melyben eszközként használták a gyanútlan szüzet. A férfi testileg fenyegetett a féltékeny vetélytársak által, Leopoldine lelkileg, önérzetében sértett a szeretett férfi által, aki, úgy tűnik, játszott vele. „Első pillanattól tudtam, hogy nem lehet igaz.” A szüznek, aki mindent ad, nem lehet helye a nagyvilági férfi életében, aki mindenkié. A megalázott lány szégyenteljes felismerése: alibiként használták. Csak a neve kellett a más testre irányuló szerelmi szándék, a promiszkuítív szerelmi játékok fedezésére. Gerda volt a test, ő csak a név. Nem tudja, hogy ez csak addig volt így, amíg a férfi meg nem pillantotta őt. Az Anita szüzi szerelmet romboló intrikus manőverét megsejtő szerelmes férfi szorongva rohan a palotába. Megtanulta a szorongást és a gyengédséget, de a lány már nem hisz neki. A lány nem hisz, de a tapasztalt asszony látja, amit a lány nem mert elhinni. Anita, megpillantva a pár árnyát az ajtó üvegén, látva hogy a férfi szeret és harcol, kinn várja az elvesztett embert az éjszakában. A „csak játszott velem” csalódása legfeljebb komédiához elég, ezért van szűkség a megunt, kidobott nő szerelmi vérbosszújára. E vérbosszú a melodramatikus nő sajátos szexkonceptióján, erotikus interpretációs sémáján alapul. A melodramatikus szerető nőisége kivégzésének tekinti az elmaradt koituszt.

Katasztrófa, katarzis, megtérés

Anita vár kinn a hóban, a muffban rejtőzik a fegyver. Ha a fegyver a fallikus nő attribútuma, a muff pedig a női genitáliák szimbóluma, akkor a fallikus nő történetének sajátos stádiuma tanúi vagyunk Forst filmjében, ugyanis a fallikus nő még túlkompensálja, a nőiség tombolásaként tálalja férfias destruktivitását: ezért rejti a női genitáliák szimbóluma a fallosz szimbólumát.

A megtartani nem tudó nő eme vonása megsemmisíteni akaróvá fokozódik. A bűvölni nem tudás gyűlölni tudássá konkretizálódik. „Visszatérsz-e hozzám, igen vagy nem, utoljára kérdem!” A férfi újra kidobja a nőt és ugyanazzal a savanyú cukorral kínálja, mellyel a film elején

a prostituáltat. Nemcsak a prostituált analógiájának van szerepe, maga felületes megkínálás is egyfajta viszony képe, melynél a nő többet akar, holott maga sem alkalmas rá, s nem váltja ki eme igényesebb viszony készítését. Eldördül a lövés. A hóba hulló savanyúcukrot látjuk.

A lövés zajára az utcára futó Leopoldine felszedi a férfit a gyilkosnő lábai alól. A vesztes gyilkos vall a győztes megmentőnek. „Nem akartam elveszíteni.” A felemelő és megtisztító kapcsolat koncepciójának kiépítéséhez szükség volt az aprópénzre váltó, bepiszkoló és végső soron pusztító, gyilkos kapcsolatok koncepciójára. Ha az egyiket feladjuk, a másik is összeomlik, s a fogyasztói kellemesség szerzés szexkonceptiója áll elő, melyre nem lehet melodramát építeni. A gyilkosság aktusa közvetítésével örökli az éltető nő a férfit a pusztító nőktől. A „többiek” elvesztették igényjogosultságukat. A férfi meghal a sokak és feltámad az egy számára. Nincs többé jelentősége, hogy vajon csak játszott-e vele, mert Leopoldine nem játszik. A baleset után annak sincs jelentősége hogy hisz-e a férfi szavainak. A szerelem hitelvesztése nem befolyásolja a szerető nő cselekvését. A tevékeny szeretetnek nincs ideje a vizontszeretet hipotézisének vizsgálatára. Pedig itt a bizonyíték, a férfi, az ezidáig győzelmes szalonoroszlán sebzett fetrengése a két nő lábainál. Vége a frivol szeretők idejének, eljött a szerelmes nő ideje.

Az egymást elsodró testek összefogódzó szökellésének maszkabáljából indult a film, s a szerelem története a kiválás geneziseként jutott csúcspontra. A cselekmény az izoláció, a két-személyes kozmosz meghittsége felé vezet. Ez a melodramatikus ideál teszi lehetővé az emocionális felfokozást, mely nem az erotika egzaltációján alapul, de nem zárja ki azt, csak elrejtí egy titkos világban, melynek minden kockázata és válsága számára biztosítja a jó véget.

Leopoldine nemcsak a férfi testét menti, nevét is óvja. Nem engedi kórházba szállítani, a virágházban fekszik hősünk, felravatolva, élet és halál között, míg a lány az operába rohan, hogy kihozza a professzort Caruso koncertjéről. A professzor ellenkezik, nem kívánja gyógyítani csúffá tevőjét. A botrányal fenyegető Leopoldine végül sikoltozva zsarolja, s túszként kíséri ki az orvost az operából. A szűz leveti szemérmét, a lány nem törődik hírével, míg az orvos, szakmai becsületét és úriemberi hírét féltve, engedelmeskedik. Az ellenkező orvos gyűlölete legyőzte orvosi kötelességét, míg a lány szerelme legyőzte szűzi kötelességét, jóhíre védelmét.

A nő a befagyott üvegen át, kizárva, a havas útról figyel a benn zajló műtétet. Mintha azért is kívül volna a helye, mert ő tartja fenn az éggel való kapcsolatot, imádkozva jár fel-alá. Végül a professzor nem hagyja, hogy megköszönje a sikeres műtétet, ellenben ő mond köszönetet, hogy Leopoldine elhozta az operából. Most érti meg, hogy övéi a bajkeverők, hozzátartozói a gyilkosok, midőn Leopoldine a kezébe nyomja a tettes fegyverét. Leopoldine szerelmi hőstette a professzor katarziséhoz vezet. Az operában, a két bűnös nő társaságába visszatérő orvos visszacsúsztatja a retikülbe a fegyvert, s szerető megértéssel szemléli a szenvedély kínozza, gyenge nőket. A zenekari árokban mosolyog testvére. A professzor az ő nevében, helyette is tud és felejt. Elfogadja, nem zaklatja többé övéit, kínzó és követelő moralistából őrzővé, vigyázóvá vált. Gyengéd, megszelídült, érző és értő arcot látunk. A szerelmi hőstett következményével, a jóság járványával találkozó orvos test-technikusból igazi gyógyítóvá, a lét őrzőjévé lett, és ezt a nőtől tanulta.

Hazatérés-élmény

Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjében ugyanígy fekszik a pórul járt kalandor a szerelmes nő rabságában. De Hitchcock nője hidegebb, ravaszabb, s megosztja a feladatokat, a „piszkos munkát” valódi ápolónővel végezteti el, megelégedve a térítő funkcióval, míg Willi Forst nője mindkét funkciót betölti.

Csupa virágzás a tél, ezt a buja szépséget, a melankolikus boldogság giccses töménységét viszi tovább Douglas Sirk az *All That Heaven Allows* otthonvízióiban, melyeket szintén a tél keretez. Leopoldine belopakodik a szendergő beteghez. Gyengédségében csak az alvóhoz mer őszinte lenni. „Megérdemelted!” – korholja szelíden, a kábulatot tettető férfi azonban élvezi: „Szídj csak tovább!” – kéri. Megcirógatja a nőt, aki megcsókolja a bűnös és zseniális kezét. Az összeboruló pártól távolodó tekintetünk a keretek sorába helyezi be őket, a virágok keretét követi a jégvirágos ablaké, azt pedig a hóviharé. A házasság a szerelem otthona, a meleg fészek a hideg világban, a szerelem lényege itt a házasság privilégiuma, mely menekülés az erotika maszkabáljából. Időtlen otthon várja a férfit, a hazatérő vagy megtérő ember egyszerre haldokló vénység és születő kisgyerek, s a nő is időtlen, egyesítve a nagy matrónák temperamentumát és puritanizmusát, a nagyanyák komolyságát és méltóságát, az erotika eddig ismerteknél és látottaknál tartalmasabb variánsa lehetőségének előérzetével. Ez a szerelemkép hazatalálás is és egyben halálközeli állapot, a nyomorékságig elmenő önkéntes önlemondás és szent rabság. A szerelmi hőstett oldja a másik nemtől való félelmeket, melyek a kalandfilmben az azonos neműek bajtársiasságához, a különnemű libidószövetségektől az azonos nemű destrudószövetségekhez vezetnek. A *Maskerade* egyúttal eme alternatívát leválasztja a homoszexuális-heteroszexuális alternatíváról, a különneműek tisztán erotikus kalandjait is destrudószövetségeként jellemezve.

4.22. Az indiai melodráma (Szemináriumok)

4.22.1. Preökonómia és preödipalitás... (..Vijay Sadanah: *Aulad* /1987/ című filmjében)

A modern toronyházak alatt hagyományos, színes keleti piacot látunk, melynek középpontja az utcai táncosnő. Körbetáncol, tárgyakat vesz kezébe, melyek megszépülnek, rangot nyernek érintésétől, ezzel az emberi, női közvetítéssel válnak a szükséglet tárgyaivá.

Az utcai szűz tánca a szépséges létkontroll, a könnyed tökély képe, az indiai populáris kultúra ma is ismeri a Lukianos vagy Nietzsche megálmodta isteni tánc esztétikai etikájának kreativitását. Ha a könnyed tánc az igazi, autentikus létkontroll képe, akkor – a cél körültáncolásával és elcsábításával szemben – a háború és mindenfajta hozzá hasonló erőszakos célratörés, a látszat, az erőszakos sikerek ellenére is, a létkontroll bukásának szimptomája. Ezért teszi le az *Amrapali* végén a fegyvert a világhódító király és nevezi a táncosnőt mesterének és tanítójának, s azért mondja Slavoj Žižek, hogy az amerikaiak semmit sem kontrollálnak Irakban, legkevésbé önmagukat.

A film komédiaként, majdnem bohózatként indul, a táncoslány beleesik egy autóba, a szerelem komikus szimbóluma a karambol, mint Hawks: *A férfi kedvenc sportja* című filmjé-

ben. Hasonló magyar screwball-comedy-hősnő Muráti Lili, kiváltképp a *Százhuszas tempó*-ban, ahol szintén autóbalesettel indul a szerelem, az *Aulad* azonban a százhuszas tempó fordítottja. A Muráti-filmben az autós nő, a női úrvezető üti el a férfit, az indiai filmben a táncosnő, kétszer is, a férfi autóját. Az indiai melodráma szelleme dióhéjban fejeződik ki az autót elütő gyalogos, a hímnemű gépet elütő szinte tündér, a táncosnő képében. Az ember üti el az autót és nem a gép veszélyezteti az életet, mint majd a film második, melodramatikus részében, mely egy másik nő alakját állítja középpontja, aki a népi és őssasszonyi hősnő, a nő első arca, a táncos tündér ellentéte, hozzá képest a dionüzikus és karnevalisztikus vonásokat visszafogó és átszellemítő alak. A nyitó konfliktus komikus szerelmi közvetítés, a fájdalom örömmé való átértelmezése, az ütközés és differencia érzelmi feldolgozásának eredménye, a trauma ajándékká és kiváltsággá való átértelmezése. Már a szerelem pusztá ténye is ütközés, mely nem kelt megütközést, mert nem kárt okoz, ellenkezőleg! E szerelmi ütközésemélet mögött azonban – túl ezen az európai filmmel közös tematikán – még egy motívum szerepet játszik a nyitó szekvenciában: a táncosnő és az autó harca az utcáért. A körtánc áll szemben az egyenes vonalú, legázoló rohanás eszközével, az idők teljessége bekerítése a turbókapitalista sietség eszközével, mely készenlétben áll, zsákmányra les a táncparketté vált karnevalisztikus tér szélén. Cronenberg *Karambol*jában az autó végleg asszimilálja a nőt, aki az *Aulad* esetében csak pillanatnyi zsákmány, s végül ennek is a gép a kárvallottja. A következő találkozásukkor ismét az autó törik össze: a hatás hasonló, mint amikor a kungfu-filmekben a keccses, apró hercegnők kőszlopokat döntögetnek.

Az impulzív és katasztrófikus ismerkedést követően pikáns motívum, a bérmenyasszony szűzházassága viszi tovább a cselekményt. A gazdag férfi (Anand = Jeetendra), a szegény nő (Dévaki = Sridevi) és a házasságszerző nagybácsi mint kváziatyai zsarnok háromszögében a nagybácsi olyan szerelmi akadály, amely a még meg sem született, ki nem fejezett szerelmet az akadályozás által szítja és segíti elő: az elválasztó hatalom akaratlan összekötőként hat. Hősünk, hogy megszabaduljon a nagybácsi menyasszonyjelöltjétől, bérmenyasszonyként veszi igénybe a karambol során megismert táncosnőt, Dévakit. Már van menyasszonyom!

Dévaki túl jól játssza a menyasszonyt, a nagybácsit elbűvöli a nő régimódi gondoskodása és szenvedélyes jósága. A tündér-nagyanyák világát felidéző Dévaki teljesítménye, jelen és múlt kapcsolatának helyreállítása, ugyanaz, mint a mítoszban ég és föld elveszett kapcsolatának helyreállítása. A kihűlő erkölcs modern világában a nő isteni szolgasága tartja a maradék meleget, különös szolgaság, mely nem pária- hanem isten-funkció. A távozó nagybácsi köszönetet mond a lánynak, aki az „otthonból templomot csinált”. Dévaki is búcsúzik, nem fogad el pénzt az álvőlegénytől a maga álmenyasszonyi szolgálataiért, mert a női funkciók ajándékok, szent dolgok, megfizethetetlenek. A csereracionalitás, mely a férfi-logikában, a háborúhoz képest, talán nemesedés, a nőlogikában elaljasodás. (Dévaki mostohája, fenyegető tankszerű férfinő, aki meg akarja tartani az elveszett pénztárcát, indiai Kurázsi mama, úgy nyereszkedne a cserén, birtokba véve a cserevilág fétistárgyát, mint a nyugati Kurázsi mama a háborún: a használati értékek általános csereértékre váltása ellophatóvá teszi az egész világot. Az öreg mostoha az idétlen barbár nő, a hamvas Dévaki pedig az időtlen és isteni nő: a számitó aljasság az indiai és kínai filmben nem eredendő és szerves létmomentum, kívülről jön, mint az autó, import-betegség, Ching Siu-tung *Swordsman 3*-jában pl. a nyugati hajók hozzák.)

Az öregember már a jelenlétben felismerte Dévaki női autenticitását, a fiatalember az eltűnésben ismeri fel őt: üres nélküle a ház, a férfi a külvárosokat járja, nyomortelepen keresi

az eltűnt leányt. Utcán keresi, templomban találja, megkéri a kezét. A következő táncképben virágoskertté válik a világ, melynek Dévaki a középpontja. A tánc témája a telt könnyedség és dús gazdagság: az érettséget és hamvasságot egyesítő anyatestű szeretők, ma is ugyanazok, akiket a szanszkrit költészet „elefántcombú nő”-ként ünnepel, mintha a földet nem érintve, léptek nélkül suhannának, egyúttal megőrizve a lélekké lett hús teljes érzékiségét is a feltétlen átszellemülésben. Az égő szemű férfi a nézővel együtt bámulja a feleség táncát, bájos magakelletését, a sok virág között.

A táncjelenetet ágyjelenet követi, mely mintha Russ Meyer *Beneath the Valley of the Ultravixens* című filmjéből került volna át. A férj mindkét filmben dolgozik, koncentrálni, írni próbál, míg a dús, szenvedélyes feleség az ágyon fetreng, nyújtózik, sóhajt, pislog, emelgeti szép részeit. Russ Meyer hősnője, Lola Langusta végül vadul maszturbál a jajgató ágyon, a szexfilmben versengve sikoltoz a nő és a vasszerkezet, Dévaki ellenben sejtelmesen néma. Miután mindkét férfi, az amerikai és az indiai film hőse is összeomlik és az ágyhoz lép, az amerikai nő jussa a falosz, az indiai férfi pedig a gyermek. Az egyik nő csak kéjjel „terhes” a másik többel, Dévaki titkot súg férje fülébe: hősünk apa lesz. Az egyik nő a fogasztói versenyben hívja ki a férfit és kerekedik fölébe, a másik a teremtés versenyében.

Autóbaleset hozta össze a párt, eső hozza őket kapcsolatba a másik házaspárral. Az eső elől ismeretlen házba menekvő pár barátokra tesz szert. Mindkét férj fiút vár, mindkét feleség lányra vágyik, a férjek nőjük hasán hallgatónak reménykedve, mintegy a túlvilág kapujában várakozva, mert odabenn van az elérhetetlen dimenzió, ahol a lélek vár a létre.

Előbb a tánc „ütötte el” a technikát, utóbb a technika a szerelmet. Az autónál erősebb volt Dévaki, de a vonat erősebb nálánál. A karambol felfokozott változata szétválasztja a két párt, és egymásra utalja maradékukat. A gyorsvonat, melyen a négy barát utazik, mélybe hull, s a szakadékban áramló folyam elnyeli mindkét házaspár felét. Látjuk alámerülni Dévaki arcát, majd kendőjét veti ki emlékül a folyó, míg férje a babát szorítva gázol ki a vízből. Dévaki megfoghatatlan kincs, jön és megy, itt van, de tartóztathatatlan fenomén, mint egy keleti rókatündér, mint az orosz mesékben a tenger, a tó vagy a folyam királylánya vagy a kínaiakban az Ég Királyának Lánya, elvész, eltűnik, magára hagyja férjét és gyermekét, míg Jashoda (Jayapradha), a másik asszony, túléli a balesetet, de férjét és gyermekét is elveszíti.

A feleségét veszített férfi szemléli a kórházban a férjét és gyermekét veszített anyát, aki nem akar élni. Az özvegyi apa az özvegyi anyának ajándékozta megmentett gyermekét, így lesz az anyátlan árvából apátlan árva. Az ájulatból és a kétségbeesés mámorából ébredő Jashoda nem tudja, hogy idegen gyermeket örökölt, nem tud róla, hogy megajándékozott, s bonyolult ajándékozási lánc révén az. A gyermek, aki Dévaki ajándéka volt a férjnek, most a férj ajándéka a más özvegyének, Jashodának. Ezáltal válik a férj melodramatikus hőssé, s ezzel indul az apa-melodráma sajátos formája, nem a Nyomorultak-típusú, melyben egy szűz apa jelenik meg, aki a nemi aktus megkerülésével vált, idősen, apává, hogy egyesítse az apai és anyai funkciókat, a Jóságos Apa toposzának kidolgozása érdekében; ez az apa-melodráma variáns, amellyel itt találkozunk, pikánsabb vagy ha tetszik, perverzebb, az apa története, aki elajándékozta gyermekét.

Hősünk nem azért ajándékozta el a kislíút, mert fél tőle, mint a jóslatot kapott antik zsarnokok, s nem is kényelmesség és önszeretet által motiváltan, mint a *Mrs. Skeffington* című Bette Davis-film hősnője, hanem azért, mert számára is a gyermek a legnagyobb ajándék; a „sötét” előidőkben az atyai és rémisteneknek ajándékozta az ember az elsőszülöttjét, itt a női

princípiumnak ajánlja fel őt; nemcsak Jashodának ajándékoz ezzel fiút, hanem fiának is anyát. Jashoda nem tud az ajándékozási aktusról, így sikerül teljesen megtisztítani az ajándékozás képzetét a csere racionális igazságot képviselő elvétől, mely spirituálisan gyanús, mert kicsinyes és mérlegelő, s ökonómiaileg egyenesen depravált, mert az ökonómiában a csere az egyenőtlenségek alattomos felhalmozása. A férfi a maga mását, mélyét, titkát adja az idegen nőnek, hogy azok ketten mindenei legyenek egymásnak. A férfinak titka van, és a fiú maga a testté vált titok: Jashodának hinnie kell, hogy nem vesztette el fiát, azért az apának kell eljátszania, hogy a fiú nem az övé. Mivel az ajándék titkos, gyermekével együtt apai funkcióját is leadja, elajándékozta, ott áll kifosztva, így néz vissza az ajtóból, a küszöbről, az anyamellen helyét elfoglaló babára. A kamera izgatottan zoomol a különös, láthatatlan és ismeretlen kötés által titkosított viszonytalan kapcsolaton, a kórházi ágyon pedig a boldog gyász, a szenvedő öröm paradox képét látjuk. Az eredmény „szűz” anya, aki a sorstól kapott, s nem férjével nemzett gyermeket nevel. Együttal újabb „szűzházasság” is létrejött, mivel a két idegennek immár közös gyermeke van, akiben egyek. Az *Utazás a múltból* című Bette Davis melodrájában ezt a fajta szűzházasságot, e szublimált beteljesedés értelmét, s az átszellemült érték végtelen fokozhatóságát fejezi ki a végső mondat: „Minek nyúlnék a Holdért, amikor elérem a csillagokat!” Az akció eredménye egy Madonna-toposz és egy westerni férfitípus, aki patetikus borongós férfidal kíséretében távozik a folyosón. A nő az ápoló és ölelő, a férfi csak világ vándora, a sivatagi, pusztai ördögszekernél is szomorúbb alakulat, nagyvárosi ördögszekér, autók utasa. A férfidal és a Madonna-kép kíséri a hőst a gazdag világ úrjében, a mozgalmas mindenség semmijében, ahol nem találja helyét: az ajándék azért teljes értékű, mert olyasmi, ami nélkül az ajándékozó nem élhet. Csak az életünk elajándékozása ajándék.

Az *Auladban* a férfira vár a jelenet, melyet a *Khoon Bhari Mangban* a Rekha-hönső szenved meg, a *Stella Dallasban* pedig Barbara Stanwyck játszik el. A férfi játszótér szélén, park partján, távolból lesi kisfiát, kereng az elveszett boldogság idilli jelenetei körül, saját elveszett apaságának sóvár tolvajaként. Az apaság kísérteties, az anyaság gyászos állapot a melodrájában. Az anya a gyász fehér asszonya, a lemondás és szolgálat szelíd heroinája, az apa pedig saját elveszett apaságának reménytelen üldözője, a lemondó szolgálat lovagja. Jashoda fehér gyászruhát visel, mely a szerelmes nő, Dévaki színes ruháival szemben, az anyaságot beteljesítő lemondást, a másnak élés mártíriumát jelzi, s itt ez egyúttal, a szerelmi szenvedély katasztrófa felé mutató viharáival szemben, a megtartó, életadó, biztosító, szelíd öröm kifejezése.

Hősünk kapcsolatot keres, beférkőzik az idegen házba, Jashodára alig figyel, a gyermeket falja lázas szeretetével, a kisfiú pedig önelégült kedvességgel akceptálja a sikert. Az álidegen vadul öleli a gyermeket, az ályanya, az édesanya-tudatú mostoha pedig döbbenet néz, míg égi kórus szól. A titkos apa a kisfiú cinkosa a csínyekben, Jashoda pedig szinte kimarad a két férfi szenvedélyes örömeiből. Előbb a férfi állt zavartan a pálya szélén, vágyakozva szemlélve anyát és fiát, most Jashoda áll zavartan, míg a „férfiak” maguk feledve merülnek a hancúrozásba. Az elveszett apaság visszatérése, a veszteség és lemondás kerülőútja, a birtok-viszony vágy-viszonnnyá változása megszabadítja az apaságot az indiai melodrájában gyakori extrém zsarnoki bélyegétől, mely néha szelídhíthetetlen (*Devdas*), néha szelídhíthető (*Jóban-rosszban*), de többnyire katasztrófával fenyeget. A szerelmi gátak, melyek a komédia szintjén feloldódtak, amennyiben az érdekházasság létrejöttén munkálkodó nagybácsi mozdította elő végül a szerelmet, újjátermelődnék az apamelodráma szintjén, a szeretetet sújtó tilalmakként.

„Félek a szégyentől! Szánjon meg és ne jöjjön többet! Könyörgöm!” – kérleli Jashoda a férfit. A helyzet kétszeresen obszcén: a gyermeket üldöző idegen, ha a titok birtokában nem levő tekintettel nézzük, pedofil örültnek látszik. Jashoda szemszögéből a férfi, akit gyermeke jobban érdekel mint ő, látszhat pedofilnak, míg a nagyszülők szemszögéből a gyermek csak ürügynek tűnik, s a férfi az özvegy szeretőjének. A látszatokat tisztelő világ nem tűri a nemességet, mert a nagyság nem ügyel a látszatokra. A legnagyobb és legnemesebb érzést fenyegetik a legszörnyűbb látszatok, a legártatlanabb érzés tudja legkevésbé megvédeni magát. Minél kevésbé nagy és ártatlan egy érzés, annál könnyedebben, mert számítóbban szabályos módon integrálódhat a szimbolikus univerzumba.

A mindig körülöttük keringő férfi alkalmat talál a közeledésre, lakására viszi, szárítkozni, az elázott asszonyt és gyermeket. Eső „olvasztotta” barátokká a két párt, s most eső akarja házaspárrá olvasztani maradékukat. Míg a gyászruha kiszárad, mit viseljen Jashoda? Hősünk Dévaki ruhájába öltözteti a nedves hajú, szemérmes szépséget. A *Vertigóban* a nagy hisztérika és a banálisan frivol nő áthidalhatatlan differenciájában tárul fel az ambivalencia lehetetlen tárgya iránti kétségbeesett kötöttség paradoxája, s a szimbolikus integrálhatatlan reális nő elérhetetlensége: nemcsak az anya elveszett tárgya, minden nő az, eddig a *Vertigo* is eljut, de az indiai kultúra tovább általánosítja az üzenetet: minden szeretettárgy az!. Az indiai film megőrzi a paradoxitát, de oldja a tragédiát: a szűz mint – kissé – Russ Meyer-i, csábítón gonoszkodó „jó ördög”, és az anya, mint a férfi életéből, sőt saját életéből is kivonuló, s a gyermekélet anyaföldjévé visszaminősített és előlépett földistennő kettősségében szintén megfoghatatlan a nő, de a végtelen menekülés és tragikus megfoghatatlanság itt pozitív képletté válik. A szerelem egy őstárgyból szűri le, a szeretet egy végtárgynak adja át az élet örömét. Az *Aulad* leváltja a *Vertigo*-komplexumot, az őstárgy (az elveszett anya és utódja, az elveszett és elérhetetlen vágytárgyak minden formája) kultuszát, a végtárgy, a gyermek kultuszával. Ezt jelzi a melodramatikus szimbolikát keretező vallási metaszimbolika: ha a két anya Dévaki és Jashoda, akkor a gyermek egy kis Krisna, minden gyermek valamilyen szinten Krisna valahányadik inkarnációja, ahogyan Krisna Visnu nyolcadik megtestesülése. Erre utalnak a kisfiú csínyei, melyekben a tej ugyanúgy szerepet játszik, mint Krisnáéban.

Bizonyos értelemben a legriviálisabb történetek a legmélyebbek, a legmesszebb vezető vallási gyökerek birtokában. Ebben az értelemben minden igazán naív, felszabadultan folklorisztikus elbeszélés mód igazi „szent”-írás. A gyermek kis Krisna-avatáraként – következőképpen minden gyermek Visnu valahányadik megtestesüléseként – értelmezhető, de a történet hőse az anya, sőt a két anya. Amilyen mértékben emberiesül a fiú, olyan mértékben fog istenülni majd az anya. Az apamelodrámat követő két anyamelodráma, előbb Jashodáé, majd Dévakié, az anyaság feltételeinek felhalmozódási történeteként aknázza ki az előzőekben szerelmi történetként kiépült szimbólumrendszer. Az anyaságot a vizsgált film nem a férfi melankóliájában élő egykori szülőanyaként, hanem az általa anyává tett nő, az anyává válás traumáit megelő nő történetében tanulmányozza, s azért kettőzi meg az anyamelodrámat, mert a két nő vetélkedése az anyaságért az „igaz” anyát úgy határozza meg, mint aki többet ad. A keleti epikában a szeretőknek és különösen a nőnek azért kell annyi próbát kiállnia, mert már a szerelmi próbák is az anyai minőségvizsgáló, ellenőrző és képesítő próbák sorába integrálódnak.

A királymondák, tragikus és hőstörténetek motívuma a fiú száműzetése, mint a trónját és életét féltő zsarnok műve. Az *Aulad* témája az anya száműzetése, alámerülés a folyóban, elmerülés a tudatlanságban, bolyongás idegen földeken. Az *Aulad* halálfollyama, akárcsak

a *Khoon Bhari Mang* haláltava, a modern ember találkája a samanisztikus tudással, A populáris melodráma olyan követelményekkel terheli meg az anyaságot, melyek teljesítése érdekében a nőnek kapcsolatra kell lépnie, a halál rokonaként, az emberen túli létteljességgel. Ahogy a pokolra szálló Istár leveti ruháit, úgy kell az indiai anyának leadni véletlen személyisége szeszélyeit, ambícióit és motivációit. Dévaki visszatér, előbb látjuk – kísérteti jelenés-ként, visszatért holtként – az ajtóban állni, bekopogni, s csak később meséli el történetét, utóbb kap a „jelenés” epikai és racionális magyarázatot. Dévaki képlete nem két halál közötti álélet, mint a horrorban, hanem két élet közötti álhalál. Amaz az iszonyat képlete, emez az iszonyat ellentétéé vagy meghaladó feloldásáé, az átszellemülése és felszentelődése.

Dévakit megmentették, összefoltozták, mint a sámán a *Khoon Bhari Mang* hősnojt vagy a beduinok *Az angol beteg* hőst. A nő azonban emlékezet vesztve él, tétován lépdel, a semmibe bámul, tanácstalanul keresi önmagát, míg múlnak az évek, és más asszony neveli fiát. A vasúti töltés alatt állva, a füstokádó, kattogó, zakatoló techno-rémmel szembesülve világosodik meg emlékezete: a technika, a rohanó világ vette el identitását, s a vonat-rém képe hozza a megvilágosodást, ahogyan a *Megtalált évek* című filmben az autóbaleset traumája tárja fel az elveszett élet, a régi én világát.

A kezdetben spontánul vitális és virágzó, szinte magától termő Dévaki új, további jellemzője, melyre a baleset által tett szert, a periodicitás. Elvész és visszatér. Egyszer elvész, fizetség nélkül távozva az álházasság játszmája végén, egyszer pedig a valódi házasság beteljesülése, a szülés után tűnik el. Feltűnése és eltűnése is váratlan.

Az agrárkultusz-beli istenanya összefügg egy meghaló és feltámadó férfiistenséggel, Dévaki azonban átveszi a férfiisten haló-újjászülető áldozatfunkcióját. Nemcsak adaptálja azt a női nem számára, egyúttal tovább is fejleszti, mert a lét tényéről való lemondás készségét továbbfejleszti a létezés „kincseiről” való lemondás készségévé.

A hazatérő Dévakit üres gyermekszoba fogadja: árva a ház. Dévaki, akinek megvan a gyermeke, abban a tudatban él, hogy elvesztette, Jashoda, aki elvesztette, azt hiszi, hogy megvan. Most Dévakinak kell kibírnia a gyermek elvesztését, az anyai megsemmisülést. A férj azért nem tudja megvédeni feleségét, mert megvédte a másét. Az adomány – mint nem ökonómiai, hanem preökonómiai, azaz mágikus-misztikus tény – lényegéhez tartozik, hogy nem visszavehető, ezért tragikus lényeg.

Az új helyzetből fakadó melodramatikus motívumok elsője a misztikus ráismerés. Azt, ami a szerelemből kimaradt, a szeretők mágikus egymásra bámulását, a hirtelen-váratlan szerelmi felismerést, bepótolja a film anya és fia viszonyában: e viszony számára tartalékolta. A nő megigézett bámul az „idegen” gyermekre: most az anya éli meg az elveszett gyermekkel, amit előbb az apa, a sóvár érzelmi fogságot, de az érzés, amely az apamelodrámban csak Jashoda, a szemlélő számára volt rejtély, ezúttal maga az érzés alanya, Dévaki számára is az.

Az elveszett anya története az elveszett gyermek történetévé alakul. Most az anya kering az anyaság elveszett paradicsomának, távolról szemlélt idilljének peremén, s lop egy csókot, ölelést. Az Ödipusz-mítoszban a fiú számára tiltott az anya szerelme, itt az anya számára a fiú szeretete. A lehetetlen vágy szenvedéstörténeteként tesz szert új dramatikus töltésre a szülő-gyermek viszony. Csak a lehetetlen vállalkozás ostromolja a létet, keresi a kulisszák közé zárt szimbolikus életben a lét elveszett reális erejével, traumatikusan termékeny autenticitásával, a létezés és jelenségvilág „forrásaival” való kapcsolatot. Csak az elérhetetlen ostroma a reális lét kapuja. Az európai kultúrában ma csak az obszcén tilalomszegés formáiban tudják elkép-

zeleni ezt az ostromállapotot, míg az indiai film a legtermészetesebb és elismertebb viszonyokban is fel tudja fedezni az elérhetetlen, utópisztikus dimenziót, a nélkülözhetetlen elérhetlenségének következményét, az elérhetetlen nélkülözhetetlenségét, a létértelemnek – az *Utazás a múltból* című film kifejezőmódja szerinti – csillagdimenzióra alapítottságát.

Obszcén látszatok üldözik a nagy érzéseket, a banalitás kultúrája a rágalom iskolája. A hazatért Dévaki nemcsak fia elvesztése miatt boldogtalan, házassága is az, a férj gyanúsan viselkedik, azt hazudja, dolga van, de nem a hivatalban tölti az estéket, a másik asszonyhoz jár. Két életet él, két családja van, s az idegen nővel éli a fontosabbat, mert ott a gyermek. Dévaki, úgy tűnik, nemcsak gyermekét veszítette el, hanem férjét is, kinek életében más nő töltötte be a helyét. Az anyai és szeretői mivoltában is megsemmisült Dévaki végül – akárcsak Ödipusz – kiharcolja a világos tudatot, szembenéz az igazsággal. Az anya, akitől elvették anyaságot, számon kéri a férj jóakarátú büntetését: „Miért? Miért?” A férj bűnös és büntetlen: a könyörület érzelmi hőstette vezetett a sok szörnyűséghez, a frivol látszatokhoz, a pedofília és a hűtlenség kínos konfliktusaihoz.

A hős istenektől jön, vagy megistenül, s az emberi állapot meghaladását fejezi ki az ember képe, akinek két anyja van, így mintegy kétszer született. A hőst istenek kreálják kivételes sorsú emberként, majd maga is megszüli magát a próbatételek során cselekvő lényként, s végül a szerető is megszüli őt férfiként. Istenek is teremtik, nők is, és – beavató – férfitársak. De miért kell, a nem-anyai szülő hatalmak mellett, még két anya is? Mielőtt erre válaszolnánk, a következményekre kell egy pillantást vetni. Az anya abszolút, felcserélhetetlen kötöttséget képvisel, két anya mint két abszolútum azonban relativizálja egymást: meghasonlott, önreflexív lényt szülnek. A testi és szellemi, magánvaló és magáértvaló, rejtett és nyilvános anya, reális és szimbolikus anya, a két abszolút áldozat és jóság, a megkettőzött Fokozhatatlan Jó: együttesen széttépő hatalom. (A reális anya elvész, az ember beleszövődik a szimbolikus rendbe, s a reális létigazság mint igazi életforrás már csak kísérteties emlék és a visszanyerés lehetőségének víziójától sohasem szabadul előérzet; Dévaki azonban – mint reális anya, visszatér és visszakövetel. Jashoda tejét a kisfiú nem akarja meginni. Dévaki az édes tej, Jashoda az édes szó.) A két anya széttépő teljesítménye azonban csak az Egyetlen anya széttépő teljesítményére hívja fel a figyelmet, ő is tündér és boszorkány, sőt minden egyes Egyetlen anya nem is két, hanem három anya, hiszen támogat, tűr és tilt, dicsér, tolerál és parancsol. A kettős anyaságot dramatikusan kiélező mítoszban az apai és férfiúi próbára tevő beavató hatalmakat megelőző próbára tevőként lépnek fel a jóságukkal széttépő anyák. Itt bukkanunk a Krisna-motívumot megerősítő újabb jelentésre: a hősöknek elég az atyai beavató hatalom, azonban az azt megelőző anyai beavatás jelöl ki kis istenné. Az anya, mint a lélek heroinája, maga is kétértelmű helyzetben van, lényegileg széttépett: kihez legyen hű, az élethez vagy a szellemhez? Cinkos legyen vagy nevelő? Együttműködjék az apával és a társadalommal, vagy védelmezzon tőlük? Ezt a széttépetséget fejezi ki a két anya, ami a hős szempontjából a hőssorsot ösztönző „evolúciós nyomás” megkettőzését jelenti.

A mesékben kiteszik a hőst, mert szegény szülei nem tudják eltartani, a hősmítoszokban kiteszik, mert a jóslat szerint veszélyeztetni a zsarnokot: mindenképpen a mások gyermekévé, a különbség fiává, s ezáltal az általános képviselőjévé válik. A melodrámban elég a két anya differenciája, ez pótolhatja a kitevést: a megkettőzött anyaság az általános szülője. A hőst szülő szüzek esetén a fiú az ég gyermeke; valami hasonló dolog modernizált kifejezése az, hogy a kisfiú a differencia fia, a különbség gyermeke, aki mindkét családhoz képest a másik-

hoz tartozik. Mindez az anyákat is traumatizálja, gyermekük, individuális általánosként, kinő minden kötöttségből, elérhetetlen számukra. Az egyik apa – Jashoda igazi férje – közben elvész, meghal, de ezáltal égi apává válik, s tulajdonképpen eredetileg is az, hiszen pilóta volt. (A pilóta vonatra szállt: olyan ez, mint egy isten önkéntes önalávetése a létezés korlátainak.) Az égi apa fiát elviszi a katasztrófa, a maradék kisfiú pedig éppen pótlékként, képviselőként válik autentikussá, individuális általánossá, aki nem átlagsors részese: egy elvesztett gyermek helyét is be kell töltenie.

Az *Aulad* a sötét intrikák vagy a közöny által kitett és száműzött gyermek történetéből nemes szándékból „kitett”, elajándékozott gyermeket csinál. Jötetből lesz a sok szenvedés, hogy később a szenvedésekből szülessék az emberi nemesség és nagyság. Nemcsak az ösztönre jellemző, hogy veszélyes, mert parciális erők konfliktusa. A jóból lett rossz, a törvény csődje, a parancsolatok konfliktusa, az erkölcsnek mint az egész ember (az ember mint szellemivé lett, átszellemült egész) erejének parciális erőkre való széthullása, mely a próbatételek útja, készíti elő és alapozza meg a metatörvény felfedezését. Az indiai filmekben sokszor megsértik az erkölcsi követelményeket, s az erkölcsi törvények sérelme eredményezi a jót. A hős csak a kifáradt, formálissá absztrahált és formalitássá ritualizált törvényt megsértve tud új törvényt teremteni, ami azt jelenti, hogy a „jón, rosszon túli” emberi nagyság ezekben a filmekben nem a gonosz birodalmát, nem a modern cinizmus hideg önzését vagy a versenytársadalom kegyetlen praktícizmusát, hanem az alkotás birodalmát jelöli ki. Ez a tanulság a régi mítoszra is visszavilágít: mindegy, hogy félnek a gyermektől vagy egyszerűen nem képesek felnevelni, a hősgyermek fölös személy, létszámfeletti, s éppen ebben a helyzetében rendelkezik a teremtő minőséggel, nem a régi reprodukálója, nem azt őrzi, amiben nincs helye, hanem tágasabb és mozgalmasabb világot teremt. A létszámfeletti az, aki újat hoz a világba. Fel kell fedeznie egy tágasabb világot, miután a régi, melyben kezdettől fogva nem volt helye, túl szűk volt, nem adott sanszot neki.

A hős, mint láttuk, gyakran többször születik, de legalább kétszer kell megszületnie, ha egyszer anya szülte, másodjára pedig a halál és újjászületés szent-sámánisztikus vagy egzotikus-kalandos útjait bejárva, maga szüli újjá magát, különböző utakon-módokon (a szent rítus, a veszélyes utazás vagy a nagy háború segítségével). Az *Auladban*, mely a hőssors előfeltételeire helyezi át a hangsúlyt, Jashoda, a második anya vállal át egy halállal szembenéző kalandot, s ez teszi majd hozzáférhetővé a lehetetlennek tűnő boldogságot, hozza el a megoldást. A hős önmegszülését a nőnek is támogatnia kell, hogy az önteremtést akadályozó naturális szülőből a hőssorsnak kedvező szülővé váljék. A születés és önteremtés eredeti kettősségére ezáltal épülhet rá az önteremtést segítő „szülések” sora. Az apamelodráma két anyamelodráma felvezetője és kiváltó oka: a hőssorsot az anyasors szempontjából dolgozza fel a cselekmény. Ahogyan egykor a katolicizmusban a fiúkultusz és – a fiú anyján keresztül – végül az anyakultusz hódított el területeket az atyakultusztól, s ahogyan a fiú megszelídíti az atya tradícióját, most a Szűzanya is ezt teszi az ősi Nagy Anya és Anyaistennő rettenetes vonásaival, ezért nő a Krisna-fiú mellett Dévaki szerepe. A Bollywood-film egész anyagában feltűnő az anyai készség jelentősége, kezdve a szerelmes hősnők testének dús pompájával. Az apafigurák komikusak vagy félelmesek, túl erősek vagy túl gyengék, a szemünk előtt anyává váló nő ezzel szemben már lánykorában rendelkezik a Nagy Anyák és Anyaistennők sajátjaival. Dévaki a film elején apjának is anyjává válik, míg a férfias, robusztus mostohaanya kínozza és végül meg is öli az apát, addig Dévaki keres rá, ápolja, mellére öleli,

gyógyítja, majd ölébe véve veszi vissza a haldoklót a nirvána békéjébe. Az indiai nő, aki apjának is anyájává válik, a szeretővel is gyakran hasonló viszonyban van (pl. az *Amrapali* hősnője kezdetben testileg, később lelkileg gondolja szerelmét).

A kitett vagy elcsereált gyermekek történeteiben a gyermek kilétének felismerése vagy elismertetése a tét. Itt, a két anya konfliktusában, az anyaság elismertetése válik a cselekmény problémájává. Ha a gyermeknek két anyja van, akkor egymás szempontjából mindkettő fölös harmadik, s úgy választanak el egymástól is, mint a szigorú atyák ödipális drámaiban az apa az anyától és a szeretőktől. Natúranya, kultúranya és gyermek háromszögviszonya az anyaság két alapfunkciójának, a tápláló és a vigyázó funkciónak differenciálásán alapul. Az első funkció világában az anya fészek, táplálék és zsákmány, a gyermek pedig mindenható akarat, a másik funkció világában a nevelő, utasító anya a mindenható akarat, a gyermek pedig a rászoruló kiszolgáltató. A natúranya átad a kultúranyának, ahogyan az anya az apának; a két anya az anyaság más-más stádiumát képviseli. Natúranya és kultúranya konfliktusa egy preödipális ösdramaként értelmezhető. Úgy viszonyulnak egymáshoz, mint az anya teste és az anya neve: preszimbolikus és szimbolikus anya. Az anya teste a testek anyjának jele, az anya neve pedig a nevek, jelentések, kulturális minták anyjái. Már e két anyakép konfliktusos viszonyában megtörténik az átmenet a biológiai rendből a szimbolikus rendbe. A test szerinti anya a natúranya, a lélek szerinti anya a kultúranya (és a szellem szerinti szülő az atya). Egy naturális és egy imaginárius rendet követ a szimbolikus rend, de az imaginárius a naturális-hoz képest már szimbolikus, amennyiben olyan konfliktusos viszonyban van a naturálissal, mint vele, az imagináriussal, a szimbolikus. Preödipális és ödipális ellentétének előmintája már a preödipálison belül megvan.

A *Stella Dallas* című filmben a natúranya szül, s később egy ponton, ahol a szenvedélyes és spontán proletárnő nem tud többé megfelelni feladatának, s lánya felemelkedésének akadályává válik, lemond és átad az úrinőnek, a kifinomult kultúranyának. Az utóbbi csupa megértés és tapintat, megannyi hasznos információ, a felemelkedés lelki és szellemi feltételeinek kincstára, ám a natúranya válik, a lemondás hőseként, nagy herionává, a teremtésből visszahúzódo isteni teremtő női megfelelőjévé. Logikus, hogy a natúranya szül és a kultúranya vesz át tőle, de nem mindig van így; Tarzant majomanya, Mauglit párdúcanya neveli fel. Ha a kultúranya szül, natúranya kell hogy kipótolja, amit a kultúranya nem tud nyújtani. (Ez a helyzet az *Imitation of Life* esetében is: a kultúranya az „imitation” és a natúranya a „life”). Ha ez nem történik meg, ha nem kapja meg az elmaradt „life”-injekciót, akkor a hős szenvedélybetegség által keresi a visszautat a „természet öléhez”. A szadomazochisztikus szenvedélybetegség a reflektált kultúranyák fiainak sorsa, akik steril-intellektuális milióból jönnek, s a film noir óta próbálják a szeretőnél megtalálni a család által már nem nyújtott elementáris élményeket. Az *Utazás a múltból* című melodrámban a feleség rideg szimbolikus anya, így a szeretőnek kell a natúranyai funkciókat felvállalni és utólag bepótolni, hogy a gyermeket (ezúttal kislányt) megmentse a neurózistól és magánytól. Bette Davis olyan nőt játszik el, aki maga sem kapta meg anyjától az összeretet, de – mint nő – képes az anyaság lelki ösnemzésére.

A régi világban, a nemesasszony és gazdag polgárnő – mint test szerinti anya – nem natúranya. A natúranya elválik a test szerinti anyától. A test szerinti kultúranya kiad a natúranyának, mint dajkának. Így, mint Maugli vagy Tarzan esetében, a test szerinti anya eltávolodik, a test tesz szert a szellem távolságára. A test szinte csak kép és a szellem tűnik kézzelfogható valóságnak. Az uralkodó osztályokban a natúranya a másodlagos, ő a nevelő anya. A szülőanya

válk szimbolikus anyává, s a dajka adja vissza a testi és érzelmi élet teljességét. A későpolgári eltömegesedésben eltűnik a nagy háztartás, vele a dajkák, szobalányok és szakácsnők, cselédlányok és szolgák, mindazok, akik összekötötték az ifjat a valósággal, melyet a szülők már nem nyújtanak. E történetek már a civilizációs károkat, az érzelmek betegségét tükrözik: egzotikus vagy fantasztikus világokba tolódik el a natúranyai funkció. Anya és dajka munkamegosztása esetén még mindkét funkció teljesül, ha már nem is tudja őket egy ember teljesíteni: a gyermek, akinek „két anyja van”, teljes emberré válk, aki alulról is, felülről is képes felfogni és megérteni a világot (hisz nevelő anyja, dajkája proletárnő). A két anya összmunkájának eredménye szív és ész, empátia és kötelességérzet kiegyenlített viszonya.

Az *Aulad* rendszerében, a tradicionális mód szerint, a natúranya proletárnő, a kultúranya pedig polgári típus, s az előbbi adja át az utóbbinak a gyermeket, s válk heroinává. Dévaki az isteni vagy természeti fenomén, ősi agrárkultuszokból a filmkultúrába betáncolt, áterotizált és naív anyafigura, míg Jashoda a szűzi anya, az anyaképzetnek a szenvedélyes és lemondó szeretet, gyászruhás, sápadt-fehér ikonográfiájában kiformált változata. Gyengéd őrangyal, szolgáló kísértet: a vidám Dévaki maga is virult, míg a szomorú Jashoda történetében már csak a kisfiú. A megoldás azonban bonyolultabb, mint Nyugaton, tovább gondolja a *Stella Dallast*: felvetődik az igény a második anya heroikus felfokozására is, ami az első anyatípus további felfokozását váltja ki, mint logikus reakciót. Az, hogy itt mindkét anya átéli a tragikus lemondást, mely a formálisan gyengébb jogi pozíciójú Jashoda esetén meg is kettőződik (egyszer átéli az elvesztést a kórházi ágyon, a balesetet követő vetélés után, egyszer pedig miután felnevelte gyermekét, s megtudja, hogy nem az övé), az anyai komplexumnak a vágy képzetével való áthatását szolgálja. A kisfiú, aki az egyik anya számára elveszett, s a másik számára talált gyermek, mindkettő számára elérhetetlen, birtokolhatatlan (azaz vágytárgy), ami azt is jelenti, hogy a vele való viszony soha nem tekinthető elintézettnek, megoldottnak, mindig probléma marad. Miután az indiai film kioldja a vágyat a szerelemhez és erotikához való európaizált kötöttségéből, a fantázia felismeri, hogy a vágy a lemondás által, negatívan beteljesíthető. Mindaddig nő a vágy, s vele a szenvedés, amíg birtokosi és fogyasztói beteljesedésről álmodik. A vágy problémájának megoldása nem ez, hanem az anyai komplexus hozománya, a szülés képzete. A kívánság életösztön, mely a tárgyat akarja bekebelezni és felhasználni, a vágy halálösztön, mely túl erős érzés, s végtelen képes szaporítani magát, ezért számára csak az a megoldás, ha átadja, kiszolgáltatja magát, s szimbolikusán vagy reálisan belehal a tárgyba. E logika szerint azonban a vágy legerősebb formája az anyaság, s a szerelemvágy csak mimézis, patetikus, hisztérikus ágálás. A nő a gyermekre vágyik, s a férfi vágya a nőre ezért szintén értelmezhető a gyermekvágy indirekt formájaként: már a természet is gyermekivé maszkírozza a nőt, s a kultúra tovább fokozza ezt az esztétikai, fenomenális infantilizációt.

Dévaki és Jashoda az anyaság különböző aspektusait képviselik, de közös bennük a lemondás. Dévaki eltűnik, az ő sorsa, hogy az legyen, aki visszalép, átadja gyermekét a világnak, magát az anya-gyermek viszonyt ajándékozza el és gyászolja, ezzel téve lehetővé a gyermeknek, hogy önállóvá, teljessé váljék, ne maradjon az anyakomplexum parciális objektuma, míg Jashoda maga válk a fejlődő gyermek parciális objektumává. Dévaki az apa-felesége-anya, akinek a gyermek is parciális objektuma, Jashoda a csak-a-gyermek-számára-való-anya, aki a gyermek parciális objektuma. A gyászoló nő már csak a kisfiúé, s nemcsak halott (az anya-gyermek viszony imtimitásából kiszorult) férjét, magát is gyászol-

hatja, míg az újra előkerült Dévaki ismét lángolóan színes szárikban pompázik: nem csoda, hogy a kisfiú Jashodához ragaszkodik. A gyermekért folytatott per során a férj, akinek vissza kellene perelnie gyermekét, Jashodának drukkol, s a kisfiú is „néninek” szólítja Dévakit.

Az apa ajándékozza el a gyermeket, és a nagybácsi mint kvázi-nagyapa megy el érte, hogy visszakérje Jashodától, mint a *Kaméliás hölgy* variánsaiban az apa a szeretőhöz, hogy visszakövetelje fiát. A per a nagypapa műve, nem az anyáé, mert Dévaki az öröm és szenvedés hőse, nem az érdekérvényesítése. Ilymódon az atyai – előregedett atyai: nagypapai – törvény hurcolja el, veszi vissza a nevelőanyától a fiút, megfordítva ezzel a fejlődés logikáját, mely szerint a testi és érzelmi spontaneitás a nevelésnek kell hogy továbbadja a gyermeket. A Jashodától elszakított kisfiú a távolodó autó üvegén vergődik. A két-anya-melodráma paradox percei következnek: a jog által elrabolt kisfiú az igazi anya karjában idegen, a törvény túsza. „Nem akarok enni és nem te vagy az anyám!” Emlékezzünk: Jashodától a tejet nem fogadta el. Nem véletlen, hogy most nem eszik, hisz az etetőtől visszakerült a szoptatóhoz. A kisfiú nem az először, hanem a másodszor elvesztett anyát éli át elvesztett anyaként, ez azonban csak azt jelenti, hogy a tudatos vágy merítése más, mint a tudattalan vágyé, s a vágy már csak azért is teljesülhetetlen, mert nem tudja, hogy mire vágyik: a vágy nyilvánvaló tárgya Jashoda, titkos tárgya pedig Dévaki, s ráadásul választani kell közülük. A vágy felbukkanása, a vele való első találkozás, a kisfiú szembesülése a vággyal a társadalom, a szklerotikus törvény általi elrablottság szituációja elleni lázadás. A társadalom nem a testi, hanem a szellemi anyától „rabol” el, mert a szellemi anya már elválasztott a testi anyától (ha nem így lenne, incestuózus szeretet lenne az eredmény), s a férjivé leendő fiúnak majd a szeretőtől kell visszakapnia az anyavilágban a szellemánya dominanciája idején elvesztett testét.

A misztikus együttérzés és eksztatikus empátia, mely korábban a templomi jelenetben, ahol a kisfiú felvette a kedves „idegen” nő cipőjét, ismeretlen idegenekként is egymásra találva, a kisfiú és Dévaki viszonyában jelent meg először, s most, amikor Dévaki kapja meg a gyermeket, visszatér a kisfiú és Jashoda viszonyában. A gyermek megszökik az induló vonatból, fut az autók között, Jashoda azonban – mert megérezte a veszélyt, vagy mert találkára hívja őt az imaginárius világ valamilyen ereje, mely a szimbolikus világ eszközeivel megragadhatatlan – szintén fut az állomás felé. Autók rohannak, fékek csikorognak, s Jashoda maga kerül az autó alá, mely elől elragadja a gyermeket. A lélek szerinti anya és a lélek szerinti kisfiú társadalmi törvények ellen lázadó nagy találkája a kvázianya melodramatikus gesztusába torkollik: megkoronázza minden anyai áldozatát, halált cserél életre, „meghal” a gyermek helyett, kómában látjuk. Már nemcsak Dévaki az életadó, most a kisfiú ugyanúgy kapta Jashodától is az életet, ahogyan eddig csak Dévakitől. Az egyik anya, Jashoda, átvállalja a halált, mire a másik lemond a gyermekről, ami ugyanolyan áldozat. Az európai és amerikai pszichológiában a gyermek esik szét az anya eltávozásakor, az indiai filmben az anya esik szét, aki elveszti fiát, mert csak az a szubjektum a szeretet szubjektuma, aki a tárgya nélkül semmi. Ily módon, szimbolikusan, a fiáról lemondani hajlandó Dévaki is életét, identitását kínálja ezzel. A mindent jelentő szeretett személy által közvetített identitás egyben az életet jelenti: láttuk, Jashoda sem akart élni gyermeke elvesztése után. Az anya el kell hogy ajándékozza gyermekét, mint a kaméliás hölgy a szerelmét, de végül nem az az anya (a lett anya) ajándékozza el, akitől ezt a törvény, a szimbolikus hatalom követeli, hanem az (a tény szerinti anya), aki nevében követeli a törvény az áldozatot: az anyák logikája legyőzi a törvény logikáját. Az érzelmi sorsnak a testi sorstól való emancipációja készíti elő a szellemi emancipációt.

Végül Dévaki is megteszi, amit férje már a film elején megtett, lemond a fiáról. Dévaki arany és vörös színekben pompázott, Jashoda fehér gyászban járt, Dévakit szerette a férje, Jashodát csak a kisfiú. Az egyik családban minden megmentve, a másikban minden elvesztett, ez lenne a végső képlet, ha Dévaki nem lenne hajlandó a lemondásra. A csere világa azért olyan hatékony, mert valóban így működik: a tulajdonos az, aki minden visz, s a tulajdonosok között is végül a monopolista és globáltőkés tulajdonformák. A tulajdon világában az elidegenedettség az erő mértéke és a fejlődés iránya. A szolidaritás elve ezért nem viseli el a csere, az alku formális logikáját, mellyel szembefordul a szolidaritás és empátia logikája. Az anyaság örület és varázslat, kapcsolat az ismeretlennel, beágyazottság a mindenség, a végtelen önszabályozás spontán mechanizmusaiba, szenvedélyes kötöttség, melynek tárgya a lét, mely a kisajátításban nem, csak az adásban, csak a produkcióban, s nem a recepcióban megragadható: a szerzés a létezőkhöz mint parciális objektumokhoz köt, csak a szenvedélyes kötöttség halálösztöne éri el a létet. Csak két világ van, az egyik azé, aki mindent visz, a másik azé, aki mindent ad. Nincs alku és átmenet, kompromisszum és közvetítés, az emberiségnek választania kell. Ezt sejtették meg a vallások, amikor megkülönböztették az üdvöt és a kárhozatot, s ezt az evidenciát maszatolta el az írástudók modern árulása, melynek nincs vége, sem határa. Az anyaság sugallat, melynek a végtelen a kommunikátora, ebből fakad a szolidaritás materiális – és nem jogi játszmákkal hazardírozó, formális – igazsága.

Az anyaság csupa lemondás, ezért legmagasabb beteljesedése az anyaságról való lemondás. Végül a két anya, szinte versengve, egymás javára akar lemondani a fiúról – mint a háborús melodramák frontharcosai otthon várakozó közös szerelmükről –, mindkettő átéléssel állítja, hogy a másik az „igazi”, de épp ezért mindkettő egyformán igazi, s a kérdés a néző számára eldönthetetlen. A kisfiú számára ugyanez a kérdés egyszerű, az életfázis-adekvát anyaképet választja, a szimbólumok anyját, a hús és a vér anya helyett.

A testitől az imaginárius anyához való átmenet az egész szimbolikus szférát is előlegezi, hiszen a testihez képest a két másik érték, imaginárius és szimbolikus egyetlen egységbe olvad, az utóbbiak majd a jövőben differenciálódnak, ezért Jashoda az „apai törvény” gyengédebb előképeként is felfogható. Ha Dévakit testi anyának tekintjük, akkor Jashoda imaginárius-szimbolikus anyja, ha Jashodát szimbolikus anyának, akkor Dévaki testi-imaginárius anyja, mert az emóció hol extrémén testies szenvedély, hol átszellemült, szellemi szeretet. A törvényt itt nem az apa képviseli az anyával, hanem az új anya régi anyával, a választások anyja a történések anyjával, a szabadság anyja a sors anyjával, a kultúránya a natúranyával szemben. Ezért kell több törvényről, titkos és nyilvános, evidens és megállapodásszerű, kinyilatkoztatott és konvencionális, természetjogi és történelmi stb. törvényről beszélni.

Megint Dévaki búcsúzik, ismét ő, aki sírva öleli a karjából kiszakadót, léte elszakított, fontosabb részét. A férj eltámogatja őt, s Dévaki elájul: mert terhes. A lányáról lemondó *Stella Dallas*, aki szeszélyes, kiélt, szörnyű öregasszonnyá vált, a lemondás által visszatalál egy ruganyos, vitális egzisztenciaformába, ismét fiatalosan szenvedélyes és lelkes, csupa élet. Mindkét filmben lemond a szülőanya, s nemcsak Stella, Dévaki is visszaforgatja az időt, legyőzi a lelki erőzítőt, valamilyen ontológiai entrópia-törvényt, a romlás lét-törvényét. Úgy tudtuk, a baleset következtében nem lehet többé gyermeke: hamis volt diagnózis vagy csoda történt, mondja az orvos.

A preökonómia és a „szív törvénye”

Az, ami a melodráma nézőjével történik, amikor meghatódik: az érzékeny érzés és a szenvedélyes, lelkes erkölcsiség költői szerepjátszása. A néző rajongó alakokért rajong: izlel egy lelkesült állapotot, melyben az azonosulás tárgya közvetítésével érzi, amit máskülönben csak érezni szeretne, s végigéli, amit érez, s behelyezkedik valakibe, aki tenni is képes, amit helyesnek érez. Az indiai melodráma a preökonómia győzelme az ökonómia fölött, korlátozott győzelem, egy bensőséges térben, rendszerint a családban, s azért őrzik a keleti kultúra műfajai a nyugati posztmodernben a „család diszfunkcionálissá válása” címén feladott intimítást, mert ez a preökonómia menedéke, s ennek nyugatias nyilvánossá válása az ökonómia végső győzelmét, a maradék léttérek áruvá válását jelentené. Az ökonómia posztthumán, csak a preökonómia humán létmód. A preökonómiában az ökonómiai elem az ember instrumentuma, míg az ökonómia mint létmód az embert instrumentálja. Az egyenértékek cseréjét, a formális egyenlőség viszonyát az teszi lehetővé, hogy mindkét fél jól akar járni. Miért formális az egyenlőség, és miért marad pusztán formalitás? A formális igazságban addig hisznek, amíg azt hiszik, hogy az jár jól, aki jobban jár. Az egyenlőség formális természete, s a jognak a materiális aspektust, azaz tárgyyszerű, a reális erejével kényszerítő igazságot, a vitathatatlan és oszthatatlan igazságot platonizmusként, esszencializmusként elvető játszma-karaktere, sportszerű meccstermészete garantálja, hogy végül az egyik valóban a modern értelemben járhatson jól, lehessen az, aki „mindent visz”. Az egyenértékek cseréje, melynek kerete a formális jog, a kifosztás álarca. A XX. században legtovább (és hovatovább már csak) a kalandfilm kritizálja ezt a magát alacsonyabb ösztönöknek alávető kultúrát és a melodráma mutat be valamiféle ellenképet. Ez az ellenkép a populáris kultúra imaginárius szférájában őrzött preökonómia.

Az eredeti, természetes emberi viszony a találkozás aktusa, az egymás-száma-va-ló-lét ritualizált lényegkifejezése pedig a megvendéglés, a jól tartás, a gondozás, mint a felesleges erők kiáradása. A létharc győzelemmé válását a tartalékok bemutatása fejezi ki, a tartalékok azonban nem visszatartott, kuporgatott, hanem hatékony és diadalmas erőkként léteznek; a létezés teljessége az erő dolgoztatása és nem – visszatartott – sorvadása. És legkevésbé sem az erő elidegenedése, mely által most már ő lenne az, aki bennünket dolgoztat. A hatalom nem korlátozó és kirabló, elnyomó és csonkító, hanem léteztető, lenni segítő hatalom. A hatalom jele a hála és nem a félelem. Ez a mitikus „aranykor” vagy a „kezdet tökéletessége” által vizionált eredeti hatalom-fogalom, a dicső hatalom, az isteni hatalom, amelyet a XX. század nem ismer, melyet az imperialista „fehér ember” kultúrája a nyomulás évszázadaiban elfeledett, de él azoknak a törzseknek a kultúrájában, a dél-amerikai esőerdőkben, akiket az olajvállalatok vagy sztrádaépítők repülőgépről ledobott, fertőzött élelmiszerekkel irtanak ki.

A győztes nem az, akit más tart el, hanem aki mást, másokat tart el, nem önmagát. Az igazi győztesek rítusaikkal el is kápráztatnak, de felelősséget is vállalnak; nem az a nagy úr, aki kifoszt, hanem aki ellát és megvéd. Erre emlékezve igyekeznek a barbarizálódások idején vagy a primitív, erőszakos felhalmozás koraiban védelemnek álcázni a rablást. Az ajándékozás csak a hőskorszak egyik oldala, a kirablás a másik: de a hőskorszakban – vagyis a polgári társadalom rögzült és intézményesített formális törvényességének az inautenticitást normává nyilvánító beteljesülése előtt – a gonosz becsületesebb, amennyiben nem álcázza magát igazságosságnak. Ezt az erkölcsi tudatú, a kegyetlenséget önnön gonoszságának, a szükséges kegyetlenséget is negativitásának tudatával művelő gonoszt szemléli Sade márki a képmutatás

századai által keltett nosztalgiával. Az isteni ajándékozó és az ördögi kifosztó egyazon játékterben tevékenykednek, és törekvéseik generálják egymást.

A preökonómia a tét. Nemcsak a – jó – istenek és királyok ismerik ezt a mentalitást, a proletár is: a preökonómia logikája patetikusan tetőzik szükséghelyzetben, amikor az ember, a szükség ellenére, ha választani kell, a másikat nyilvánítja elsődlegessé. A nagylelkűség ott tetőzik, ahol nem a felesleget pazarolják rá, hanem áldozatot hoznak a másikért, nélkülöznek érte. Ilyen értelemben a királyok és istenek által felülmúlhatatlan úr a proletár, akit Pasolini, bár látja lezüllöttségét és degenerálódását, ennek ellenére is közelebb érez az öskezresztényekhez, mint a „művelt osztályokat”. A bőség emanációjaként ismert nagylelkűség a nagylelkűség még nagyobb koncepciójával és szebb képével áll szemben, a nélkülözés hőstetteivel, melyek által az ember a veszteségekben is nyertes – isteni – marad. A proletár mint vesztes osztály, a nő mint vesztes nem, és a lázadó és menekülő ember mint a polgárság „tékozló fia” melodramatikus privilégiumai ezek a hőstettek. A hetvenes évek kínai akciófilmjei és a nyolcvanas évek indiai melodramái azért is olyan vitálisak, meghatóan temperamentumosak, mert hősiük a proletár vagy a lázadó és menekülő ember, mint proletarizálódott „úr”. Szakmailag sokat fejlődött mindkét filmgyártás, mindkettő nagy lett és a világfilm egészét formálta át, de ennek az az ára, hogy ma már egyik sem az a népköltészet, ami a felfutás éveiben volt.

A mítoszokban van egy pillanat, a történelmi idő születése, a mitikus idő leváltása a történelmi idő által: amikor elszakad a föld az égtől. Az ajándék par excellence isteni, hisz az istennel nem lehet cserélni, ők csak nyújtani, adni tudnak, s az ember, amennyiben csak ember, és nem istenek rokona, csak kapni. Amikor a szublimált vallások elkezdték megkülönböztetni az isteneket a „pogány” bálványoktól és „hamis” démonoktól, ezt az isteni princípium új szintű, mélyebb meghatározása alapján tették: a bálványnak mi áldozunk, az Isten magát áldozza értünk. Az adomány isteni ösgesztus, az Isten pedig csak adni és nem kapni tudó, ha kapni is tud, mint a nőt zsákmányoló istenek, lecsúszik fantasy-figurává, mesealakká. Az isteni gesztus létadó, léteztető; a csere nem lehet más, mint álcázott fogyasztás és kifosztás: ördögi gesztus. Ég és föld elszakadása pontosan a preökonómia leváltása az ökonómia által, az áldozat, adomány és ajándéké a csere, a verseny és kizsákmányolás által. Ez az a pillanat, amikor az ember isteniből pusztán emberivé, azaz ördögivé válik: a preökonómiát, melyben az ember létmódja a szenvedélyes kötöttség, lefokozzák ökonómiává, amelyben már nem az ember növekszik és gyarapodik, hanem a tárgyi függvényei, a fejlődés kívül kerül rajta, s így saját fejlődése áldozatává válik.

A mítosz mély, de naiv képet ad a létről. A preökonómiát – a mítosz vizsgálata során – nem történelmi kornak kell tekintenünk, a „kezdet tökéletessége” idejének, hanem az emberi lét olyan létlehetőségének vagy aspektusának, amely ponton az ember már több, mint a természeti viszonyok összessége, és még több mint a társadalmi viszonyok összessége, azaz ahol képes a teremtő aktusra, azaz „isteni”. A két nem azonban nem egyszerre és egyformán szakadt el kezdetben a preökonómiától: a szenvedélyes kötöttséget a férfi rövid, de intenzív mámorban éli meg, mint szerelmi szenvedélyt, míg a nő egy életen át, az anyaságban.

Az indiai nő – mint áldozat a férje sírján – olyan kép, mely alkalmat ad a gyarmatosítónak, hogy borzongjon, segítségül hívja a morális felháborodást a gyarmatosításhoz, s civilizáló tényezőnek tudja és állítsa be magát. Valójában ez a kép a specifikusan női melodramatikus-vagy halálöszton sűrített képe, mely természetesen borzalmassá degenerálódik, mint minden kultúrában minden nagysággal megtörténik ez az intézményesülés során, eredetileg vagy

lényegileg azonban ugyanazt fejezi ki, mint pl., az európai melodrámban is „*Tomi a megfagyott gyermek*” – a némafilm változatban még hiteles, a hangos változathoz már eliminált – gesztusa, aki meghal az anya sírján: nem tudok nélküled élni! Azért intézményesül a nő, s nem a férfi oldalán a gesztus, mert a nők őrizték a preökonómiát; szociálisan lehet hogy vereség kifejezése, kultúrálisan azonban győzelemé, a kultúra civilizatorikus entrópiájával szembeni negentrópiikus mozgalom ritualizált szimbolikája. Ma inkább a férfiak hajlanak ilyen gesztusokra: ez pl. a *Mr. Butterfly* című film megoldása.

A nő mint áldozat a férje sírján csak kultúrtörténeti és helyi kulturális mimézise egy alapvető emberi lehetőségnek, az elidegenületlen emberi érzékenységet kifejező preökonómiának, túl az első és innen a második természetben. Ez a preökonómia emberének, az embert patetikus lényként konstituáló kulturális halálösztonnek a képe, melynek megalapozója a természeti anyaság, de a kulturális anyaságban válik féktelenné, azaz szenvedéllyé, míg a természetben jól működő leválasztó reakciók fékezik meg. Jashoda, az *Aulad* hősnője, a gyermekben keresztül és a gyermekért él, egész létét önnön túllépéseként realizálja, nem a maga, hanem a fia világában él, létmódja a lét „isteni ajándékának” „istennői” továbbajándékozása. Aki nem így él, az e logika szerint csak defekt: a vágy- és kéjáramok, öröm-vezetékek és kéjgépek európai logikájával szemben itt egy ősbibb, pontosabban alapvetőbb logika tűnik elénk.

4.22.2. Az apaság visszanyerése az indiai western-melodrámban (Ramesh Sippy: *Sholay*, 1975)

Végső határ

A romantikus, hazafias, hősi western üzenetét a „surwestern” a problematizálásig mélyítette, ezzel a komplexust, traumát, szenvedést mint a nagyság titkát állítva, a hősideál pozitív kifejtésével szemben, előtérbe. A *Volt egyszer egy Vadnyugatban* ezért az „elfojtott visszatérése” a hős- és nőideál pozitivitásának felújítását jelenti, ebben az értelemben a *Volt egyszer egy Vadnyugat* már nem surwestern, hanem összwestern, melyben az elfojtott visszatérése most már a tradíció pozitív értékeinek az összefoglalása. A *Volt egyszer egy Kína* vagy *Volt egyszer egy India* címet variáló filmek is ilyen összefoglalások, és a *Sholay* is ennek a paradigmának a részese. Az indító kép, a vonat érkezése, a *Volt egyszer egy Vadnyugat* hasonló beállítását reprodukálja. A befutó vonat, a kis állomás, a falu a világ végén, a sziklák alatt, mint a múlt nagy traumája, a katasztrófa tanúja, a megbocsáthatatlan tett, a felülmúlhatatlan botrány színhelye. Ugyanazt a farmot fogjuk látni, hasonló környezetben, a puszták és a sziklák között, mint Leone filmjében, s itt is egy hasonló családot irtott ki a banda, mely gonoszítottra kell a cselekménynek a választ megtalálnia.

A világ vége a kaland kezdete. Ott kényszerülünk rá a szokás, automatizmus, rutin ténykedéseinek sorából kilépő cselekvés, a kiugró tett önmaga lehetőségét megteremtő elhajlására, ahol a megszokott teendők ismétlése nem segít. Ez a tett egyrészt túl van a vészen, másrészt maga is ijesztő, problematikus. A mintegy a világ vége ürességébe érkező vonattól tovább visz utunk, melynek célja az utolsó épület, a semmi partján. A hegyekre, sziklákra és sivatagra néző tornác előtt tyúkok kapirgálnak. Folyamatos és jelöletlen a kultúrtér átmenete, összeolvadása a végtelennel, ahogy a végeken a hőstett és bűntett különbsége is árnyalatnyi: a nagy tett ilyen vagy olyan elhajlása. Talán az ember önző és bűnös, pusztító és korlátolt

lény, s a hőstett csak kisiklott büntett, a tombolás mutációja, mely hirtelen fejtetőre állítja, a jó belátás víziójára, az önzetlen tett alkotó erejére alapítja a világot.

Vidám csavargók

A cselekmény színhelye az utolsó határ, ahol a feladat várja az embert. A feladat a traumatikus múltból következik, melyet a volt rendőr, a falut vezető birtokos elbeszéléséből ismerünk meg. (Itt az a figura az abszolút hős, a Nagy Atya, aki egy klasszikus szovjet filmben a „kulák” lenne.) Két ilyen elbeszélés szakítja majd meg az események sorát, az első a nyilvános, a másik a titkos múlt, az első a győzelmes történetből ad kóstolót, a második a vereség és veszteség története. Az első történet hősei Thakur (Sanjeev Kumar), Jaidev (Amitabh Bachchan) és Veeru (Dharmendra). A rendőr Thakur vasúton szállítja a börtönbe, az amerikai westernek módján, a két vidám bűnözőt. A film elején eldöntetlen Jaidev és Veruu pozíciója, „apátlan-anyátlan árva” és „sehonnai bitang ember” alternatívája nyitott, megtörténhetne, ami az amerikai gengszterfilmben szokott, hogy az egyik az erény, a másik a bűn útját választja. Tékozló fiakat, kallódó embereket látunk, ezért a (kvázi-)apa eljövetele a megoldás. Most értjük meg a nyugati film kváziapa-figuráit is, az adoptívszülővé testesült Törvény kísérletei- vagy kísérteteiként. Nyugaton mind inkább kísértet lesz a kísérletből, míg a keleti film új életre ébreszti, megerősíti a funkciót. A percmemberkének nincs genealógiájuk: a kapitalizmus turbósítása lelki feltételeinek megteremtése azzal kezdődik, hogy az új társadalom likvidálja, elsorvasztja, kilopja ember és társadalom viszonyából a kultúraörökítő családot, amely hosszú távon halmozott, nemzedékek által igazolt kultúrincset örökít, ezzel a társadalom bírójává téve az egyént. Az új társadalomnak azonban nem bíráló és tervező lényre van szüksége, ezért kell a pillanat termelési és fogyasztási szükségleteinek tökéletes médiumává formálni az egyént. Az indiai western eme balfejlődés befékezésével indul. Megbilincselve ismerjük meg a tékozló fiak férfpárosát, de az ellenfelekből váratlanul szövetségessé váló bűnözők, miután Thakur szétlővi bilincüket, a vonatrablók elleni harcban a rendőr társai. A széttört bilincsű férfiak szárnyakat kapnak a váratlan és harcosszabadságtól, lubickolnak a háborúban, ujjongva szökellnek a csatában. A westernek boldog korára emlékeztető csatajelenetet látunk. Vidáman cifrázó, indázó zene váltakozik a mozdony szuszogásával, az ökölcsapások és a fegyverropogás zajával. Milyen jó harcolni, jónak lenni, jó oldalon állni, megmentőként, szabadítóként, önzetlenül, öncélúan! A haszontalanok (mint törvénytelen egzisztenciák) állnak szemben a „haszon”-talanokkal (mint a nem üzletszerű egzisztenciaforma képviselőivel), akik ingyen cselekvés formájában művelik a jót. Milyen élvezet az öncélú jóság, mely létet ajándékozó, szabadságot hozó, az embereket önmaguknak visszaadó felszabadítóvá tesz, azaz istenivé! Miután a rabokból lett harcosok – ismeretlen – bűnüket jóvátették a hősmunkával, morális alternatíva csapdájába esnek: magára hagyják vagy kórházba szállítsák a sebesült Thakurt? A vérző ember cserben hagyása jelentené a szabadságot, míg a segítség vonzata a rájuk váró büntetés letöltésének kényszere. Pénzért dobhatnak fel: fej vagy írás? A továbbiakban is többször ismétlődik a döntést elhárító aktus, amikor ismételten visszatér büntett vagy hőstett alternatívája. Az első alternatív helyzet mintáját érleli ki a későbbi cselekmény, melyben a hőstett egyfajta rabsággal jár, szolgálatot, odaadást, lemondást fog jelenteni. Hőseinket rabokként ismertük meg, ám midőn kiderül, hogy hősök, azt is látni kell, hogy a hőssors is egy másfajta rabság. A hősmítosz arra a kérdésre válaszol, hogy az emberek életetői vagy konkurensei egymásnak. Mindenképp egy-

más létének függvényei és forrásai, csak az a kérdés, hogy mi táplálja és tartja fenn a viszonyban állókat, az, amit elrabolnak egymástól vagy az, amit adnak egymásnak, a kiáradó fölöslegében ajándékká, áldozattá, adománnyá váló élet dúskálása a jóban vagy a parazita élet prэшatalma, mely a máshonnan elvont életerőkkel táplálkozik? A negatív felettes én (mint zsarnoki, parancsnokló szerv) másokat győz le, utasít és kényszerít, a pozitív éniideal önmagát. Az egyik a mások kötelességeként írja elő azt, ami a számára jó, a másik a maga szenvedélyeként műveli azt, ami másnak jó. A rabló adót szed és védelemnek nevezi a terrort, a rendőr uniformisát levéve küzd a zsarnokság ellen, a falu felszabadításáért. Ez a szadista rablóvezér és a puritán rendőr különbsége, s a két fiatalember kezdetben a két minta között ingadozik, ezért van szükség Jaidev érméjére, melyet megkérdenek a döntés pillanataiban, s mely mindig jó választ ad.

Nem elég, hogy Jaidev és Veeru az első hősmunkával jóvá tették bűnüket, erényes áldozatot is hoznak, kőbányában töltve le a már jóvátett bűnért járó büntetést. Thakur nem is a büntetést akarja megrövidíteni, amikor kihozzák őket a börtönből, nem szorulnak kegyelemre, ellenben szükség van rájuk: a közösség szüksége hozza ki a bűnösökből lett hősüket, és nem a hatalom kegyelme. Thakur vár a börtön előtt, már nem rendőr, visszatért falujába, az utolsó ház, gyászoló ház gazdája, faluvédelemre bérel fel a két revolverhőst. Hőseink azonban nem hivatalos pozitív hősök: bilincses bűnözőként hőstettet hajtanak végre, hősszerepre felkérve azonban a bűn csábítja őket. Az első falusi éjszakán ismét kísértésbe esnek, kirabolják-e a széfet s eltűnjenek, vagy megvédjék a falut a rablóktól? A „nagy tett” melyik fajtáját válasszák?

Thakur

A férfi eljön a két fiatalemberért, megváltozva, palástba burkolózva, titokzatos hozzáférhetetlenül áll a börtön előtt, és szűkszavú ajánlatot tesz, melynek lényege, hogy felajánlja a börtönből szabadult csavargóknak a maga faluvezetői munkáját, feladatát, ezzel helyét a világban, bizonyos értelemben a világ felett. Jaidev és Veeru kétszeres hősök már, elvégezték egy fizikai hősmunkát, győzelmet arattak, és letudtak egy morális hősmunkát, elfogadva a győzelemért járó büntetést. Hőstettük jutalma annyi volt, hogy a börtön ebben az esetben nem a bűn bűnhődése, hanem a nagyság jutalma, azaz az erény jutalmazhatatlanságának, a hősajándék viszonyozhatatlanságának szimptomája. Thakur a két hősmunka paradox jutalmaként újabb hősmunkát ajánl, a munka jutalma a munka, a hősiesség nem a jutalom, a kiváltó csalétek terméke, hanem olyan fáradtság, amely képes önmagára csábítani.

A falusi házban legelőbb verekedő banda tör rá a hősökre: Thakur emberei. A váratlan rajtaütés pusztán újabb próbatétel. Jaidev és Veeru a régiek, a zárt térben ugyanúgy helytállnak, mint a rohanó vonat kocsijain szökellve. A masala színes táncjelenetei váltakoznak a kungfu-filmek jól koreografált verekedéseivel. A film elején látható vasúti csata a harmincas évek romantikus westernjeit követi. A vonat a térbe fűrődő techno-szörny, a hősök pedig uralják ezt a vakon rohanó erőt, a repülő rohanás eksztázisában, az ügyes birtokbavétel örömeiben egyensúlyozva, a bátor és pontos tett magaslatain. A felszabadult öröm kitörése az élet fáradtságának szüneteiben, a tánc, és az élet fáradtságának legnagyobb csúcspontjai, a kegyetlen harcok, valamiképp rímelnék egymásra, s együtt tagolják a cselekményt.

Thakur kvázi-apa, aki a szimbolikus rendet hozza megszemélyesített közelbe. Thakur fegyvert ad a kézbe és felruház a társadalom és a kultúra erejével. A társadalom ereje a fegyver, a kultúráé a tudás, hogy tudjuk, a fegyvert ki ellen kell fordítani. A hősjelöltek megbízója és

tanítója olyan vonatkozási személy, akin keresztül a közösség átörökíti a személyes minta meggyőző erejével igazolt, felhalmozott tapasztalatokat, az, aki jól tud, és helyesen érez (mégpedig nem a maga állítása, hanem a magunk érzése szerint), olyan tekintély- és bizalomszemély, akinek magunkkal szemben is hihetünk, ha elbizonytalanodunk, s kételyeink tárgyává váltunk. Ez a tekintélyszemély nem korlátozó és fegyelmező zsarnok, nem szolgává tesz, hanem közös szolgálatra nevel, s nem más embernek való alávetés az eredmény, hanem – a szimbolikus rendnek való önalávetéssel – a fölémelkedés az eme aktusra képtelen pusztító csöcselékszemélyek, a garázda zsarnokok szolgálhada fölé. E tekintélyszemély első feltűnő vonása a türelem: a tévelgyést, hibát elnézi, a bűnnel (a kíméletlen parazitizmussal, pusztító önzéssel: egy szóval a kizsákmányolással) szemben viszont maga is kíméletlen. Ez a tekintélyszemély általában tévedhetetlen, ez azonban magába foglalja azt is, hogy téved, mint itt is a film két pontján, a történet elején, amikor fegyvertelenül fordul szembe a rablóval, vagy a film végén, amikor elfogja az önbíráskodás indulata, nem olyan ember, aki nem téved, hanem aki korrigálja tévedéseit. A tévelgyés szépsége is a kalandfilm fontos motívuma, a kalandhős ebben különbözik a mindenkori propagandakultúra kenetes, vonalas „pozitív” hőseitől. A tekintélyszemély a követőkkel rokon figura, maga is problémás, másrészt a követőket maga mellé emeli: nem a törvény tiszteletére kényszerít rá, hanem megtestesítésére csábít el. Éppen mert rokon figura, képes bízni a tévelgyőkben. Jaidev és Veeru felfegyverzése a film elején máris bizalmi próba, mely nem pusztán azt vizsgálja, hogy kik ők, s mennyit érnek: lehet, hogy épp azért váltak a bizalomra érdemessé, hogy a tekintélyszemély megbízott bennük. Az ajándékozott fegyver az ajándékozott bizalom és nem a pusztítás szimbóluma, s talán csak ez az ajándék oltja be a megajándékozottra a megbízhatóság kényszerét. A tekintélyszemély territorializál, a hozzá való csatlakozás által tesz szert a csavargó otthonra, a meghatározatlanul, jó és rossz között lebegő, lekötetlen és felhasználatlan képesség értelem-térre és a személyiség élettérre. A csatlakozás által kap a csavargó családot, falut, házat, hazát, szeretőt. Thakur a nagy „Ő”, aki által a két fiatalember valamilyen „mi” részévé válik.

Thakur az egész falunak atyja, de saját családját elveszíti, nem tudja megvédeni: a tévedhetetlenség nem feltétlen hőskritérium, a tragikum annál inkább. A tragikum által a hős olyan módon közepe a világnak, hogy egyúttal kívül reked, a kizárt közép immanens transzcendencia által válik olyan világon belülivé, aki a kívülség perspektívájából lát, messziről. Tettei azért hitelesek, mert már semmi haszna belőlük, ha pedig nem hasznukért műveli őket, akkor csak szép vagy igaz mivoltuk csábíthatja tetteire őt (ha nem a gyűlölet és bosszú, aminek pillanata szintén eljön, a hős kísértőjeként.)

Thakur figurájában a hősféletti hős, mint a hősök teremtménye, nevelője áll előttünk. Valamiféle felettes apa, aki előbb bizalmat ad, aztán feladatot. A feladat Thakur ellenfele és ellenképe, a rabló, az antiatya, a falu, az otthon, a haza, a család, a szerelem stb. tagadását képviselő alak, a szadista gyilkos, a közösség kizsákmányolója. A zsarnoki önkény és a produktív rend határán áll a két hősjelölt, s a hősteremtő feladata, hogy példájával és világával csábítsa el őket a maga tábora számára.

A zoom fehér asszonya

A faluba érkező hős tekintetével zoomolunk rá az erkélyen megjelenő fehér asszonyra. A szerelmi villámcsapás pillanata ez, ám a lehetetlen szerelemé, mert a nő, Radha (Jaya Badhuri) özvegyasszony, akinek Gabbar bandája kiirtotta családját. A sóbálvánnyá vált Jaidev elbűvölve mered a megrebbenő Radhára. A szerelmi történet néhány bátortalan, suta szóig jut el, nagyrészt az erkély távolságában zajlik, itt suhan el a nő, mint megközelíthetetlen fenomén. Egy elveszett szerelem gyásza és egy lehetetlen szerelem horizontja közé ékelve a hősnő, felveti a kérdést, lehet-e kétszer szeretni, s azt a választ kapjuk, hogy igen és nem: ha elismerjük és realizáljuk a tudást, hogy nem lehet, akkor a második szerelem a lemondásban mégis megvalósul lehetetlen szerelemként.

Jaidev és Veeru széfet törni indulnak első falusi éjszakájukon. Egyszerre belép Radha, s leteszi eléjük a kulcsot. Elősuhan és átadja a széf kulcsát a zseblámpafényben vesződő bűnözőknek. Nem kell lopni, mindent megkapnak. Radha fehérén áll, nem véd, és nem védekezik. A gyász szűzies asszonya, élet és halál mesgyéjén, gyermekek anyja és egyben szűz, hisz a gyermekek nincsenek e földön: hozzáférhetetlen mássága a férfilelket átalakító hatalom. Thakur megkezdett művét, a férfiak nevelését, Radha fejezi be. A nő az ellen nem állás által ellenállhatatlan: az általa, gyásza, szomorúsága által felkínált tárgy tabuvá válik. A kívánságtárgy, a mohó szenvedély és sóvárság tárgya, a nő beavatkozása által érdektelenné lesz, a lemondás tárgyává. A nő áldozatul kínálja a férfiaknak a széfet, de a jó rossznak kínált áldozata a rossz jónak kínált viszontáldozata kiváltójává lesz, és így a rossz megváltása rosszaságától. Az ég jegyese azért kínálja fel a földi javakat, hogy ráébredjen közönyös mivoltukra és haszontalanságukra, mire a földi dolgok csapdájába esett lélek kiszabadul.

A sötétségben matató férfiakat rajtakapó Radha egyszerre ott áll és egyszerűen leteszi a kulcsot. Úgy matatnak a páncélszekrényen, mint a pokolfilmek kárhozottjai a pokol kapujául szolgáló fétistárgyakon. A páncélszekrény ajtaja helyett a szoba ajtajában jelenik meg a kincs, az arany helyett az asszony. A szeretteit elvesztett asszonytól tanulják meg, hogy mi az, ami nem fontos. A megfogható, a birtokolható nem-fontos dolgok labirintusából a megfoghatatlan fontosságok szabadságába kivezető Ariadné ez a Radha, aki mindent hajlandó odaadni, mert ez a minden semmi. A világ kincsei nem érnek fel egyvalakivel, aki mindennél fontosabb lehet, s lehet, hogy a világ minden öröme együttesénél nagyobb öröm osztozni egy ember örömében vagy akár bánatában, gyászában, különben is, talán minden igazi, autentikus, mély és teljes öröm mindenek előtt gyász.

A továbbiakban Radha esténként lámpát oltogat, végigjárva a hosszú erkélyt, Jaidev pedig, az udvar túloldalán, a melléképület alatt szájharmonikázik. E jelenetek egyrészt a *Volt egyszer egy Vadnyugat* szájharmonikás hősére, másrészt a pásztorlányok számára fuvolázó Krisnára utalnak vissza. Jaidev az oszlopok alatt, a lépcsőn ülve, szomorkásan rajongó dallamot csal elő a kis hangszerből, szóvalan vallomást, a teljesületlen vágy, a lemondó szenvedély motívumaként. Radha fenn lépdel, mécsék fényköreiben, az udvarról, az éjszaka mélyéről pedig a szájharmonika szólongatja őt. Kialszanak a lángok, Radha minden gesztusa az élet lángjától való búcsú, az öröm tagadása: a régi hindu nőt elégették férje sírján, Radha pedig maga lobban ki minden percben. Egy asszony, aki azért olyan szép és elérhetetlen, mert fiatal asszonyként, tehát még az életben innen, egyúttal túl van már az életben, egy nő, két halál között, aki szerettei életlángjával maga is kialudt, s így vár a második halálra. Ez az élet már nem az ő élete, a világ sem az ő világa, s ebből a már nem az ő világából szólongatja őt

valaki, akit szeretni tudna, ha nem szeretett volna már mást, s nem attól kellene visszavennie a neki ígért örökkévaló szeretetet, szolidaritást, hűséget. Európai vagy amerikai filmben természetesen elképzelhetetlen lenne ma már ilyen gondolatmenet. A nyugati hedonista számára bizonyára valamiféle fundamentalista patriarchalizmus műve a gyász fehér asszonyának képe, ám Thakur helyzete is hasonló: a Törvény és a Jóság, a Férfiasság és a Szépség ugyanolyan két halál közötti immanens transzcendenciák.

Jaidev sebesülten tér vissza a faluba egy csata után. Radha végigrohan az erkélyen, le a lépcsőfordulón. Az amerikai filmben ez végre alkalmat adna a sebesült hős ápolására, testi érintésére, Radha azonban a lépcső alján megtorpan, felkapja lehullott fátylát. Az amerikai filmben a férfi a vágy alanya, a nő a tárgya, itt a nő tekintete ugyanolyan beszédes, mint ott a férfié. Nem léphet tovább, de a szégyenlős, a maga iménti heves reagálását is bánó tekintet többet ad, mint az amerikai westernben a lázas test intim érintése. Radha újra elbújik, rejtőzködik, csak látványával ápol, nem érintésével. A szótlan szerelem, a tekintetek párbeszéde nyilvánvalóbban egyértelmű, mint a western-hősnők ápolónői gesztusa, akik ölelnek, csókolnak, ápolnak, de mindezek után is képesek félténységből a férfi életére törni. Thakur végül elmegy menyé apjához és megkéri Jaidev számára Radha kezét; ez kváziapai szerepének csúcspontja, hiszen olyan érzés képviselőjét vállalja fel, amit a szerelmesek maguknak is tiltanak. Ott beszél, ahol ők hallgatnak, s teszi ezt a hagyományos tiltó apa ellentétéként. A szeretőkben olyan erősen él, biztonságosan működik a törvény, ami lehetővé teszi az apafunkció fejlődésének fordulatát. Ha a szeretőkben elég erős a tiltó felettes én, úgy az apa felléphet felszabadító éniideálként, akinek beavatkozása nem az alantas ösztönök kontrollja lesz ezután a törvény fölött. Morális felszabadulás, de nem a morál alól való – nyugatias, dekadens – felszabadulás.

A harmonika vallomásának tárgyaként a fenn járó, lángokat elfújó szomorú asszony, mint a szenvedély tárgya, ez az egy, kitüntetett nő, benne sejlik azonban az a gazdagság, ami által több önmagánál, azért is a beltölthetetlen vágy asszonya, mert minden emberben számtalan ember lakik, akikből beteljesülő vágyunk csak egyet csalhatna elő, s így csak a beteljesületlen vágy tudja valamennyit egyszerre szeretni, sőt akár csak meglátni is. A tett, s már a szó is szétrombolja a teljességet? Mindez parciális objektumot csinál belőlünk és a partnerből is, a megvalósulás katasztrófájának eredménye a parciális objektummagokra való hasadás? Csak a vágy distanciája látó és csak a néma vallomás beszélő? A másik szerelmi történet, a komikus pár – Veeru és Basanti – párhuzamos szerelme beteljesedik, de a vidám lefokozás árán.

A lényegét mint a lehetőségek teljességét csak a lehetetlen szerelemben éri el a vágy. A szerelem be nem teljesülése közvetíti a személyiség beteljesülését. A kvázi-apa és az elérhetetlen szerető nevelik a férfiakat. Az elérhetetlen szerető figurája a kvázi-apa típusára is visszavilágít. Miért nem valódi, miért van szüksége filmeknek oly gyakran a kvázi-apa típusaira? Mert a kvázi-apa ugyanúgy áll szemben a test szerinti apa banálisabb figurájával, mint a szüzi anya a testi, köznapi anyával. E distancia által közvetíti a kvázi-apa a szimbolikus rendet. A nevelési problematika kapcsán egy további kérdés is felvetődik: Miért csak a kvázi-apa és a szerető nevelik a férfiakat? Miért játszik az anya periférikusabb funkciót, vagy tűnik el gyakran teljesen? Mert az anya a tudattalan korban oltja be a lénybe a lélek alapjait; az anya műve a tudatos korban a szerető művében felújítva tanulmányozható, a szerető pacifikációs hatalmában, melynek a kalandfilm műfajok nagy jelentőséget tulajdonítanak. A szerető műve mintegy emlékeztető oltásként erősíti az anya művét, arra utal vissza.

A különösen felmagasztusolt, elérhetetlen szerető, mint a jelen filmben is, azáltal emelkedik ilyen magasra, hogy sikerül – gyászoló özvegyként, az anyai és özvegyi fájdalomnak magát felajánló alakként – átvinni az incesztustilalmat, illetve annak lelki megfelelőjét az idegen nő képzetére, s e paradoxia állítja elénk az ideális, szélsőségesen, bevégzetten idealizált szerető képét mint a lehetetlen vágy tárgyát.

A szerető mint kvázi-anya fejezi be a kvázi-anya művét. Az, akit Radha szeret, Jaidev hivatott a legnagyobbra. A filmnek három hőse van, s végül nem a mester hanem a tanítvány műve lesz a legnagyobb tett. Az első hősmunka, a vasúti csata csak véletlenszerűen megízlelt s az akció élvezeteként, a képesség kitombolásaként elkönyvelt vidám küzdelem. A hősiesség magasiskolája nem ez, hanem az életformává, a falu őrévé vált hős áldozata. A hősiesség mint életforma olyan elkötelezettség és szenvedély, amire a nő tanít, más mint a hirtelen hőstett múltó nagylelkűsége. Radha felbukkanása, a villámcsapásszerű esztétikai-etikai élmény következménye múlhatatlan és korrigálhatatlan. Radha látványa, jelenléte, az, hogy van ilyen, a végső láncszem, amely összeköti az eget a földdel, a lehetőséget a valósággal, a lényegét a jelenséggel, az isteni létformát az emberivel, a létet a létezővel. Radha e filmben tényleg nem „tesz” mást, csak azt, hogy van, s ez mindennél többet jelent. A hős igazolása tetteiben van, Radha igazolása létében.

Ünnep

Az első győztes csatát falusi népiünnepély követi. A táncosok színes porokat szórnak, a levegő, a tér is „beöltözik” és „táncol”. A hősök visszaverték a banditákat, s az embereknek elég, hogy ne fosszák meg őket elemi létfenntartási eszközeiktől, holnapi betevő fateljuktól, hasonló spontán örömkítőréssel éneklük a *Csoda Milánóban* szegényei: „Elég nekünk egy kunyhó, hol nyugton alhatunk...” stb. A borzalom és a boldogság közel van egymáshoz, és közvetlenül csapnak át egymásba.

A népiünnepély szembeállítja egymással a két szerelmespár viselkedését: a Basanti-Veeru párt magával ragadja a színes forgotag, Veeru öleli a dús, tüzes Basantit, míg Radha nem száll alá, Jaidev távolból bámulja a fenn, az erkélyen álló nőt, a mélyből.

A győzelem ünnepbe, az ünnep csatába megy át, a győzelmet vereség követi, romok a körhinta és a színes sátrak helyén. A népiünnepély romjain kibontakozó csatában Thakur rezdületlen áll, nem dob fegyvert, nem segít barátainak. A motívum kétféleképpen magyarázható. Felfogható mint újabb próbatétel: a nevelő cserben hagyja a nevelteket, nekik kell örökölniük a világot, ezért maguknak kell boldogulni. Ebben azonban nemcsak a nevelő bölcsessége nyilatkozik meg, hanem egy magasabb összefüggés bölcsessége is, mely kudarcra ítéli a nevelőt, hogy a nevelő kudarcra maga nevelje tovább a nevelteket. Ami előbb Thakur szadizmusának vagy közönyének tűnt, az Thakur tragédiája. Most következik a második thakuri elbeszélés, mely a *Volt egyszer egy Vadnyugat* családirtási jelenetét eleveníti meg, tovább is fejlesztve: a családtagok képe kimerevedik a halálos találatok pillanatában, s e sorozatot követi aztán a leomlások sorozata: megáll az idő a megszakadt életek tiszteletére. Thakur, mintegy esztétikát veszítve, fegyvertelenül megy neki a bandának, s Gabbar, az obszcén gonosztevő, megfosztja őt karjaitól, amivel a félkarú kungfu-harcos témáját fokozza tovább a film (*A királytigris arany kardja*).

Ugyanaz a motívum, amely tisztázza, miért nem segít Thakur a csatában megszorultaknak, magyarázza azt is, miért hívta őket segítségül. A két hősjelölt alkalma a hősiességre

ugyanaz a szituáció, amely magára hagyottságra ítéli a cselekvőt a tett pillanatában. A kvázi-apa tehetetlen, a harc tudósa meg van fosztva testi erejétől.

A film elején megismert két vidám csavargó apátlan-anyátlan árva, kötő és meghatározó emberi kapcsolatokon kívül, ezért szabad, de egyben kallódó ember, a züllés útján. Meghatározatlan hősként bűnözők: az értékrendet az „általános” egyenérték, az absztrakt vágy tárgya, a bűn tárgya, a pénz pótolja. A film múltsikra telepített öskonfliktusa, rendőr és gyilkos küzdelme, Thakur és Gabbar csatája a családért, a faluért, a rendért, a rendezett társadalmiság és a zavartalan mindennapi élet biztosításáért küzdő Thakur és a pénzért, absztrakt gazdagságért és az ennek zavartalan „folyását” biztosító káoszért harcoló Gabbar konfliktusa, melyben a két fiatal hős kezdetben nem foglal el világos pozíciót, bűnözők, mint Gabbar, de tiszta szívűek, mint Thakur. Az idealista bűnöző nem ideális bűnöző, bűne az erény tévelygése, a virtus próbaútja. Thakur úgy jelenik meg, mint egy hiányzó törvényadó apafigura teljesítményeinek bepótlása (ami így itt nem pusztán korlátozó tilalmat, hanem az életet perspektívával ellátó értékeket jelent). Megbíz, feladatot ad, összefogást teremt, visszaadja a figurák becsületét. A fiak eme történetébe ékelődik be azután, Thakur vallomásaként, az apai figura története. A cselekményt magyarázó múltbeli trauma nem a fiak, hanem az atyai alak, nem a cselekvő akcióhősök, hanem a cselekvéstől visszatartott, eltávolított figura története. A múltbeli defektet átvállalja az atya a fiaktól, de ezzel ez válik a törvény forrásává és magyarázó elvévé: az atya a maga pseudo-halála, a cselekvő világ számára való halála által válik a törvény képviselőjévé. Egyúttal puritán figurává: a pseudo-halál nemcsak a cselekvés, egyúttal a szükségletek számára is holtta nyilvánítja Thakurt. Thakur mint apaideál ugyanúgy két halál közötti figura, mint Radha nőideálként. Ez a két halál közöttiség itt az immanens transzcendencia nem-fizikai távolsága: a törvénykező, értékadó eltávolodása az élettől, melyért felelősséget vállal. Thakur a politikai teológia figurája: Gabbar a gengszterizálódott politika, a politikai aljasság szimbóluma, Thakur alakja a politikai legitimitás erkölcsi érvényfeltételeinek kidolgozását szolgálja.

A megjelenési, előadási rendben másodlagos, az eseményrendben azonban elsődleges apatörténet a cselekmény alapja. Az ösdráma az apa drámája. A fiak története, mely az apát követi, egy behatolási pontot igényel: a fiatal nemzedék félig harcolt harcot, voltaképpen kudarcot örököl. Hol avatkozhatnak be a fiak, hol válnak szükségessé a világfolyamat továbbvitele számára? Azon a ponton, ahol az apa „kasztrálnak” látszik. A kasztráló a gonosztevő, Gabbar, s a kasztrálás, vagyis az apa legyőzése nem a demokráciát teremti meg, mint Freud Ödipusz-mitológiájában, hanem, a kemény de igazságos apai törvénnyel szemben, az öncélúan kegyetlen és igazságtalan játszmák világát. A fiak ezért nem az apa ellen, hanem az apaság, a szimbolikus rend visszanyerésére szövetkeznek. Az apai világ nem monopolizálja a nőket, s nem elveszi tőlük, hanem ő ajándékozza a fiaknak.

Thakur tehát a „kasztrált” apa? Később látni fogjuk, hogy ez csak az atyai figura egyik aspektusa, valójában csak mintegy visszahúzódtott az ereje, hogy alakot válthasson megnyilatkozása: megkétszereződve, egyrészt más harcosok nevelőjeként, akiket maga helyére állít, másrészt a törvény képviselőjeként, új erő centrumaként, mely azért látszik tehetetlennek, mert a rögtön és fizikailag ható erők feletti erő. A kar nélküli törvény rászorul a tiszta virtus önkényére, a tomboló játékoság kimeríthetetlen erőforrásaira. A beszámíthatatlan tombolás vidámsága és a törvény melankóliája egymással is meg kell hogy küzdjenek, tisztázzák

viszonyukat, hogy megharcolhassanak a gonosszal, a terror hatalmával, a nevelő aszimmetriával szembeállított parazita aszimmetriával.

Thakur elbeszélésével tisztázódnak a hősi viszonyok. A két fiatalember mintegy Thakur két keze, ezért volt szükség két barátra, ezért kettő a tanítvány és nem egy, mint pl. Anthony Mann: *A bádogcsillag* című filmjében. A hármak viszonya szerves és informális, ahogyan Sámson szeme maga Delila Cecil B. de Mille filmje végén. Nemcsak a szeretők egymás tagjai, a hősök is. A két fiatalember a kettő egysége, a bajtársiasság, a barátság képlete: $1+1=1$. Ez a $2=1$ egyúttal egy harmadik erő, Thakur, része. De ez a harmadik erő annak is kifejezése, ami azokat összeköti, amitől a kettő egy. Ennyiben a 3. az ő részük.

Indiai Calamity Jane

A nők rendszere csillagképének három csillaga, az özvegy, a kocsihajtó lány és a rablóvilág táncosnője. Az első a teljesen átszellemült, eltakart, menekülő, a második hol ajánlkozik, hol elutasít, a harmadik a feltárulkozóan és agresszív kihívással erotikus nő. A mellét combjait tárulkozva dobáló táncosnő pokoli lidércként, vörös lángként imbolyog a rablók tüze körül. Az erotika ott szabadul fel teljesen, ahol az ölés is hasonlóképpen. Mindkettő a test tehetetlenségének, prédává válásának, az anyag lélek fölötti győzelmének megnyilatkozása.

Míg a banda a táncosnő produkcióját szemléli, az alkohol és az Erős részegségétől kába gonosztevők ernyedését felhasználva hatol be Jaidev és Veeru az ellenség táborába. Az élvezet teszi az erőszakot védtelenné, a kéj a terror végzete. Ez visszahatóan magyarázza a Törvény hőse, Thakur nem is annyira szigorú, mint inkább az étellel szemben a deus otiosus távol-ságát elfoglaló puritanizmusát. A keletiek vágya a vágytalanságra a deus otiosus pozíciójának az emberi lehetőségek végső perspektívájával való azonosítását szolgálja, mint ember és Isten alapvető és elvi rokonsági viszonyának, vagy ha tetszik formális versenyhelyzetének elméleti megalapozása. Nincs tiltott és elérhetetlen létnívó. Így a lemondás, a vágytalanság kifejezését is szolgálja Thakur csonkasága. Váratlanul nem a „nyomorék” jegye, hanem isteni jegy: abban több, amiben kevesebbnek látszik. A tehetetlenség látszata a mindenhatóság belépő köpenye. Az öncsonkulás áll szemben a világ csonkításával: ez a két kép magyarázza törvény és parazita destruktivitás szembenállását.

A rablótanya kelléke a céda nő, aki túl sokat élt. Radha szublim halálközelségének ellentéte a táncosnő túlságos életembelülisége. Ez fenyegeti egyébként Basanti figuráját is, ezért kell szenvednie. Amikor a foglyul esett Veeru karját Thakuréhoz hasonló sors fenyegeti, Basanti tánca állítja meg a felemelkedő bárdot, majd a szerelmére célzó fegyvereket. Basanti mindedig szilajon harcolt, hártva Veeru tolaikodó udvarlását, s mintha ez az extrém-szituáció kellene, hogy felismerje saját szerelmét. Basanti is most tudja meg, hogy szeret, és hogy mi a szeretet, amikor a szeretett személy életéért kell táncolni, vérezve, végkimerülésig. Amíg a nő táncol, hőse élhet. Basanti tehát táncol, s folytatja, amikor a részeg banditák kiürült üvegekkel dobálják, melyek cserepein kell táncolnia. A tánc, az esztétikum, a nő fékezi a rémtettet, bővületével. A destruktív világban hátráltató mozzanatként lép fel az esztétikum. Táncával a nő, táncos Seherezáde, percről percre távolítja a rémtettet, percekkel hódít el a valami számára a semmitől. A szilánkokon táncoló meztelen talpú nő kiveszi a húsába mélyedő cserepet és folytatja a táncot. Tántorog és lehull, de legyőzi az ájulatot és táncol az életért. Közben vérzik, a maga életét táncolja el a szeretett életéért. Vörös vérnyomok rajzolják ki a porban tánc nyomát. Ennek, és a bollywoodi hagyomány hasonló jeleneinek szublimált

emléke Paro futása: a lány éppen lábát festette, amikor szerelme megérkezik, így a férfi elé futó Paro vörös lábnyomokat hagy a lépcsőn (*Devdas*). Az ájult Basanti a fegyver ravaszának csattanására újra éled. Ereje elhagyta, de kúszva is táncol tovább, s végül újra áll. Míg a szerető táncol, megérkezik a barát, aki, midőn Basanti összeesik, folytatja a táncot, de mostmár ő „táncoltatja” a banditákat tűzfegyverével. Mire a szerető ereje kifogy, akcióba lép a barátság: a kétféle szeretet együtt győzi le a gonoszt.

A komika, Basanti (Hema Malini) a legerotikusabb nő a filmben. Radha, aki rablóból a törvény szolgájává majd szimbólumává nevel, a faluba belovagoló jövőendő megváltóvá, aki életáldozatával váltja át az önzést és gonoszsgát a mások – élhető, emberi formátumú – életére, a végső átváltozást és legnagyobb felemelkedést mozgató és garantáló Radha egyszerűen létével hat, s ez a lét érinthetetlen, szinte felfoghatatlan, rejtőzködően megfoghatatlan, azaz megfejthetetlen, kísértő és menekülő, lidérces jelenlét, a jelenlét mint távollét. Radha immanens transzcendenciájának érinthetlenségét mindvégig tiszteletben tartja a cselekmény, Basantit rabolják el a bűnözők, s az ő mentése során áldozza fel magát Jaidev, Hemingway *Búcsú a fegyverektől* című regényéből illetve a belőle készült filmből kölcsönözve a csúcspontot. Jaidev feltartja a bandát a hídnál, mellyel levegőbe repíti őket, egyben élő bombaként, öngyilkos hősként áldozva fel magát a két partnerért és a közösségért. Ezért szakadhat félbe kétszer is a gonosz elleni, Jaidev halálát követő, végső párbaj, módosítva a *Volt egyszer egy Vadnyugat* képletét: Jaidev nemcsak a jókért, a gonosz helyett is, nemcsak az érdeemesek örömeiért, az érdemtelenek bűneiért is meghalt. Radha rohan Jaidev felé, a haldokló felé futó gyászos jelenés, szomorú asszony maga a szép halál. Az utolsó istenhozzád képe is az elérhetetlenség hajtóerejét idézi: Radha nem ér oda, ahogyan Paro sem a *Devdasban*, nincs megérkezés, minden odébb van, csak meghalni lehet érte, csak a halál megérkezés, egyesülés. Radha áll, túl a hídon, Thakur már megkérte Jaidev számára, Radha már a menyasszonya, de mindig marad közöttünk egy szakadék, a partner kép marad s a szerelem éppen ezért szép képtelenség. A halál szakadéka Jaidev szerelmi bizonyosága és a szakadék felé rohanás Radhái.

Az amerikai filmben a melodráma másodlagos, szublimált, belső kaland. Az indiai filmben a melodráma az átfogó és az alap s a külső, akcióhősi kalandnak is melodramatikus megalapozásra van szüksége. Radha ezért hősnivelő, az asszonyi áldozat és világlefletti szellemiséggé váló önmegtartóztatás csábítja el és emeli a világ fölé az akcióhőst, akinek e sajátos, centrummá tevő világon kívülisége oldja meg aztán a drámai helyzetet.

A holt hős kinyíló tenyerében ott a hamis pénzdarab. Fej vagy írás? – kérdezte a válsághelyzetekben. Ha fej, maradunk, ha írás, megyünk. Ha fej, segítünk, ha írás, cserben hagyunk. De a hamis érme, az igazsággá váló hazugság szimbóluma olyan két oldalú tárgy, amelynek csak egy oldala van. Mindkét oldalán ugyanaz az ábrázolat, fej látható. Nem a sors és nem is az istenek döntöttek, hanem Jaidev, aki a halált vállalva áll helyt döntéseiért. Ő dönt, de szégyelli a döntést és az áldozatot, ezért bújik a véletlen játéka mögé. Ő a hallgatag ember, a beszédes Veeru néma társa, aki szégyelli, hogy titka van, szégyelli a jót, a szépet, az igazat, mindezeket a nem különösen életképesnek és semmiképp sem korszerűnek látszó érényeket, s csak egy ponton vall színt, Radha iránti érzelmében, e bűvölet feltétlen elismerésében.

Az, hogy Jaidev a katartikus megpillantás elkötelező erejű, mágikus pillanatának részese, midőn szeme megakad az elsuhanó fehér asszonyon, az, hogy a szenvedélyes férfi egyet szeret, éppen olyan isteni valószínűtlenség, mint Krisna tizenhat ezer asszonya: itt a mítosz-

történeti ideje a mennyiség hőstetteinek a minőség hőstetteire való lefordításának. Krisna hőstetteit megelőzik az istengyermek csínyei. Később Krisna megmenti a várost a démonoktól. A vallási istentörténet és a filmmítosz alapstruktúrája közös, s az azonosság hordozza a különbségeket: Krisnának a pásztorlánnyal való szerelme vidám történet és a pajkos szeretőt nők ezrei követik, míg a filmben a szomorúság viszi a hős történetét melodramatikus csúcpontra. Ez a Krisna-Krisztus analógiát húzza alá, akárcsak a korai halál, mely az áldozat műve. Jaidev esti harmonikázása nem a gyönyör hívogatója, hanem a lehetséges, megpillantott és egyúttal tiltott, elvileg lehetséges de gyakorlatilag lehetetlen gyönyör lehetősége emlékének gyászolása és ápolása. Ezek a pillanatok jegyzik el a hőst a halállal, hogy halálával védje meg ezt az életet, hogy ez az élet legyen a hagyatéka, a hely, ahol még az ő jóvoltából, a jövőben is lehetnek ilyen esték, a meghittség és rajongás boldogsága, olyan szépség, ami jelenvaló, de az ember még utána nyúlni sem mer, olyan gyengéden tiszteli. A ház, mintha a világ első vagy utolsó háza volna, a kamera áttekint fölötte, az estébe hajló sivatag sötét sziklatömbjei felé. A sötét kövilág közepén a fehér asszony és az általa gondozott fel- és kilobbanó fény: ezt dicsőíti Jaidev dala, kimeríthetetlenül cifrázott, végtelen sóhajként.

A végső párbaj

Az amerikai westernhez képest csökken a végső párbaj jelentősége, ugyanakkor megkettőződik, hogy megőrizze drámai pozícióját. A szeretet és gyász adja a végső harchoz szükséges sokszorozott erőt. A gyász a saját elmaradt jócselekedetet vagy a mások megakadályozni nem tudott rossz cselekedetét is gyászolja, nemcsak bánat, egyben a gyűlölet vagy öngyűlölet elemét is tartalmazza. A szeretet és gyűlölet egy érzés két oldala, szemben a vigyorgó Gabbar cinikus közönyével. E gyűlöletre is szükség van, s ez teszi a hősokeket legyőzhetetlenné, mert ez nem más, mint a legvégső, legnyersebb, a kultúrában legmélyebbre elásott, normális feltételek között feleslegessé vált legelementárisabb energiaforrás felkavarása. Előbb Veeru megy neki a bandának, s maga is elintézné Gabbart, ha a csatatér szélén megjelenő Thakur meg nem állítaná: maga akar végezni vele. Az eddigi harcokban a deus otiosus pozícióját elfoglaló exrendőr váratlan visszatér a végső párbajban. A kváziapa kvázifia feláldozta magát az előbbi harcban, ezért most maga a kváziapa lép elő végítéletet tartani. Az *Auladban* láttuk, hogy az embergyermek – Dévaki és Jasoda gyermekeként – Krisna megtestesülése. A most vizsgált film hőse – Radha jegyeseként – szintén Krisna megtestesülése. Krisna viszont Visnu nyolcadik inkarnációja, ezért Jaidev-Krisna halála után logikus, hogy a kváziapa Thakur-Visnuként veszi át a végítéletet inszenáló főszerepet. A jón-rosszon-túli Visnu inkarnációja egy krisztusi Krisna, de amikor a világ megöli a krisnai „Jóistent”, maga Visnu jön el, hogy szétcsapjon közöttünk és megfékezze züllésünket és hanyatlásunkat. Az apa előbb törvényre tanítja a fiút, majd amikor a törvénytelenység legyőzi a törvényt, a törvénytől kegyetlenebb ősi vagy metatörvény, a teremtő és pusztító erő képviselőjében lép fel a parazita erővel szemben. A Bhagavad Gítában is a csata csúcspontja az alkalom Visnu megjelenésére. Thakur, aki valódi gyermekei után most már szellemi gyermekét is gyászolja, ledobva köpenyét, kezetlen, csonka hősként, a tehetetlenség szobraként indul a bandita felé. Ám egyszerre felemelkedik, felszáll. Nemcsak másokat készített fel, ő is készült! Repülő kungfu-harcosként, stílust váltva, pusztán lábaival küzd, így intézi el Gabbart, amint egy féregnek jár: eltápassza. De ahogy Veeru harcát megszakította Thakur, úgy az övét is a rendőrcsapat érkezése. A gyűlölet felkavarására volt szükség a győzelemhez, ezért a győzelem

pillanatában meg kell fékezni a gyűlöletet, még akkor is, ha nemes gyűlölet, igaz gyűlölet, a szeretetből fakadó gyűlölet. A szeretetből fakadt gyűlölet csodát tesz, de a szeretet és gyűlölet mágikus univerzumát el kell hagyni, s a tett pillanata után a létezés vissza kell szolgáltatni a társadalomnak. Az apai figura a törvény képviselőjeként több önmagánál, de végül egyszerűen több a törvénynél, mint önmaga, a személyes gyász és bosszú lovagja. Ezen a ponton a traumák formálta egyediség túlsordul a szerepeken. Előbb a szerep teljesült be ideálként, de a végső harcban a szerepen túlsorduló szervenvelyes egyediségnek is be kell teljesednie. Harca csúcspontján a szimbolikus rend képviselője is elhagyta az általa képviselt szimbolikus rendet, ezért mintegy a tragédia végén a világot visszakerő köznapis élet és jámbor közösség képviselőeként kell fellépnie egy embercsoportnak, mely lebeszéli a győztes tett rémtetté fokozásáról, az anti-terror aktus folytatásáról, mely a társadalmat tenné váratlan fordulattal terrorgépezetté és a bűnözőt magányossá, ami eddig a hős princípiumának jegye volt. Visnu tehát messzi istenként a szimbolikus rend őre, közeli istenként a szimbolikus rend ellentéte, annak az erőnek a képe, mely önmaga megfékezésére kellett hogy „kitalálja” és tanítsa a szimbolikus rendet, a rendezett világ vágyától vezetve, mintegy önmaga ösereje tombolása ellen védekezve. Mindez a gyermek szülője iránti polgári csalódására is válaszol (ahogy az a Pénzhamisítókban vagy a Thibault családban megjelenik): a szülő azért tanít mást, mint amit tett, mert utólag tudja csak, hogyan kellett volna, s a saját tévútjaitól szeretné megkímélni gyermekét. Ahogyan a *Sholay* a Jó Atyában végül megmutatta a Rettenetes Atyát, úgy jeleníti meg a következőkben vizsgált film az anya két aspektusát.

4.22.3. A Rettenetes Anyai minőségek visszavétele a Nagy Anyába (Rakesh Roshan: *Khoon Bhari Mang*, 1988)

A cselekmény olyan krimimotívumon alapul, mely az elmúlt időszak nyugati-polgári filmkultúrájában jött fel és kapott mind nagyobb jelentőséget, a nő története, akinek vagyona – nem „szerves” hanem „szervetlen” teste – a vágy tárgya, a nő mint a fölösleges harmadik, az akadály a férfi és a vagyon, a pénz „szerelmi” viszonyában. Hitchcock *Vertigó*jában mellék-motívum, az *Éjjeli csipke* című Doris Day-filmben vagy az Ira Levin regénye alapján készült *Halálcsók* című Gerd Oswald-filmben, e különösen szuggesztív, a jövőbe mutató műben fő motívummá válik. Mindegy, hogy szép a nő, mint a Doris Day filmben, vagy csúnya, mint a *Halálcsók*ban, a férfi új módon kezd reagálni: úgy akar szabadulni a feleségtől vagy az anyagi ambíciói beteljesedését akadályozó nőtől egyáltalán, mint a régi krimiben az örökösök a fősvény öreg rokontól.

Az indiai filmben a bonyodalom alapjául szolgáló motívum, az eseményeknek az intrikusok által adott kerete egy új, második keretet kap a cselekmény folyamán; az eredmény így a nézőnek az az érzése, hogy a történeteket nem olyan világ határozza meg, melynek horizontja csak az intrikusok látóteréig terjed. Az intrikusok, akik bárkit eltaposnak, egy szűkebb világban élnek, melyet egy tágabb világ, amelyben ez a stratégia nem működik, kivét magából. A nyugati filmben ez a „halálcsóki” cselekménytípus egy hidegebb, keményebb, kegyetlenebb világ törvényének az emberi viszonyok intim centrumába is behatoló újabb győzelméről szól, míg az indiai filmben a cselekményt abban a tágabb világban exponálják, s azt ősi epikai és ikonográfiai összefüggések és képkészletek szintjén konkretizálják,

amelynek centrumát az új, felszínes jövevény-stratégia (mely repülőgéppel „száll le”, kívülről érkezik a cselekménybe) nem éri el. Az élet élni akarását kifejező összefüggés az átfogó, melybe betör az önző kizsákmányoló mentalitás, a parazita rombolás. Az első összefüggést nem-egyidejű, időtlen motívumok hordozzák. Az indiai film nagy nőalakjai, s bárkinél intenzívebben Rekha körül jön létre egy olyan narratívikai és ikonológiai háló, mely Európában utoljára Spenser Tündérr királynőjében (és talán Shakespeare komédiáiban érzékelhető). Ebben a miliőben indul a cselekmény.

Aarti (Rekha) a gazdag özvegy, a hitchcocki „víg özvegyek gyilkosa” rokonának leendő áldozata, akit vidéki birtokán látunk két kis gyermeke társaságában. Az özvegy és a testvérek motívuma azonban csak egy szélesebb s az alapviszonyt magyarázó, megvilágító motívumkör centruma. Rekha nemcsak Spenser Tündérr királynőjére emlékeztet, lényének másik oldalát tekintve, valamiféle keleti és női megfelelője a madarakkal beszélgető Szent Ferenc gyengéd vidámságának. Lényének mindkét oldala fokozható: egyik tekintetben vértanúvá válhat, a nem e világra való áldozat és szeretet szenvedéstörténetének hősnőjévé, míg, mert másik oldala is van, a Tündérr királynő, halál és újjászületés mitikus transzformációja után, rettenetes istennőként, büntető eszközként ölti magára a dekoratív szépséget. Alakja talányos marad: a szenvedéstörténet előbb a női hatalom önfelfedezése és önkidolgozása történetében lép fel „eltűnő közvetítőként”, majd az a feladata, hogy megkettőzve az „eltűnő közvetítés” momentumát, az asszonyi mindenhatóság se váljék öncélúvá, maga rabjává, amint nincs rá szükség, el tudja dobni, túllépní, feloldani, akár kioltani önmagát.

A kiindulópont a boldog völgy vagy virágos liget, amelyben az anya gyermekeivel él, semmi más meghatározás által meg nem zavart eredeti egységben. Aarti azért is szükségképpen özvegy, mert ebben a világban még vagy már nem lehet szerepe a férfinak, az a férfi, aki megtermékenyített és elment, jóként, míg az, aki visszatér, rosszként jelenik meg benne, a „lélek virágoskertjét” feldúló katasztrófaként. Az indiai fantázia szereti a megsokszorozást: a férfiaktól elvonatkoztatott nő, mint a termékenység és szeretet, a termés és gondozás heroinája, duplán Madonna, két gyermekkel a karján. A termékeny völgy, amelyben élnek, az anyaöl függeléke, princípiumának kisugárzása, világalkotó erőként. A szelíd liget, nyájas otthon, boldog völgy szimbolikája az aranykort anyai korként jellemzi, a lélek matriarchális keltető közegeként. A boldog völgy azért a cselekmény közepe, mert egy másik völgy, az anyaöl kozmomorf kifejezési formája. Rekha az első tánckép végén ölebe kapja a gyermekeket.

A cselekmény kiindulópontja egyfajta tündérr kert: Kőmíves Kelemen várába azért kell befalazni Kőmíves Kelemennét, hogy ne omoljon le minden reggelre, míg Aarti hasonlóan befalazta magát gyermekei földi paradicsomába, hogy az virágozzék. Aarti özvegysége az egyközpontú, anyaságra redukált világ lényegi formakövetelménye, Aarti gyásza a saját örömről és életről való lemondásként tartja fenn a boldogságot, a gyermekek, szolgák és állatok aranykorát. Aarti mindannyiuk előtt kecses figyelemmel hajbókolva kormányozza, a befogadó és fészekrakó szeretet képről-képre táguló akciórádusza által, birodalmát. Növényt ápol, állatot becéz, őket is családtagként kezeli, nemcsak a szolgákat.

Az első táncképben, mely vidám bohóckodás a gyermekek szórakoztatására, Aarti a lóval azonosul. Tánc a vidám galopp, táncos szökellés, eltáncolja a lovat, mert ő maga is világa húzó ereje, és eltáncolja a gyermekek „lovacska-ját”: a ló nemcsak az embert hordozza, s nemcsak teherhordó és húzó erő, mindezt, ha ez a ló ember, önként és örömmel teszi, egyben vidám játszótárs. Az anya adja a mintát, cukorral eteti a lovat, mire az tánc lépéseket tesz: az élet

ajándék és tánc, aztán a gyerekek „etetik” az anyát, aki táncra perdül, a táncos ló szerepébe helyezkedik, egy későbbi táncképben pedig az elveszett férj, a halott apa mint jó apa viselkedik hasonlóan, Aarti eteti és ő táncol, az életet ünneplő vidám dal, a szolgálat dala, mint majd kiderül, az apa öröksége, így az ajándékláncnak ő a végső tagja, ezért nem létezik, mint aki mindent elajándékozott: az ajándék princípiumára alapított létmód a nemléthez való bátorság, mint a világ léteztetése, a kisugárzásban való fennmaradás. A sámánisztikus kulturális emlékezetet is aktiváló lójáték a kép kitágulásával párosul: hegyes-völgyes nagyvilágon táncolnak át hőseink, ég és föld találkozása a táncnak nem csupán háttere, hanem virágzó, levegős közege.

Az első tánckép az állat és a bohóc eszméjére alapítja a vidám variációk sorát: a nő „lovacska” bohóckodik. A bohóc képe, Fellini révén, szomorú bohócként maradt meg kultúránk emlékezetében, pedig vidám bohócok is vannak. A filmtörténet legnőiesebb sztárjai, a szenvedélyes gyengédséget és kisugárzó életörömet képviselő Esther Williams és Doris Day egyaránt megtették, bohócként léptek fel, veszíteni is tudó, könnyes mosolyú nővé maszkírozták magukat, így búcsúztatva a nőkép melodramatikus telítettségét a nyers szex feljövetelekor, midőn Marilyn Monroe és Jayne Mansfield fellépése nyitott új perspektívákat. Gelsomina szenvedése által váltja meg a férfirémet, Aarti esetében már nem elég a megváltáshoz a szenvedés, a szenvedés csak előkészület, a megváltás iskolája, a saját életéről való lemondás beteljesülése. Az ő feladata az, hogy a gyermekeket, azaz a jövőt mentse meg, s magát azért kell mintegy újjászülnie, hogy ezt a világgal is megtehesse, megmentse a világot a gyermekek számára a prózai, modern rémtől, a banális kegyetlenség eljöveteletől. A férfirémet nem megváltania kell, hanem megharcolni vele. Itt a szenvedés nem elég a megváltáshoz, a szenvedés csak mintegy vezeklés, a megváltáshoz szükséges erő forrása, a megváltáshoz magához azonban erőre és szigorúságra is szükség van. El kell sajátítani a kegyetlen világ kegyetlenségét, hogy megmentjük tőle a világot. Aarti alakja csupa szelídség és gyengédség: olyan nőként jelenik meg, aki nemcsak hogy a légynek sem tudna ártani, neki ez sem elég, gondoskodon segíti minden teremtmény életét, felvállalva minden élet gondját. De még ez sem elég, Aarti a film cselekménye során, a halál és újjászületés iskolájában megtanulja, hogy szükség van a kíméletlenséggel szembeni kíméletlenségre, másként parttalan és ezáltal tehetetlen jóságunkkal csak tálcán kínálnánk fel a kíméletlen és határtalan gonosznak a világot.

Aarti barna szárikba burkolt jótündér és kiscseléd, míg barátja Nandini (Sonu Waha) nyugatiasan öltözködő, dekoratív és elegáns, öntudatosan érdekérvényesítő, modern fogyasztónő. Aarti gazdag, Nandini vágyik a gazdagságra. Akinek nincs elég belőlük, annak többet jelentenek a világ javai, és többre képes értük, míg aki beleszületett a jólétbe, annak könnyebben megy mindaz, ami ellentéte a szerzésnek. Ezen a ponton a megduplázott – két gyermekes – Madonna története csúnyánő-történettel van kombinálva: Nandini a rámenős, büszke szépség, míg Aarti csúnya és szerény. Feszélyezett, szégyenlős mivolta nemcsak a jóság jele, a szépség hiányából fakadó bizonytalanságként is értelmezhető. Mi a szépség? Ha Nandini hivalkodó dekorativitása az, akkor Aarti nemcsak duplán anya, egyben duplán nemszép is. Nem szép, mert szerényen jelentéktelen, a hivalkodó dekorativitás reklámteste hiánya értelmében, a feltűnést nem kereső kedvesség, a magát háttérbe helyező simulékonyság értelmében, és nemcsak a hiány, az önreklámozó, tetszést parancsoló maszk hiánya értelmében nem szép, nemszép mivolta pozitív jegy formájában is megjelenik, a stigma értelmében: mint csúnyaság-jel, a megjelölt arc hibája, makula, folt. A természet vagy az istenek látják el

olyan jellel, mint a westernben a farmer az – ott nem szent – tehenet: monogrammal, mely jelzi a tulajdonjogot, hogy az élet nem a magáé, más élet élősködik rajta. A westernben a jel nyers hússá nyilvánít; itt ezzel szemben azt jelzi, hogy a kultúrában a lélek, a „szív” birtokává nyilvánított emberlét ugyanaz, mint az ősi vallásban az áldozati állat. A stigma az anyakerölcs jele, az erotika számára leeresztett sorompó, a szépség és a jóság közötti konkurencia harc eleve eldöntése. Aarti, mint az indiai filmben az anyák máskor is, valóban „szent tehen”, tejet nyújt át gyermekének, mint Jashoda is az *Aulad* című filmben. Hitchcocknál a férfi itatja tejjel az erotikusan tomboló (*Notorious*) vagy hisztérikusan hadakozó és védekező nőt (*Suspicion*), ezzel a leadott nőfunkciót pótolva be; Indiában visszaveszi a tej-jogot, tej-etikát és tej-esztétikát a nőnem. A hitchcocki férfi a női lelket akarja visszacsalogatni a tőle elhagyott és ezért tomboló női testbe, az indiai nő az emberlelket a tőle elhagyott és ezért tomboló, bűnös világba.

Aarti csúnysága, a Rekha által eljátszott szépséges csúnyság önkéntes és belülről jövő, nagylelkű vállalás. A cselekmény fő vonala éppen annak leleplezése és bizonyítása, hogy Aarti gyengesége, finomsága, alázata és szerénysége rejtett erő, ahogyan csúnysága is rejtett szépség. A film ebben a tekintetben arról szól, hogy a nő, egy bizonyos fajta – talán az eredeti – nő túl erős ahhoz, hogy – kivételes állapottól eltekintve – cselekedhetnék, és túl szép, semhogy szépsége elviselhető lenne. Ezért nem élheti ki és nem mutathatja fel magát, de ezt nem külső, hanem belső tilalom intézi így, ezért várakozó, menekülő és rejtőzködő nem az övé. Rekha mint csúnya nő rejtőzködő lény, csúnysága fátyol, és a nő a viktoriánus kultúrában azért volt túllőttötve, a moszlim kultúrában pedig elfátyolozva, amiért a *Kiss Me Deadly* című filmben nem szabad felnyitni a dobozt, melyben a lopott plutónium van, túl nagy erő. Mert elvesznének a férfiak, ha a kultúra nem rejtené el az erő felett uralkodó nagyobb erőt, a harcosokat szolgálatba döntő és nemcsak a Destrudót megfélemező, hanem az életstíluson által kívánt létfenntartó agressziót is lebénító erőt, az asszonyi mágiát, mely animális és szürreális, a szimbolikus rend alatti és feletti erőknek is birtokosa, ezért tabu. A nő letakarása egyfajta képtilalom, s Rekhanak fátyolra sincs szüksége, önmaga fátylává tud válni, mint Hamupipőke. A Rekha megtestesítette keleti nő önként, szánalomból, szeretetből fátyolozza el magát, rejtőzködik és szolgál. A fátyol egyúttal arra is utal, hogy a nő feltárva is elfátyolozva marad, a női nem mint menekülő nem rejtőzködése lényegi, titka önmaga számára is titok, az érzékeny és gondoskodó, a másért-valóságba rejtőzködő nem képlete olyan életstratégiákat őriz, melyeket épp a feledés, a tudatalanság tesz megőrizhetővé, a racionalizált, azaz számító korokban és társadalmi formákban is érvényesíthetővé.

A *Sose halunk meg* című magyar film hőse oktatja unokaöccsét: minden nő szép, nincsenek csúnya nők, csak gyámoltalan férfiak. Ami a magyar filmben a semmitől vissza nem riadó szerző-mozgó férfi erotikus tőkefelhalozási stratégiája, a nem-választás mint legjobb választás, a teljes halmaz választása, az az indiai filmben a nőiesség princípiumának igazsága, mint eredeti esztétika, mint természet és kultúra egysége, mint az érzéki abszolútum tanítása. A déli és keleti kultúrákban, a hektikus mobilizmus és számító racionalizmus által ki nem oltott érzékenységgé esztétikai észlelés számára nincs csúnya nő, csak elfátyolozott túlszépség. Nincs csúnya nő, csak már a természet által is elfátyolozott szépség vagy a mesterkéltnél elidegenedett, érzékeket kasztráló kultúra által elfátyolozott szemű, kialudt férfiak. Rekha is azért érdekes és meghatározó, vonzó és elbűvölő már a film elején, mert amíg a nő – kulturálisan is – nő, addig valóban nincs csúnya nő, mert a női nem „alapkonstrukciója”, ez a természeti-

kulturális abszolútum egyben esztétikum és etikum eredeti egysége, elválaszthatatlan összetartozása, spontán egymásba való átmenete is. Minden nő szép – amíg a nő létezik, kulturálisan kifejti és megőrzi önmagát, azaz nem számolja fel, az emberi szabadság kétélű mivolta által adott perverz lehetőségével élve, a maga nemi „kincsét”, asszonygenerációk érzékenység-hozadékát, pacifikátorikus hatalmát. Feminitás és szépség általános összekapcsolása, a „szépnem” fogalma a *Khoon Bhari Mang* cselekményében, mint látni fogjuk, azt jelenti, hogy van rögtön ható szépség, melynek hatása gyorsabban el is párolog, s van mélyszépség, mely romolhatatlan. Nandini dekorativitása csak első pillanatban „veri” Aartit, aztán már nem értjük, mi tetszett rajta, már csak önmaga hivalkodó plakátja, mely mögött nincs semmi, míg Aarti már csúnyasága idején is egyre tetszetősebb. Az egyik szépségében is csúnya, a másik csúnyán is szép. Nandinin a szépség sem segít, Aarti szépségének a csúnyaság sem árthat. Ez az esztétika egyszerű, közhelyességében mély és primitívességében igaz: van bonyolult szépség, mely nehezebben találja meg a maga használati szabályát, s kezdetben ez látszik csúnyának. Szemlélője néha előbb megtalálja használati szabályát, mint ő maga. A diadalmaskodó közönségesség rút dekorativitásának világába belevetett finom szépség honnan is tudhatná, hogy milyen szép? A túl nagy szépség túl gazdag minőség-tömegét nehezebb összeszedni és érvényesíteni: nemcsak a világ, Aarti sem tudja, milyen szép, az indiai nő önmaga számára is titok.

A cselekmény fordulatát az apa halála hozza; Aarti gyermekei már apátlanok, most azonban ő is elveszti apját; özvegysége megelőzte árvaságát, most már azonban özvegy is, árva is. A gyilkos az alázatos rokon és aljas szolgáló: a csúszómászó Hiralal (Kader Khem). A gonoszított egyben hatalomátvitél, a tulajdonosi éra vége, belépés a menedzserhatalom érájába. A vállalatot teremtő szerény és kreatív népi alakok helyére olyan új generáció képviselői ülnek, akik csak személyes hasznukat akarják kipróbálni. (Tulajdonos és menedzser úgy viszonyulnak egymáshoz a kapitalizmusban, mint forradalmárok és pártkáderek a szocializmus történetében. A tulajdonos azt privatizálja, amit a munkások munkája teremtett, a menedzser azt, amit a tulajdonosok tulajdona „termelt meg”: benne a tulajdon eredeti rabló karaktere fordul önmaga ellen. A menedzserhatalommal a kapitalizmus kezdi úgy szétverni önmagát, ahogyan a pártkáderek uralma által a szocializmus fordult önmaga ellen.) Az idillt nyers thriller motívum követi: Hiralal megfojtja az apát, s a rajtaütés közvetlenül a szeretet viszonyát érő csapásként jelenik meg, akkor következik be, amikor az áldozat épp lányával beszélgetett telefonon. Az apa halála a szimbolikus rendnek bizonyos értelemben, jogrendként kétségtelenül, összeomlását jelenti, más értelemben, amely az indiai film specifikumához tartozik, csak visszahúzódása (tágabb összefüggésekbe, átfogóbb dimenziókba). Eme utóbbi összefüggések egyenrangú kifejezése a természet és a transzcendencia, ugyanannak két, modern vagy hagyományos neve; az árvává lett özvegy a kutyának panasolja el bánatát, vele siratja helyzetét.

Nem régimódi nagy intrikus az ellenfél, a gonosz nem magányos, csak a jó szigetelődik el. Valamiféle „hármak bandája”, Hiralal, Sanjay (az előbbi unokaöccse) és Nandini (az utóbbi szeretője) fognak össze Aarti vagyonának megszerzésére. A hősnő megtartani sem tud (pontosabban az élet megtartására specializálódott és nem a vagyonszerzésre és őrzésre – a kettő teljességgel ellentétes életforma a vizsgált film rendszerében), Sanjay (Kabir Bedi) birtokolni és élvezni akar, Nandini hasonlóképpen.

Nagy repülőgép száll alá, határozott léptek, könnyű csomag, messziről jött ember csöppen bele világunkba, ki tudja honnan érkezett, az arcát látni legutoljára. Az indiai filmhősök e korban gyakran kicsit medvések és kicsit kisfiúsak, Kabir Bedi ellenben itt egyfajta indiai James Bond típus, akinek nincs állami felhatalmazása, mégis ő, a privát szférában dolgozik, a saját szakállára, illegálisan, mert a világ egészében még nem olyan kegyetlen és hideg, mint ő. Alászáll, nem tudni honnan, nem ismer gátlást és korlátot, mert nincs beleragadva, Aarti módján, szeretett és felvállalt, tiszteletben tartott konkrét viszonyokba. A szimbolikus rendet, ha úgy tetszik: az Atyai Törvényt, nem lehet teljesen eliminálni, csak alkalmilag érzésteleníteni, míg ezeket a konkrét, szerves, történelmi és helyi viszonykomplexumokat fel nem bomlasztják, amihez Sanjay nemsokára hozzá is kezd. A *Khoon Bhari Mang* a deterritorializációt korrelálja a szimbolikus rend hiányával. Hova vonul vissza a szimbolikus rend, hova van eltemetve? Valamilyen preszimbolikus rendbe, amit Aarti és minden lényekkel való összefonódása, szeretete képvisel. (Ez a preszimbolikus rend azonos a preökonómiával, melyben nincs szükség külön törvényre, elég a szeretet törvénye, mert az ész is az ész ösztöne, s nem törvény vagy tanítás.) A szimbolikus rendet megtámadó törvénytelenségek idején, a törvénytelenség által prostituált formális törvény uralma idején a törvény nem vész el, csak átalakul, visszavonul a szeretetbe, s ennek áldozataiból születhet újjá, ezért kell a szeretet sorsának rettenetesnek, áldozatainak végletesnek lennie. A törvény azonban ebben az összefüggésben többé nem férfiak privilégiuma, a nő szüli meg, áldozata kreálja, a férfiak csak követik, kimondják, individuális általánosból univerzális normává absztrahálják.

Az apai rend a felettes én, az anyai az énefeletti, tudatfeletti indiai „ősvalami” képviselője. A nyugati „ősvalami” legalul van, a keleti „ősvalami” legfelül. Az énefeletti létezési módja végtelen vezeklés és önmegtagadás. A szimbolikus rendet képviselő felettes én is szellemi újjászületést hoz: kikelést a partikularitás „tojáshéjából”, tágasabb horizontú életre ébredést; az énefeletti pedig a felettes én „tojáshéját” is hasonló módon veti le. A felettes én a „mi” szószólója, azt énefeletti számára a „mi” is befogadó: a participation mystique azonosuló készsége határtalan. Az énefeletti nem a fegyelmezés, hanem a felszabadítás módján haladja meg az ént. Az énefeletti az eredeti én perverzióját és patológiáját is kinövi, s a felettes én partikularis-konvencionális mi-tudatának parancsoló korlátoltságát és szigorát is. Az univerzális én, az individuális általános az isteni felvigyázó hatalmak belsővé válása, mely egyúttal az egyednek a lét kisugárzó centrumaként való újjászületése. Az énefeletti eme genezisének gyengéd formája nem a teremtés, hanem a termés, nem a szellemként különvált tudat a lét leosztója, hanem a testté vált tudat a lét termőtalaja.

Simulékony és agresszív, könnyed bárzene jelzi az európaizált miliót, melyben az ármány megközelíti a szégyenlős, kedves asszonyt. Míg Aarti táncát egyre nagyobb távlatokkal keretezte a természeti milió, a bármilióban Nandini táncol. A nőiség alternatív formája, bájtank és kéjfegyver; cifrán dekoltálva vonul a mikrofonnal. Nandini a férfivilág nője. Ez a férfivilág, mint a hímterror érája, az apai törvény bukása után bontakozik ki. Alapelve az ajándékozó szeretet és az azt őrző törvény ellenprincípiuma, a zsákmányoló szenvedély. Nandini előbb a férfiakat felizgató, számító attrakcióként lép fel, utóbb úgy, mint a szerelmi szenvedély betege. Elveszti magát, s bár sajnálja barátnőjét, nem segít rajta. Aki elveszejt másokat, az már előbb elvesztette önmagát. Előbb öntudatos izgatónóként, erotikus provokátorként látjuk Nandinit, aki játszik a vággyal, utóbb, mint aki saját csapdájába esik, ő válik Sanjay megalázott és eldobott játékszerévé. Az intrikusok számára játék az élet, de sorra játszmáik játékszerévé válnak.

A magabizóan ellenállhatatlan Sanjay szertartásos simulékonysággal álcázza gunyorosságát. Aarti bámuló jóindulattal járja körbe a csábnő és a mechanikusan rángó görllök táncát, közben elhúzódomva, menekülve az őt körbejáró csábító ostroma elől. Aarti a mechanikus vonaglás partján őrzí magányát, a kamerát azonban, mely körülötte perdül, az ő rejtőzködő szépsége vonja örvényes hatókörébe.

A viháncoló gyermekeit csendesítő Aarti szemérmessége, szájíját igazgató, burkoló, takaró ösztöne, félenk, feszélyezett, rejtőzködő természete az önmagát háttérbe helyező csendes és mély szenvedély kifejezése, mely egy pusztán múltbeli, emlékezetbeli, halott világba száműzi saját örömet, s a jelenben isteni cselédként szolgálja a másokét. Zárójelbe tett személyiséget és zárójelbe tett erotikát játszik el Rekha, aki a *Tavasziünnepben* a filmtörténet valószínűleg legerotikusabb és egyben legnemesebb vetkőzését produkálja, amikor leveti az aranylánccokat, melyekbe „öltözött”. A szerelem egy perc, tánckép a múltban, míg az élet a szeretet vezeklése. Az, hogy a film elején nincs mellette férj, csak apa, olyasfajta vallási világkép esztétikai-etikai leszármazottja, melyben elhalványulnak a konkrét tevékenységkörű istenek, csak a távoli deus otiosus szavatolja a világ létét: a konkrét tevékenységköröket az anyaszimbólum veszi át. Később ez a deus otiosus is meghal, őt is az anyának kell pótolnia. Az anyák megelőzik az isteneket, az anyai világ megelőzi a Törvény világát, s a törvények összeomlása után ő pótolja őket, mint minden törvények terve vagy magva, a Szív Törvénye. A *Sholay* azt mutatta, hogy ha már Krisna sem segít, akkor jön el Visnu visszatérésének pillanata, a *Khoon Bhari Mang* azt mutatja, hogy ha Visnu sem segít, akkor már csak az Anya segít, de ő egyszerre tud Krisna és Visnu erőivel élni, benne a két férfialak erői még egyek. Az anyasors úgy jelenik meg, mint özvegy- és árvasors: a szerető és a feleség funkciói sem „zavarják”. A deus otiosus örökösévé lett anyaszűznek kell megküzdenie a hím ördöggel.

Az Aartit becserkésző Sanjay a gyermekeknek udvarol, eljátssza a mintaférjet és -apát. Gyermekek, cselédek, tanácsadók, mind közvetítőkké válnak, felülnek a látszatnak, házasságot követelnek, azt hiszik, az élet jelenvalóságához kell hűnek lenni, nem a halálhoz, pedig a halál képviseli a tágasabb életet, a jelen csak a nagyobb egészek rovására élő, feledő parazitizmus diadalát. Nemcsak az intrikusok csábítják az anyaszűzet, a Bölcs Öreg (a tanító) és a gyermekek is új házasságot követelnek, az asszony azonban sokáig ellenáll. Csak a kutya ugatja meg a gonoszokat, de ez is elég, a lényeg, hogy valahol azért létezik az Érzék, és tárgya, az igazság is él, jelenvaló. Aarti végül enged, de az anyaszűzhöz szűzi nászjé illik, nem engedi magához Sanjayt, a férfi Nandinival szeretkezik a nászjéjen, Aarti pedig reggeli lovaglásra indul az éjszakai szeretkezés helyett.

A gyerekeknek most már két apjuk van, régi és új. Az anyaság megduplázása, az eltűnt és újra megtalált anya, s az első anya távollétében nélkülözhetetlenné váló, az anyaság úrjéből mintegy spontán genezissel kifejlődő pótanya autenticitásának meséje, a két-anya-melodrá-mák témája (*Aulad*) ezúttal negatív ellenképre tesz szert az apafronton. Két apa van, a test szerinti és az, aki játssza az apaszerepet. A két-anya-melodráma szubműfaj édes-mostoha típusában a – mostohával mint gonosszal többé nem azonosított – pótanya az anyaság egy stádiumát képviseli, az ösztönös, érzelmi és szellemi stádiumok sorában. A két apa szembeállítás az elemzett filmben autentikus és nem autentikus apaság differenciálását szolgálja. Az utóbbi jellemzője, hogy perfektebb, mint a valóság. A valóság nem versenyezhet a valótlannal, a lét a látszattal, az apaság is lehangoló show-vá válik. A gyermekeknek két apjuk van, a második apának pedig két arca. A hideg showman mint mostohaapa a férjfunkció

új változatához vezet: a hamupipókei típusú Aarti új férje a mostohaférj, az őszintétlenség hímrémje, a geil galantéria sötét lovagja.

A vagyonyszerzés a cél, a nő megszerzése csak eszköz, a vágy számára a traumatikus konkrétum mindig túl kevés és túl sok is, ezért a modern vágy az absztraktumra irányul, s ezzel a szerelmi epika kriminálisba megy át. Két totemállat felel meg a két férjnek, az elsőnek a ló, aki hordozó és játszótárs, a másodiknak a széttépő és elnyelő krokodil.

A *Khoon Bhari Mang* összes férfiái, még az apafigurák is, karikatúrák, az egyetlen „szép férfi” pedig egydimenziós intrikusfigura, nem jellem, csak egy gonosz terv: az absztrakt vágy hőse, az ármány absztrakciója. A filmben egy jellem fordul elő: az asszony. Hasonlóan működik a latin-amerikai teleregény, melyben a férfiak szintén gyermekek, az asszony a férfi bírása és átnevelője (*Esmeralda*), a családi gazdagság türelmes építője és okos megmentője (*Paula és Paulina*).

A férj elszállt (mint a vándormadár), a szerető széttép (mint a krokodil). A szerető többet követel, nagyobb áldozatot, a test mártírimát: a krokodiltó katasztrófája a nemi aktus iszonyatos paródiájának is tekinthető. A nemi aktus világa úgy jön el a már anyává lett Aartiért, mint a lélekké lett test szabadságához a testté lett lélek sorsa, a halál. Dzsip lódul, búcsúzó gyermekek integetnek, tavi kirándulásra indulnak a nászutasok. A férj a krokodilok közé löki ifjú feleségét. Másodszor jelenik meg, az apa megfojtása után, a thrilleri tematika, előbb visszavéve, oldva az anyamelodrámban, most pedig az elégikus anyasiratóban, mely anyabüvölő, lélekidéző filmmágiává fejlődik ki a továbbiakban. A ló, a lovász, a gyermekek és a dajka odahaza, a farmon, pánikba esnek a halál pillanatában, a világ még egy és az anya a közepe, akkor is, ha eltávozott. Az eltűnő anya története következik, tartóztathatatlansága, birtokolthatatlansága és nélkülözhetetlensége traumatikus kettősségében.

A nőt – akit előbb vérörvényben láttunk elmerülni, míg férje fegyvert emelt rá a csónakból, hogy ha netán felmerülne még, szétduzzantsa fejét – öreg sámán szedi fel a véres sárból. Formátlan, szétesett csomóként emelkedik ki a szürke masszából az ifjú feleséggé lett özvegy-asszony maradéka. Pótapa közvetíti az újjászületést, Aarti megtér a szerető világából az apákéba, apámnak szólítja a sámánt. Később, amikor a sámán által összefoltozott Aarti megpillantja magát a víztükörben, az iszonyat táncát járva hátrál: félarcú nőrem néz vissza a tükörből, ki elvesztette a korábban a „makula” által megjelölt arcfelét. Felszántott arcú nő: a sors felszántja a nő testét, mely előbb megkínzott szántó föld képét mutatja, később a virágzás képeit. Szerény identitását is elvesztette, úgy tér vissza a halálból, mint egy zombi vagy Frankenstein fércembere, de nem élőhalott, nem is műember csak az életnek a pénz és a fegyver által kigúnyolt, megalázott formája, minimális élet, azzal a megbízatással, hogy újra nekiinduljon és fölébe nőjön a fejére nőtt erőknél. Rokona a *Ben Hur* leprás nőinek, akik majd visszakapják a barbár hódító hatalom, a birtoklás és a politika kegyetlen világa által elorzott szépségüket. Az összefoltozott, magától is iszonyodó Aarti fekete szariban indul az újjászületés zarándokútjára, mely nem szentélyhez, legfeljebb saját teste szépséges és rettenetes szentéllé, modern bálványává avatásához vezet. A bálványarc hódítása mögé rejtőzködik a szenvedő istennő, a fétis mögé a lélek, hogy hatni tudjon a materiális civilizációban.

A merülést felszállás követi. Előbb elnyel a sár, aztán a magasság. Sanjay nagy repülőgéppel érkezett, akkor leszálló gépet láttunk, most Aarti felszálló gépet. Később kiterítve fekszik, sebész műtőasztalán: előbb a gyilkos intrika tárgya, utóbb a sámánisztikus mágiáé, végül a tudományé; tárgygyá válása megsokszorozódik, a tárgygyá tevők azonban mind csak

szolgák és közvetítők, s a tárgyá lenni merő, az önelvesztés végleteiből megtréni képes Aarti a hős. A dezintegrációt a reintegráció képei követik (a sámán, a vallás, és az orvos, a tudomány után majd még a fotós, a művészet is dolgozni fog rajta – így áll elő az abszolút nő vagy a női abszolútum mítosza). Kicsomagolják a kötszerekből, mint Frankenstein a fércembert, vagy mint szerelme az alvilág orvosának műveként újjászületett Vincent Parryt a *Dark Passage* című filmben. Az arcot cserélt ember rajtakaphatatlan, inkognitóban tér vissza ellenfelei világába. Vincent Parry érettebb arcot kapott, Aarti megfiatalodik az átváltozás során.

Az anyaságot nem lehetett feldarabolni és széttépni, pontosabban nem lehetett ezen a módon elpusztítani, mert természete szerint széttépi, feldarabolja és szétosztja mindenét, eme öngyilkos princípiumon nem fogott árulás és gyilkosság, asszimilálta a támadó energiákat. Az anyaság mint az elfojtott visszatérése drámája következik. Hogyan tér vissza az anyaság a sportladyk, katonanők és stupid barbie-nők hideg és ajzott világába?

Következik az új arc története, egy asszony második élete. Látjuk a kötszerek eltávolítását, az első szerény mosolyt, a visszakapott, makulátlan arcot, és az új életnek, a második ember életének, a módosított sorsnak való nekiindulást. Mindez egyidejű egy másik eseménnyel, otthon, az elveszett életben, ahol mások foglalták el a helyét, az elrabolt otthonban Sanjay éppen kidobja Aarti fényképét. Sanjay a nő képét, akinek titka, hogy minden szépség benne van, a képek nőjére, a fotómodellre cseréli, akinek iparilag előállított szépsége álca, maszk, takaró. Az új világ, amelyben a társadalom csak a játszmák összessége és a kultúra csak alakoskodás, nem ismeri a gyászt. A gyászfeledés büntetése a feltámadás bosszúja. Az árvák – most már pontosabban pszeudo-árvák – melodráájának kibontakozása párhuzamos a visszatérés képeivel: az emlék megtagadása a jel a visszatérésre. A tagadás a megtagadott minőség és érték feltámadásának motorja. A modernség az otthonnak az emléktől való sterilizálási kísérlete, melynek eredménye az emlék megtestesülése.

A szadizmus emlékezni nem akarás, az anyaprincípium fennhatóságának tagadása, az anyátlan és anya nélkül kijövő világ alkotmányozó aktusa. Még egy párhuzam játszik szerepet az anyamelodráma kibontakozásában: a szadizmus eszkalációjának párhuzama a kéj eszkalációjával. Megérkezik a városba a titokzatos, idegen nő, szomorú szépség, zárkózott eleganciával. Rekha az előbbi, tradicionális arculatot levetve, most európaizált öltözékekben lép fel, mértékkel modernizálva, elvárosiasodva. Míg a bitorlók kéjelegnek, az anya visszatér, a montázs a kerti medencét váltja az utakkal: otthon a szeretők nedves ficánkolása, a le- és kivetkőzött Nandini izgató simulása, odakinn pedig a gyászolt gyászoló közeledése, akit szerettei odabenn éppúgy gyásznak, mint ő a nélküle folyó benti életet. Az anyátlan világ az anyát gyászolja, az anya az apátlan világot. Fenn zajlik a multság, míg valahol, a ház alatt, kinn az éjszakában, megáll egy asszony. Szemben egy étellel, amelyben nincs helye, kis bőrönddel, megfiatalodva, eleven kérdés megtestesülése. Mi a teendő? A montázs szerkezet antihedonisztikus kiáltvány vagy kiáltás az elveszett érzelmekért, a lélek idézése, visszacsalogatója a kihűlt világba, az orgiába. A lélekidézés egyben orgiaüzés. Milyen rút a kéj szépsége, a „jouissance” kora, és milyen attraktív, pikáns és elbűvölő a tragikus megszenvedettség! Az új Aarti a zoom asszonya, szinte bele- és belezuhanunk látványába, míg a régít gyengéd siklással vettük körül. A vonagló kéjencek, Aarti képével váltva, már csak időtlen handabandázók, elvesztik erotikájukat, az erotika a tragikus mélységhez kötődik, a manipulatórikus kihívás, az obszcén önreklámozás gesztusai üresek. A modern „jouissance” valami lopott, rabolt, gyilkos dolog. A gyermekeitől megfosztott anya, az otthonától megfosztott polgár, a

vagyonától megfosztott tulajdonos, s a vele szembeállított orgiázók valamilyen világfelfordulás szignifikánsai, a világállapot botrányáé, melyben olyan korlátlanul manipulálható spon-tán mechanizmusok uralkodnak, amelyek nem garantálnak többé semmiféle igazságosságot, folymatosságot, ezért öltik a kultúra, az erények és érzékenységek a kísértetiesség formáját.

Hiralal, Sanjay és Nandini kezében a vagyon, az utódok és a világ. Előbb az apaszimbó-lumot majd az anyaszimbólumot akarják kiküszöbölni a szimbolikus rendből, s mindezek helyét töltené ki a felszabadított orgia. A ragaszkodás alternatíváltanságával és a kötelesség örömeivel meghatározott anya- és apaszerepek helyében a kizárólag élvezeti jogokkal definiált hedonisztikus személyiség veszi birtokba a világot. Az apaszerep kezdetől defenzívában, mintegy elpárolgó, megtámadott állapotban volt, az új nemzedék már apátlan, de Aarti még nem volt az. Az anyaszerepet magában a hősnőben, Aarti személyében támadja meg a világ, de az anyaszerep másként viselkedik, mint a trónfosztott apaszerep, mert kevésbé társada-lom-függő, radikálisabban kozmomorf. A gyermekek halott apja szép emlékké, égi jelenéssé alakul, míg a lemészárolt Aarti kiküszöbölhetetlen erővé, kísértetiesen reálissá keményedik. Az anyaszerep megtámadása felébreszti azt, ami szerepen-túli az anyaságban. Kéj és anya-ság konkurencia viszonyát fejtette ki a bitorlókat és az érkezőt váltakoztató képsor. Mintha a kéj szorítaná ki az anyaságot a világból, de ellentámadásra készülne odakinn a nagyobb, mélyebb, eredetibb, megvert erő, visszahódítani a bitorlóktól a világot. A régi királydrámák absztrakciójába oltva újul meg az anyamelodráma.

A világot megszállták az álságok, a hamisításra pedig a pszeudo-anyadémon kvázi-kísér-tetfilmje válaszol. A horror konvenciója szerint két halál között zajló kísértetdráma mintegy kifordul és egy más dramaturgia termőtalajává válik. Hősnőnk már egyszer újjászületett (sámánilag és orvosilag is újjáteremtődött), de még csak szemlélődik, keresi a helyét a világ-ban, amelyben nincs helye, s így leng át a világon, míg megéri, hogy vállalkoznia kell a tetre, mely megtámadja és nem hagyja ebben a formájában a társadalmat. Még egy újjászületés szük-séges: a két halál közötti lény, az ál-kísértet nem fantasztikus valójában jelenik meg, a kísértet drámája a két születés közötti, az egyetlen életben az újjászületések sorát megéllő heroína drá-májává alakul, azt alapozza meg, a két születés közötti szakasz pedig a hagyományos holly-woodi anyamelodramáktól kölcsönöz. Ismét a *Stella Dallas* szelleme leng át a színen: az anya mint kiveret kutya vagy mint az éjszaka koldusa, de ami a *Stella Dallas*ban önkéntes áldozat, az itt vérlázító kirablottságként van tálalva. A hamisítók ellopták a világot, elrabolták, túsul tartják, egy hamisított világban, az anya gyermekeit, s ez a hamisított világ a mai valóság.

Kiveret anya kóborol az éjszakában, holtta nyilvánítva. A társadalomban nemlétező, ismeret-len anya lesi szeretteit a sötétből, a kizártság és száműzöttség éjszakájából. A társadalmilag ismeretlen és lehetetlenné nyilvánított melodramatikus erőtér fekete lyukából néz vissza az elveszett anya, két halál és két születés között. Mintha a túlvilágról őrizne valami: lélek, őran-gyal, tekintet. Ha az anya nincs jelen, akkor is jelen van, távol is közel, követ és körülvesz, gyermekén a szeme, halálon túli jelenlét. Az anya jelenlétének érzése olyan erős, hogy ő minő-síti illúzióvá a halált és nem az őt. A kozmosz mint végső keret egybeesik az anya tekintetével, mintha annak reinkarnációja volna a világ. Az anya elveszve sem semmisült meg, inkább a semmi itatódott át vele: a semmi mint a valami előzménye, mint mindent fogamzó semmi, mint a világ alaptalan alapja vagy felfoghatatlan átfogója: az anya tükre, a valamit szülő és befogadó öl, név az anya prioritására. Ez az anyamelodráma kísérteties ontológiája.

Anyarc az iskola rácsánál: ismét mintha a túlvilágról nézne. A szép idegen nő, ismeretlen arc az iskolai ünnepen, ahol gyermekei az anyaidéző dalt éneklük, a szeretet elégiáját, melynek tárgya megtestesülve, új arcot öltve ül a nézőtéren. A makulátlan szépség az esendő, eredeti, veszélyeztetett és védtelen szépség rejtekhelye. Aarti kering régi élete színhelyei körül, melyekbe nincs joga belépni: ez a kísértetfilmből az anyamelodrámba átvett motívum a szeretet jellemzését szolgálja. A szeretet mindig így néz vissza az életre, mert a szerető ember túl van, kívül van a saját életén, nem a maga oldalán áll, hanem másokén, világában a szubjektum az objektum és az objektum a szubjektum.

A messziről jött idegen ismeretlen arcában meg kell látni az elveszett anyát. A kitett, elcserélt gyermekek sorsára jut a szülő. A modern világban, a szülő által közvetített, de fontosságát is viszontgarantáló szimbolikus rend lazulásával és szétesésével, fordul a kocka, nem a gyermek, hanem a szülő véletlen, kiiktatható függelék, legfeljebb avult előzmény, eltakarítható maradvány, mert az egyén priméren a nagy struktúrák tulajdona, halmazok tartozéka, s nem a szülő az embersors programozója és a kötelező kultúrminták továbbadója.

Az anyai aranykorban ember és állat, férj és nő, felnőtt és gyermek boldog egységben élt. A kutya és a ló tudja, amit a gyermekek is csak kínzó nyugtalansággal éreznek, a tudat nemtudása mögött a nemtudat tudásával, az értelem értetlenségével szemben a szív okosságával. A cseléd és a szerény, szegény rokon toposza az indiai filmben teljesen átfedi egymást, a *Devdasban* a hazatérőt ugyanolyan ujjongva veszi körül minden cseléd, mint maga az anya. Éppen a szerény státusz jelent a *Khoon Bhari Mang* esetében érzékenységi többletet, s – ráismerési feltételként – érzékenységi privilégiumot. A cselédség mint szerény nép vagy hamupipőkei társadalom mellett nem kevésbé a felismerési potenciál jele az, amit a nyugati ember már kimondani sem mer, de a keleti számára még sámánisztikus érték: a nyomorékság. (Ami a cselédség esetén szociális jelzés, ugyanaz itt a természeti szimbolika dialektikus hiányjele, mely titkos pluszokra utal.) Minden hiány többlet: ahogyan a stigma, a makula is többlet jelentett a film elején, így az állatok vagy a néma szolga „alacsony” státusza illetve a társadalom vagy a természet általi hiányos ellátottsága a misztikus megajándékozottság kifejezése. Az állat, a szolga vagy a nyomorék az előkelőnél érzékenyebbek és a bölcsnél bölcsebbek, nincs helyük a bitorlás házában, a kizökkent időben, s ezért őrzik az érzéket, mely az idők teljességével való kapcsolat üzeneteit közvetíti. Egyúttal ezért ők a felismerők: ők reagálnak arra, aki a kizökkent időt helyretolni jött, Hamlet semmi-ismeretével, amelyet azonban, keleti és női Hamletként, képes létszeretbe átfordítani. A *Khoon Bhari Mang* ausztrál eredetijében a hősnő megbocsát – itt nem bocsáthat meg, épp mert női Hamlet: a maga lemeszárlását joga lenne megbocsátani, de az apát nem. A mások nevében való megbocsátás ugyanis a mások gyalázatos kiárusítása, mely visszavezet a csereracionalitás csalóka kiméletlenségébe.

Az állat az, akit a Nyugat szelleme lemeszárolható nyers húsnak hisz, s a nyomorék az, akit át akar képezni a közönséges, köznapi ember másolatává, utánzatává. A sorsot, tragédiát, szenvedést, a lét botránynak és az istenek kudarcának és szégyenének minden megnyilatkozását banalitásra vagy banalítás-utánzatra, stupiditásra vagy a mimézisére redukáló Nyugat nem veszi észre, hogy az állatok azért szent állatok, amiért az anya is mártírként jelenik meg: az áldozat képei a kultúrában. A modern szuperkapitalizmus biopolitikájának éppen az a lényege, hogy az emberanyag felhasználásában is azokat a módszereket alkalmazza, melyeket a klasszikus kapitalizmus idején az állat esetében engedélyeztek és gyakoroltak.

Aarti odáig fokozza a szeretetet és az áldozatot, ami reverzibilis szent idővé teszi az irreverzibilis fizikai időt. Az emberek közt a fotós és a néma lovász ismerik fel legkorábban a megnevezhetetlen anyai jelenlétet: a művész, az állat, a nyomorék és a szolganép alapítják meg ily módon, e felismerési aktussorozat által, a kikökönt idő ellenvilágát, a regenerációs potenciállal bíró világot, a visszanyert családot, mint a korrigált világ sejtjét. A fotós mint művész, akiről még nem beszéltünk, a mágikus és misztikus módon megajándékozott lények kései rokona, a művészi érzékenység mint ajándékozó ajándék birtokosaként. Ez Aarti népe, a felismerők és szövetségeseik társasága. A kisiklott világ vesztesei a helyreállított, megújított teremtés lehetőségének feltételei, a titkok tudói. A jelen világ krokodiltorka a jövő kapuja, s így az életet sértetlenül megúszók sorsa elsüllyedni a kikökönt világgal, amelyben az emberek egymás rovására élnek, melyben az aljasság és a hülyeség bajnokai azok, akik „mindent visznek”, és a többség rosszul jár. Aarti szegényei és szerencsétlenei ezért vidám bohóctársaság, hősnők világát is ugyanaz a szomorkás derű jellemzi, mint a *Csoda Milánóban* vagy Radzs Kapur *420-as urak* című filmjének Chaplin és Vittorio de Sica nyomán haladó utópikus humorát. A krokodiltorok szűrő berendezés, mint a bibliai tű foka: Aartit átengedi, Sanjay vagy Hiralal azonban nem jut át, az iszonyat torkolata a jövő tisztító berendezése.

A modern csoda a világ ontológiai metamorfózisából az ember esztétikai metamorfózisává válik és a nő privilégiumaként jelenik meg. A férfi az ellenfelet változtatja át élőből holtta, a nő önmagát még élőbbé. (A posztmodern Nyugat világában a férfi cifrálni és a nő kegyetlenkedni kezd, a természeti komponenst formátlan szubsztanciának, a kulturálist szubsztanciátlan formának tekintik, s ezzel a csodaélmény helyére nyomul a perverzió. A létet pusztító anyagnak, a formát pusztító önkénynek tekintik, nem akarnak hallani a világ egységéről, mert a korlátlan labilitás kínálkozó természetében látják a fennállót az elfajulás segítségével reprodukáló kiterjesztett mobilitás feltételét.)

A rejtőzködő szépség egy sor traumatikus élmény (a nagy mézárulás, az anyaprincípium ellentéte általi hatalomátvitel, a krokodiltóban való megmerítkezés és a maga ellentétéből való visszatérés kerülőútja) által lesz nyilvánvaló. A szégyenlős, félénk, feszélyezett szépség: láthatatlan szépség. A világra vigyázó, ezért az önnön pusztító potenciálját megfékező szépség láthatóvá, parancsolóvá, hatalmi tényné válik az eddigi történet kerülőútjain. A gyógyító és menekülő, rejtőzködő szépségnek támadó és diadalmaskodó szépséggé kell válnia, ha a világot kell meggyógyítani. Az anyai szentkép érzelmi-erkölcsi képlete a széttépetés által hússá és a hús által érzéki képletté válik. Az anyakép, szublim, átszellemült mivoltában, bujdosó volt az érzékelésben, míg az új nőkép ragadozó, bővülő, bájoló varázserőre tesz szert. Mindez mélységesen természetellenes: a természet logikája szerint előbb kell hatni, s utána, a „tavaszi szépség” himporát levetve, termést, azaz jövőt foganni, és végül a jövő számára a földet trágyázni, termő talajjá válni (nem „porrá és hamuvá”). Az iszonyatból fakadt szépség a társadalom perverzitását vádolja.

Nandini, a szupermodell, kikopik a címlapokról: az egydimenziós maszkemberek egyben szezonemberek. A konvencionális szépség szociális konstruktivizmusát egyszerre elsöpri a reális – mint krokodiltó traumatikájában fogant radikális – szépség. A szépség, mely divat és modor, póz és festék: megállapodás kérdése. Most ennek a szépségnek az összeomlását érzük meg, s egy olyan szépség színre lépését, mely elsöpri a megállapodásokat.

Az újjászületett Aarti útját ábrázolva filmünk megsokszorozza saját szépségkoncepcióját. A makulátlan szépség születését követi a kínzó, gyöttrő, pusztító szépség. A makulátlan szép-

séget bonyolult struktúra szüli, a krokodilszáj fordítottja, mely három férfi együttesét, összmunkáját jelenti, a sámánt, az orvost és a fotóst, vagyis a papot, a tudóst és az esztétát. A szépség kibontakozó hatalmának következő stádiuma, a gyötrő szépség azonban önmagát szüli meg. Rekha ujjai kirajzolják a rúzzsal ajkait, a nő, amint elvégzi, önmaga Pygmalionjaként, az utolsó simításokat, olyan, mint a *Mad Max* hőse, aki, miután mindent elveszített, felcsatolja fegyverét.

Egy száj, szem elnyeri végső rajzolatát. Koppanó léptek, diadalmas bevonulás jelzi Sanjay és Aarti szerepcseréjét. A férfi is így vonult be a cselekménybe. A film ismét a *Dark Passage* nyomát követi, nem látjuk az új Aartit, a helyét foglaljuk el a bevonulás pillanataiban. Ajtók nyílnak, bámuló szemek néznek fel ránk. Az elutasító gesztusok bámulattal tessékkelő udvariaskodássá változnak. A hatást már ismerő szemmel nézünk szembe végül Rekha új arcával, aki most dekoratív baba, különleges csemege, kényes dísz tárgy, s egyúttal messziről ránk néző, a mindenhatóság autonómiáját, a szuverenitás törvényfelettségét és a mindentudás iróniáját kifejező arccal, a létet gyászoló, de a lét fölött egyúttal mulató kétértelműséggel hoz zavarba. A reális – kietlen és vérlázító – viszony traumatikus mocsarából érkezett, az iszony vonaglásában született, a saját lehetetlenségétől szenvedő lét elviselhetetlen kínjai nevelték az önmagának formát adó létet. A játékossá előlépő játékszer: az új Rekha. Két szeme: rejtőzködő leleplező, átlátva mások titkain és megtartva a magáét. Rebbező szempillái le és lecsapnak, mintha fényképeznék a jelent, és a jelen képei közé vetítenék a múltat: emlékező szemek. Rekha szerény alázata, rajongó kedvessége, ártatlan spontaneitása egyszerre odalett: az új nő szofisztikált gesztusai csábosan ajzóak és rejtelmesen kegyetlenek. Az élet egyetemes felelősséget vállaló gondozójából a férfiúi öngyilkossági ösztön kihívójává vált, de Rekha úgy ölti fel a szexdémon attribútumait, mint a Nagy Anya lényegéhez tartozó erők aktiválódását. A szépség keménysége a dekorativitás; meg kell tanulnia a kegyetlenséget, hogy kiváltsa megkínzott szeretteit a mostoha világból. A szépség páncél, a játékos gunyorosság stratégia, az élet csata, a férfi-nő viszony is háború. A szeretet és alázat útján sárrá vált Rekha szép képpé válva mulat a stupid aljasság farsangja fölött. A modern, dekoratív szépség harci maszk, háborús nyelvezet, a hadüzenet jelrendszere. Férfi és nő indián-háborúja a továbbiakban a westerni szimbolika felidézését kívánja.

A *Khoon Bhari Mang* időszerkezete kétféle emberlény szembeállításán alapul. Az egyik a pökhendi rámenős önérvényesítő osztálya, akik mindig jól akarnak jární, míg végül eme természetet fűrő és faragó, emberi viszonyokat eláruló és manipuláló paraziták ellen fordul valami immunreakció, a létezés mindenoldalú ellencsapása. A természettörténet visszaüt, a túlgyőző lény megsemmisíti életfeltételeit; a történelem is visszaüt, a „harmadikából” lesznek az első. A harmadik világ hozza a harmadik nőt, mint önmagát megsokszorozó átváltozások asszonyát, akinek jövője nem múltfeledés, győzelme sem létfeledés. Reá éhes most a világ, az ő feladata nemet mondani azokra, akik után a fű sem nőtt többé és a varjú sem fog károgni utánuk. Elvileg nem gyilkos nő-e minden nő, de épp ezért lehetséges megváltó, mert csak az ő undora garantálhatja minden rossz dolgok rossz végét, amennyiben nem hajlandó a tőkének, a hatalomnak, csak az emberi minőségnek igent mondani és gyermeket foganni. (Emlékezzünk: Rehka-Aarti égi férfitől fogan, és csak a társadalom űzi a pokoli férfi karjaiba.) Épp, mert ilyen hatalma van a nőnek, mert ezer vágy irányul rá, és ezáltal ezerszeresen gyilkos: a szeretete vezeklés. Az új ember osztályába, mely egybeesik a régi vagy örök emberrel, s a kiközösített idők emberével áll szemben, azok tartoznak, akik mernek

rosszul járni, óvatosan nyúlnak a dolgokhoz, tisztelettel és csodálattal fordulnak mindenkéhez, az egész világ éltetőiként pazarolják magukat, míg végül kiderül, hogy a világ is éltetni akarja éltetőit, az egész világ életösztöne őket ünnepli és támogatja.

Az indiai melodramát, miközben emblemikus absztrakciókig viszik, hieratikus ösképekké kristályosítják, egyúttal olyan felszabadult játékossággal, rögtönző bravúrral és kari-kirozó örömmel adják elő, amit az európai és amerikai film legjobb korában is csak a komédia engedett meg magának. A komikum Indiában nem ellentéte a komolyságnak, a populáris kultúra reflexív ösztöneként működik, segít kidolgozni a történet metafizikáját, mely a komolykodó, szociográfus és pszichologizáló ambíciójú fesztiválfilmekben (pl. Mira Nair esetében) veszendőbe megy. Hasonló irányban hat a zene is, szintén a reflexív megkettőzés hatóereje, de míg a humor a kétely kettőző erejét képviseli, addig a zene a hit impulzusaival értelmezi a történetet, mely így állandóan kétirányú értelmező hatásoknak van kitéve. A zene képviseli az érzelem mint ősnyelv prioritását, melyhez periodikusan meg kell térni a történetből, a humor pedig a kétely és distancializáció dimenzióját, melynek impulzusait periodikusan befogadja a történet. Az indiai melodráma ily módon, az italo-western örököséként, történelmi helyzete kényszerű bonyolultságából és esztétikai erőforrásai gazdagságából kifolyólag is metamelodráma. Ez nem mindig válik explicitté, de a strukturális bonyolultság explicit önelemzéssé válása sem ritka, mint pl. a *Devdas*-ban, amikor a megalázottak szószólója figyelmeztet, hogy a melodramának két felvonása van, s akik az elsőben gyötörnek, a másodikban önmaguk kegyetlensége következményeitől gyötörtetnek meg. Ha nem az európai színház három, sőt öt felvonásos tradícióiban gondolkodunk, hanem a nagy indiai filmek két részre bontott szerkezetében, a melodráma valóban két felvonás. Az indiai tagolásmód az európai anyagra is alkalmazható. Ha az európai melodramát két részre bontjuk, az első lenne a hazugságok máglyája, a második a szeretet mágiája, amely utóbbit a modern kultúra katasztrófája hozza felszínre abból, akiben nem pusztult el csírája is. Az indiai melodramában a szeretet eredendő és elpusztíthatatlan, az egész szimbolikus világon inneni olyan sarkpont, amelyből minden kimozdítható, a társadalmi realitáson inneni olyan territórium, melyből az egész önkódoló társadalmiság átkódolható. Így az indiai melodráma második részében a gonosz írmagva pusztul el.

A vázolt logikának megfelelő fordított csábítástörténet következik, melyben Aarti a csábító és Sanjay a manipulált. Most úgy cserkészi be a nő a férfit, mint előbb a férfi őt. Ezúttal nem ragadozó és áldozat, hanem két ragadozó áll szemben. A harmincas évek komédiáinak motívuma olyan formában éled újjá, ami a thriller felé tolja a melodramát: a férfi beleszeret saját fel nem ismert feleségébe. Udvarol az attraktív szépségnek, miközben sejtelve sincs róla, hogy a bájdemón azonos a korábban általa kizsákmányolt, megalázott, semmibe vett és megsemmisített teremtménnyel.

A tradicionális nő áldozat, a sikerorientált polgárnő, akárcsak egész társadalmá és kultúrája, maga is parazita, e kettő viszonya azonban ilyesformán nem termékeny, nem fenntartható és sehová sem vezető. Ezért kell kitalálni, mint Rekha teszi, a Harmadik Nőt. A színésznő lényé legendás konkrétságot ad a Harmadik Nő geneziséét kifejtő szenvedéstörténetnek, melynek kiindulópontja a természetes és tökéletes családi egység és teljesség. Eredetileg azonos a szép és a rút, az uralom és a szolgaság, az erotika és a szeretet. A modernség ezt az eredeti egységet feldarabolja. Nemcsak a krokodil darabolja fel a testet, a cselekmény első szakasza is a *coincidentia oppositorum* mint eredeti pozíció feldarabolását szolgálja. Ezzel kezdődik

a magányos nő története, az indiai szingli azonban kísérteties, nem fogadja el ezt a létformát, és nem állapodik meg benne, de két – szimbolikus illetve testi, kulturális illetve természeti – halál közötti állapotból átváltoztatja két élet közötti eltűnő közvetítéssé. Rekha előbb kedves strapanő, utóbb elegáns, de boldogtalan szingli, végül dekoratív fogyasztónőként jelenik meg. Nem szextrampli mint Nandini, aki maga is tönkremegy merő erotikus és fogyasztói mohóságra, nemi dűhre redukálódott mivoltában, nem, Rekha az előbbi arculatok komplexumába kebelezi be a hidegen dekoratív, kiszámítottan szabályos, zsákmányoló vadállatot, a nyugatos nő inventáriumát. Nevet változtat, Aarti most Jyoti: de nem a sztárcsináló gépezet veti alá őt, hanem ő a gépezetet. A bennünket eszközükké tevő eszközök újra a mi eszközeinkké tehetők, de erre csak az képes, aki a legmélyebbről jött: hasonló utat férfi is befuthat pl. az éppen eme logika népszerűségéből adódón szintén legendássá vált *Diszkótáncos* című filmben.

Aarti anyaszimbólum, Jyoti szex-szimbólum, s az indiai filmekben az utóbbi a női erő másodlagos megjelenési formája, alkalmazott változata. Az akadályokba ütköző, halasztásra ítélt anyai ösztön áterotizálódik. A szülőanya és a mostoha azonos: Jyoti mostohajelöltként nézi végig gyermekei kínzását. A szenvedéstörténet csúcspontja nem az ő, hanem a mások, szerettei szenvedése. Saját szenvedésén túlléphet az ember, szerettei szenvedésén nem. Minden eddig látott szenvedés előtörténet, végül európaias szellemi aktussá, egzisztenciális döntéssé, és amerikai akcióvá kell válnia a passiónak. Egzisztenciális aktussá és pragmatikus akcióvá. Jyoti felpattan. Ezt a pillanatot tartóztatja a filmszem és a montázs: oly rettenetesen szép vagy, maradj, ne menj! Az asszony feláll. A pillanat késleltetőn sokszorozott bemutatása a fordulat. Jyoti számára megnyíltak minden ajtók. Aarti immár Jyotiként tudja meg, hogy gyilkosság történt, hogy Hiralal nemcsak Sanjay felbujtója, egyúttal Aarti apjának gyilkosa is. Ophelia is víznek megy, mocsárban süllyed el. A *Khoon Bhari Mang* ezért is fontos: Ophelia tér most vissza, új Hamletként. A gyermekkínzás képe és az apagyilkosság híre változtatja akcióhőssé az elrabolt életű s a világban helyét kereső, közben a szépség hatalmával felszerelt anyát. Aarti naiv volt, a hit és bizalom embere: Jyoti az, aki tud és tesz, s mindkét fogalom valami retteneteset takar. A nappali Jyoti éjszaka újra Aarti, de új Aarti, nem a nappali luxusnő, nem is a régi, gyenge nő, akinek egyetlen ereje a szeretet. Jyoti a szépség hatalmát vezette be a cselekménybe, s pozíciókat hódított, visszaszerezte Aarti territóriumát, de Aarti már nemcsak a szeretetnek, a gyűlöletnek is hősnője, s a kettő úgy jelenik meg, mint ugyanazon indulat két oldala. Jyoti tud és manipulál, Aarti szeret és gyűlöl. A harag éjszakájának új Aartija-Jyotija (kétarcú nője) a gazembert letaglózó szép mészáros, kegyetlen bosszúangyal. A világot az apaságtól megfosztó gazember Aarti első áldozata. A bűntetőként visszatérő áldozatot Hiralal, már a látványtól halálra rémülve, kísértetként fogadja. Vaslánccal kaszaboló hősnőnk, addig veri a gazembert, amíg az – ismét a *Dark Passage* tradícióját követve – maga hátrál bele a halálba, mely a *Dark Passage* esetében emeleti ablak, itt pedig a falból meredő, felnyársaló kampó. A védtelenekkel szemben magabízó gonoszt a védekező világ pánikba ejti. A *The Texas Chainshaw Massacre* vidámság nélküli, groteszk akasztófahumora is kísért, amint a gonosz szinte maga mászik fel az életének véget vető gyilkos szerszámmra, mely a Tobe Hooper-film mészároskampójára emlékeztet: a kemény racionalizáció és kegyetlen hatékonyság utoléri azt, aki bevezette.

A thrillertől a westernig

A melodráma thrillerré felfokozva keresi a visszautat önmagához, a thrillert pedig azért lehet westernné fokozni, mert az olaszok átértelmezték a westernt a felszabadítás mitológiájává. Az italowestern a kalmárkultúra eredendő fasiosztoid tendenciájáról és az ellenállásról szól. Ezért nem meglepő, hogy az elemzett filmet is westernsíkra viszi a végső párbaj. A fekete műbőrbe öltöztetett Aarti/Jyoti fegyvert szegez a férjre, s mögötte jó lova. Nem is konkurens harcosként lép fel a nő, s nem is a Vadak Ura, hanem a háziállatoké, s beavatkoznak a harcba szövetségesei mind, az állat, a cseléd, a nyomorék és a másik asszony, a Sanjay által eldobott, s kiszuperált szeretőként a barátságra ismét ráébredt Nandini, a nyugatias nő, aki végül visszaváltozik érző és vérző lényé, mint Aarti eleven pajzsa. Tükörvadászat indul, mint a westernnek végén: egymást hajszolja a két nagy ellenfél, a nemes és az aljas, a gazdasági épületek között. Rekha egyik kezében puska, másikban korbács, így veri végig a férfit a tájon. A fotós is beavatkozik a harcba, Antonioni *Nagyítás*-hőse nyomán haladva, de több sikerrel munkálkodva. Fotográfus a menedzser ellen: a történelemben mindig a semmittevők győzték le az alkotókat, gyilkosok a dolgozókat, szélhámosok, skrupulosok nélküli csöcselék hadak a törvénytisztelőket, most fordítva lesz, hatalmas asszony, willendorfi, dús ősanya is a dühös Rekha, szeme villámlik. Sanjay a krokodiltó fölött lóg már, dönteni kell, segítő kezét nyújtson vagy lecsapjon rá. Aarti nem kegyetlen Hitchcock-hős, nem az életbe kapaszkodó kezekre tapos, ellenben Sajay fejére méri a csapást, mert emberarcú rémnek bizonyult, joggal viseli az ember arculatát.

Vége az átváltozások sorának, visszatérünk az első Rekha-képhez, ismét csak anya, gyermekeit ölelve. Mégsem csak egy western-párbajt látunk. A western hős egy várost ad a törvénynek vagy egy tartományt az Egyesült Államoknak, Rekha a múlthoz kapcsolja az elbitangolt jelent, az örökkévalósághoz mint regenerációs elvhez, a ciklikus időhöz mint visszacsatoláshoz a történelmet mint depravációt, megreparálva a gyorsuló időt, mint perverz rövidzárlatot, az éghez köti újra az elveszett földet. A vegetáció-istennő vihar-istenné változott, s végül mind visszaolvad a Madonna-képbe. Gelsomina elment keletre és megistenült: emberek, állatok, gyermekek – vidám társaság, bohó bohóc-csapata veszi körül. A fotográfus hátul áll, anya és gyermekei mögött, második síkban, a szövetségeseik között, szerényen. Új férjjelölt, de szinte mintha Rekha-anya új gyermeke vagy Rekha-istennő új híve lenne inkább. A művész is ő, akihez megtér a múzsa, aki ezért ráébred, hogy csak szolgál, csak médium, s ez a legmagasabb hivatása. Rekha eljövetele ezáltal a rendező diktatúrájának, a nárcisztikus ízlésdiktatúrájának végét is jelzi. A katonaiskolává amerikanizált nyugati mozi nézője talán mindebből csak annyit fog fel, hogy, már a nők is csak „bunyóznak” és ölnek, Rekha azonban nem azt csinálja, amit Demi Moore vagy Uma Thurman, ez a feminizáció nem szimpla, egyfunkciós amerikai pite.

Hogyan fér össze Aarti/Jyoti alakjában áldozatos jámborság és szélsőséges kegyetlenség? Ez Dévi, a Földanya, a Nagy Anya két összetartozó aspektusa, termő és hordozó, szülő és temető, dajkáló ős-szülő és dühöngő démonnő. Dévi Síva felesége, s az utóbbi pusztító isten, akiből azonban a jó aspektusa sem hiányzik. Dévi, mintha Síva tükre lenne: jó, akiben a pusztító aspektus is megjelenik. Dévi kegyetlen orgiasztikus vonásai a termékeny káoszt mozgósítják, míg várost és kultúrát pártoló tulajdonsága annak az életnek a biztosítását szolgálja, melynek nemzéséhez az orgiasztikus-ekszztatikus felszabadulás segített hozzá. A két aspektus a filmben is megvan, bár egy dekadens, felfordult világ által megfordított sorrend-

ben jelentkeznek. Dévi isteni metamorfózisai a rekhai metamorfózisok előképei. Dévi megjelenési formái Száti, Párvati, Durgá és Káli. Száti önfeláldozó feleség, aki férjéért máglyára lép. A Párvatiként visszatérő Száti új alakjában is fékezi a kegyetlenséget, az átkokat szóró Siva szelídítőjeként. Durgá ezzel szemben Dévi félelmes megjelenési formája, tíz keze mindegyikében fegyverekkel, a gyilkos démonvilág megfélemezője, melynek banális örököse az elemzett filmben Hiralal. Siva az idő, mely mindent legyőz, Káli azonban az idő legyőzője. Káliként a saját férjét győzi le Dévi, aminek a filmben Sanjay legyőzése felel meg. Káli fekete színű, a végső harcban Rekha is feketebe öltözik. A győztes Rekha azonban Káliból ismét Szátivá változik, beteljesítve ezzel az asszonyi arcok kölcsönös feltételezettségét.

4.22.4. A vad szűztől a szelíd anyáig (Bhagyaraya : Mundhaanai Mudichu, 1984)

A faluba megérkező fiatal tanítót, aki számtalan csomaggal érkezik, de a legkisebb csomag, a baba a legnagyobb gond, anyaférfiként mutatják be az első jelenetek. „Maga úgy tud vásárolni, mint egy nő.” – modják a piacon. Magányosan neveli kisgyermekét, nincs mellette nő, pelenkázással ügyetlenkedik, bébipépet kotyvaszt, fehérneműt mos a folyóban stb. Gondos és buzgó anyáskodásában komikus anyapótlék.

Az anyaférfi (=Bhagyaray) ellenpólusa a fiús lány, aki gyermekbanda vezéréként garázdálkodik a faluban, többek között a tanító portáján. A vad kamasz típusú nagylány neveletlen tréfákkal mutatkozik be a férfinak és a nézőnek. Parimala (Urvasi) és bandája első pillanattól kegyetlen csínyekkel keserítik az anygali (vagy anyai) türelmű tanító életét.

Végül kiderül, hogy a férfi özvegy, a baba pedig anyátlan árva: Parimala számára kataritikus pillanat. A tanító otthonát ismételten feldúló rabló parazitizmus bűnébe esett „vad kamaszfiú”-lány ebben a pillanatban igazi lánnyá változik. Házi szentély középpontja a halott asszony fekete-fehér képe. Fekete-fehér nővel szembesül a színes, halottal az éretlen, a halálában is a gyászoló család középpontjaként istenített nővel az utak csavargója. Asszonymak lenni bizonyos értelemben annyi mint halottnak lenni. (Persze nem a modern nyugati halálkoncepció, a szemétre kerülés – lásd *Turks Fruit* – értelmében, hanem mint más létnívón örökös.) Kész-e a színes lány a fekete-fehér létre? Egyfajta nem a horrorfilm, hanem a szentfilm értelmében vett élőhalálra, ami nem két halál közötti álélet, hanem minden élet és halál fölötti részesedés valamiféle ellentétek feletti, így élet és halál ellentétét is hatályon kívül helyező erőben. A gyász híre az érés pillanata a vidáman és könnyelműen destruktív, erkölcsileg nemtelen és kulturálisan nem nélküli bajkeverőből nővé átváltozó lány számára. Mintha a magában vett férfira nem tudott volna vágyani, csak a férfira és a gyermekre együtt. Az anyaszerep a cél, a következőkben kivirágzó erotika pedig az eszköz, mintha az előbbi vágya szabadítaná fel az utóbbi találékonyágát. Erotika és szeretet olyan viszonyba lép, mint mágia és vallás: mintha az erotika egész mágiája a szeretet vallásának előkéje volna. Mintha a szeretői kéjek kínjai az anyai áldozatok és kínok kéjeinek előkéjei volnának!

A nő kínzó szellem volt s szenvedélyes udvarló lett belőle: az átváltozásoknak a film által gondosan kalkulált rendszerében még mindig csak félig nő. Az erotika még mindig félig agresszió, csak félig szeretet. A vadkamasz-típusú fiúlány stádiumát a Lolita-szindróma játsz-mája követi. A szelíd férfi a rámenős nő prédája.

A csábítás előbb a lány ábrándképeit meglevenítő táncjelenetben bontakozik ki. A táncosnők nyíló és záruló sorai pulzálnak, miközben a kamera a szerelmesek összesimuló testére fókuszál. A nyíló sorok odaadó, táruló készsége az egyéni érintés felé vezet, a két nehezen közeledő embert bátorítja.

Az önreklámozó csábtánc folyamánya nem a rajongó, imádó hanem a bekerítő, szerzőmozgó, intrikus vágy. Mivel a tanár makacsul ellenáll, a lány végül csábítójaként vádolja őt, így erőszakolja ki a házasságot. Nem habozik hamis esküt tenni, s a rituálé keretében átlépni a földre helyezett gyermeket. Parimala, nővé válva, csínytevőből intrikussá vált. Az eredmény a szexuális érintkezés megtagadásával párosuló kényszerházasság.

A nő kérte meg a férfit, aki menekült, ellenkezett s végül kereken nemet mondott. A nő az elutasítás ellenére megszerezte kiszemelt zsákmányát. Mindennek eredménye kettős fordulat: nem a nő, hanem a férfi áll ellen, és nem a házasságkötés előtt, hanem utána. A kielégítetlen Parimala nemi funkciója zavarja az anyait: altatódal helyett erotikus nyöszörgés hagyja el ajkát: így a gyermek nyugtatása helyett a férfit izgatja. Russ Meyer *Supervixens* című filmjének kétértelmű visszhangja ez: Parimala úgy nyögdel, mint a Meyer-film maszturnáló felesége. A nyöszörgésből revükép kerekedik, mely mintegy kifejti a tagolatlan hangok üzenetét, „nyisd rám szemedet kedvesem!” – éneklí a nő. Kínálkozó, hívogató tánc veszi körül a hártó férfit, kit az útját elálló lány lábszárai keretében látunk. Az üdén állati vágy táncát járja a nő, az ellenállás harci táncát a férfi. A cölibatáris házasság többnyire komédiai, de alkalomadtán melodramatikus formában is megjelenő nyugati változataiban az önértzet vagy féltékenység konfliktusai váltják ki az önmegtartóztatást. Az indiai filmben a koituszfeltétel az anyaságra való alkalmasság, s a cölibatáris cselekményfázis az anyasági alkalmasság vizsgálata. Mindez azonban pillanatra sem valamiféle morális parancs, ellenkezőleg, mélyen ösztönös. A másik nemtől való férfiúi szorongásokat, melyek erősebbek, mint a vágy, sőt olyan erősek, hogy a férfi észre sem veszi tőlük a vágyat, a nő anyaminőségeinek beigazolódása oldja, így a vágyat is csak ez teszi felismerhetővé. A szexuális bűverő ugyanolyan taszító erő is, szorongás kíséri a vágyat, s együtt növekednek, ezért nem elég a csábítás, az erotikus táncképek imaginárius birodalmában kibomlott, ide bezárt vágy az életben nem tud hatékonyvá válni. Szorongás és vágy ambivalens patthelyzetét, a cölibatáris házasság paradoxiját a jóanya-archetípus oldhatja csak fel. A tanító nem nyúl ifjú feleségéhez, s azt sem engedi, hogy Parimala a gyermekhez nyúljon, dadát fogad a gyermek ellátására.

A cölibatáris hős nem pipogya, impotens figura, míg a lány szakadatlanul legyőzi és terrorizálja őt, a falut terrorizáló, pl. a gyermekek élelmét ellopó közétkeztetési gengsztereket látványos harcokban győzi le. A kegyetlen bandákat legyőző férfi hongkongi stílusú harcművészete, végig követve a hongkongi akció-logikát, harcbűvészetté fokozódik. Az új tanító harcai a gyermekszemmel látott Jó Felnőtt Csodái. Mindez nem egyszerűen az amerikai kalandfilm spártai harcos eszménye, marciálisba transzformált sztahanovizmusa, nem pusztá profizmus, hanem bravúr. Egy másfajta, kitüntetett, nem-prózai és nem profán világviszony képviselője a keleti hős, míg a nyugati hős a közös világviszony, mint versenystadionként elképzelt világ gladiátora, kemény győztese. A nyugati hősiesség a többiektől elválasztó magány erőkoncentrációja, leginkább egyfajta felháborodott, sértett vagy morcos elátkozottság. A keleti bravúr ezzel szemben azért tesz csodákat, mert nem pusztá magány, hanem az isteni léttel való egység, a nagyobb egészekkel való egybeszövődés a forrása.

A gyermek pénzt nyel, fuldoklik, a falu Parimala ellen fordul. A hamis eskü pecsételte meg a gyermek sorsát? Mégsem, ugyanis nem Parimala, hanem a figyelmetlen dada a bűnös, de Parimala vezekel, mégpedig nyilvánosan, a főtéren, kivert kutyaként, a földről eszi az ételt, megalázkodik. A vád hamis, de a hamis vád igazsága Parimala korábbi élete, mely elképzelhetővé teszi, hogy igaz, amivel vádolják. Végül kiderül, hogy Parimala türelmesebb a gyermekkel, mint a férfi, és ellátásában is ügyesebb, az anyasági versenyben a nő, aki még szűz és már jobb anya, megelőzi az anyapát: míg a férfi az elveszett cumit keresi, a nő mellét nyújtja a síró gyermeknek.

A lány számára a férfi özvegyi magányáról szóló hír hozta a katarzist, a férfi számára a nő keblének feltárása eredményezi ugyanazt, de nem azért, mert elővette, hanem mert nem erotikus fegyverként vette elő. A nő melle mint ajándék, és nem mint reklámtest vagy kéjszerv jelenik meg: az utóbbi funkciókat sem kell itt sem megtagadni, az erotikus táncokban szerepet is játszhattak, de önmagukban nem bizonyultak elégségesnek.

A házasság első szakasza, az egymásra találásig, Parimala hosszú vezeklése a leánykor kemény machiavellizmusáért. Ez azonban nem jelenti, hogy Parimala kétarcú nő, aki gonoszból változna, megtörve, jóvá. A jó nem megtört gonosz, kezdettől jó, csak vadul jó, zabolátlan. A jó rosszlánynak jó-jóvá azaz anyává kell válnia, ehhez pedig meg kell találnia azt a lelke legmélyén előírt szerepet, melyért minden erőfeszítése történt. Addig tombol, amíg ezt meg nem találta. Parimala eszközökben nem válogatva tör célja felé, ugyanúgy, mint a cigányasszony a *Seeta és Geeta* elején. Az indiai filmben a nő az az erő, mely, ha rosszat akar is, jót csinál. Ezek a nők nem a szimbolikus rendet megsértő intrikusok. Szenvedélyes célratörésük nem a rendetlenséget, a káoszt állítja szembe a szimbolikus renddel, hanem egy preszimbolikus rend céljait és eszközeit képviselik, melynek rendjét nem tudja követni a józan ész. A preszimbolikus rend szubjektuma hétmérföldes léptekkel jár. A szimbolikus rend elvárásait megsértő női machiavellizmus, az indiai film nagy nőinek gátlástalansága az erkölcsi szabályokat metasabályok nevében lépi túl, a metasabályok pedig abból a rendből erednek, melyen belüli reduktív választás terméke minden szimbolikus rend és kultúra.

4.22.5. A szűz nevelődése (Út az anyaság felé)

/Jainendra Jain: Janoo, 1985/

A cselekmény a fel nem bontott távirat motívumával indul, melynek a *La Marge* című Borowczyk-film lehet a forrása. Távirat érkezik, az apa azonban elhalasztja a hírrel való szembenézést: „Először ünnepeljük csak meg a születésnapját, aztán majd elolvassuk a táviratot.” Képek a falon, a távollevő ünnepelt, a kórházban haldokló Bitto (Khushboo) képei vezetnek át a múltba.

Bitto szeleburdi tinédzser, követelő és parancsoló, szemtelen és lehengerlő, izgága kamaszlány. Tört cserepek kísérik konyhai ténykedését. A gögös hercegnő és a szegény lovag modern örökösei, az elkényeztetett milliomoslány és a tévészereplő komikus románcát látjuk. Capra hasonló módon vezette be a *Platinum Blonde* és az *Ez történt egy éjszaka* farszto, de kedves milliomoslányait. A lány erőszakoskodása a férfi türelmével találkozik, mintha Ravi (Jackie Shroff) épp a fesztelen erőszakoskodásban és tolakodásban, a női

machiavellizmus temperamentumos ármányaiban ismerne rá a feladatát még meg nem talált női őserőre. Az első tánckép is a láthatatlan, csupán sejthető, és csak a férfi által sejtett több-letre utal: a táncképben szekérbe befogva látjuk a nőt, míg a férfi fenn ül és énekel. A nőt látjuk az élet húzóerejeként. Fleming *Dr. Jekyll*-filmjében van egy hasonló képsor, amelyben Lana Turner és Ingrid Bergman vannak befogva Spencer Tracy harci szekérébe. Nemcsak Bitto túlradása jelez tartalékokat, Ravi is „több önmagánál”. Minden ember több önmagánál, csak a világ kevesebb önmagánál, amennyiben akadályozza, hogy a többség kiélje a „több”-séget, a túlnyomó rész a rejtett erőket. A tévészerelő “civilben” dobos és színész: előbb a tévében látjuk dobolni, utóbb drámai színpadon szerepel. A szeszélyes és erőszakos milliomoslány és a szerény, szegény, de érzékeny és tehetséges férfi konfliktusa Capra *Platinum Blonde* című filmjében, ahol Jean Harlow olyan nőt mintáz, aki sok tekintetben hasonlít Kushboo szélvész-kisasszonyához, rossz véget ér. Az indiai film ezzel szemben nem hangsúlyozza a társadalmi különbségeket, az apa látja a férfi derekasságát, és nem ellenzi a viszonyt, legalábbis amíg az a romantikus szerelem talaján áll, ám éppen az ehhez szükséges distancia tartást nehezíti a lány szeleburdisága. A nyers szexualitás biológiai kategóriaként jelenik meg, míg a szerelem történetiként, mint az idő műve a test művével szemben. A várakozásra váltott tilalom differenciálja a szexuális eseményt szerelmi történeté. Ha ez a kidolgozási folyamat sikerül, a szülő sem szegül ellen a viszonynak.

A szerelmi akadályok két alaptípusa: a szülői ellenállás (társadalmi különbség) és a szerelmi konkurens (az ajánlatok bősége és a választás zavara). E filmben mindkettő megvan, de gyengített, kultúrált formában. Ravit szereti színtársulat-beli partnernője, kedves, gyengéd, kifinomult nő, aki nem konkurál Bittoval, visszalép, a későbbiekben is inkább segíti mint gátolja szerelmük kibontakozását. A férfi kétarcúsága, az, hogy szerelő és színész, igényli a kétféle nőt, a színésznőt és a kamaszlányt. Melyik nő lesz az, aki a másik arcnak is eleget tesz, nemcsak az „érem” neki jár és hozzá tartozó oldalának lehet birtokosa? Az érett nő a kamaszlány kontrasztfigurája. Az kér, ez parancsol, az nyugodt és gyengéd, ez viharos és agresszív. Bitto a győztes, a kifinomult nő nemes pikantériájával szemben az élet agresszivitásától el nem idegenedett, azaz itt az élet forrásaitól el nem távolodott nő ellenállhatatlan ereje büvöli meg a férfit. Ravi a „szerelem örületéről” énekel: a kamasznő tüzesebb és elementárisabb, mint a visszafogottabb és reflektáltabb színpadi szépség. A kifinomult tartózkodás és tapintatos kedvesség a kultúra dolga, Ravit azonban Bitto tolakodása, a naivitás agresszivitása, a fiatal érzés őszinte féltelensége büvöli el. A formális ízlés a színésznőt választaná, a materiális ízlés az agresszív szüzet választja, az előbbit a tökéletes forma és kiművelt finomság vonzza, az utóbbit az a kimeríthetetlen valami, ami túl van a szociokulturális formákon, de amiből minden születik. Itt is megjelenik majd a két anya alternatívája, s a *Stella Dallas* megoldása is kísért, a natúranyától elvenni és a kultúranyának ajándékozni a gyermeket, itt azonban visszavonják ezt a megoldási lehetőséget, mert a natúranya átváltozhat kultúranyává, a kultúranya azonban nem natúranyává, az utóbbit ünnepli a film átfogó erőként.

A túllépett tilalom visszatérése vet véget a kedves módon, éretlenség okán elviselhetetlen fiatal nő figurájára épült komikus idillnek. Türelmes miliőben, s nem fenyegető kényszerkultúrában indul a cselekmény, a viharos és rakoncátlan Bitto csupa megértéssel találkozik, a szerelemtől is csak azt követelik, hogy kiművelődjék s kiállja az idő próbáját. A még kiskorú Bitto – mint indiai Lolita – tolakodó követelőzése az oka, hogy az apa, aki előbb pártolta, végül letiltja a kapcsolatot. Újrajta atyai tilalom jelenik meg, mely hatékonyabb, mint a régi, barbár

erőszakoskodás, öngyilkos lesz, jelenti ki az apa, ha Bitto még egyszer Ravira emeli a szemét. Jön az ősz, Ravi lenn ácsorog a ház körül, örködik az utca túloldalán, Bitto pedig ágynak esik.

A cselekmény, a tilalomhiány feltételei között, melyek nem kedveznek a melodramatikussá kiélezésnek, komikus cselekményként indult. Nem a világ türelmetlen, hanem maga a szenvedély az, s ennek túlreagálása készíteti a világot védekező reagálásra. Ha nem eleve tiltja a világ a szerelem teljesülését, akkor a szerelem fajul – a mindenkori illemszabályokat megtámadva – olyan botránnyá, ami ismét kiváltja a világ ellenállását, az elfojtott tilalmak visszatérését. Az elfojtott tilalmak – elfojtott elfojtók! – visszatérése egyrészt arról tanúskodik, hogy az új kulturális ízlés mögött tovább élnek a régi fenntartások és szorongások, melyek felszámolhatatlan kulturális állandóknak mutatkoznak, másrészt, hogy a felszabadulás, mint az elfojtott visszatérése, éppúgy felmutat másodlagos károkat, mint ahogy a tilalmak másodlagos hasznát. Nemcsak a melodrámák tárgya a modernizáció által elfojtott elfojtó erők visszatérése, maga a melodrámák is az elfojtott és visszatérő szublimatív kontrollok műfaja.

Korlátozza a fiatalok ellenállásának mozgásterét, hogy nem az apa társadalmi előítéletei, hanem féltése és szeretete állnak a szerelem útjába. Ravi egyszer, a harcfilmek stílusában, betöri az ajtót és behatol a lányhoz, Bitto azonban elfordul, menekül: „Nem láthatlak!” A házvezetőnő a szem, mely beszámol a lánynak a szerető hűségéről, hódolatáról, láthatatlan lovagi szolgálatáról. Az apa-lány-szerető konfliktusból hiányzik az anya, illetve házvezetőnővé gyengített formában jelenik meg emléke, mert az anya-lány dráma a múltban van, az anyai világ már kiadta a lányt az apainak, s az apai világ nem akarja tovább adni a szeretőnek. Ebben a helyzetben a házvezetőnővé gyengített anyai funkció, anya és lánya lehetséges konfliktusaival szemben, már csak a szövetség momentumait képviseli, az asszony tehetetlen együttérző szerepet játszik, alkalomadtán támogatja a szeretőket és bírálja az apát, hatalmat azonban nem képvisel, nincs ereje módosítani a történések folyamatát. Ketten, a múltat képviselő kvázi-anya és a jövőt képviselő udvarló vádolják az apát: „A maga iránti szeretete elpusztítja őt!” – mondja a szerelmes férfi.

A film a szeleburdi komikát váratlanul átértelmezi féltett, gyenge nővé. Inaktívált, állapotban, passzívan, vízszintes helyzetben jelenik meg az iménti ördögfióka típus, élethen-túli helyzetben, kvázi-halottként látjuk hősnőnként. A veszélyeztetett élet képe most a lány, aki eddig maga volt a veszély. A betegség dönti ágynak és teszi magáévá, veszi el szüzességét a férfi helyett? A szűzet veszi el a halál vagy a szüzességet az élet? Nem a betegség a szüzesség sorsa és nem is elvesz a betegség, hanem ad, hisz Bitto eddig nagyon is szüzietlenül és fiúsan viselkedett: a betegség látja el szüzességgel, ám korántsem arról van szó, hogy a férfiak a nőt csak félhalottként látják szívesen, inaktíválva fogadják el, hisz a további cselekmény során ebből a letaglózott állapotból megtérve, a sorshatalmaktól a teljes asszonyi élet jogát nemcsak visszakövetelve, hanem áldozatok által ki is kényszerítve válik a lány szét-esett, kaotikus aktivitása termékeny és egész környezetét kormányzó és átalakító asszonyi hatalommá. Nemcsak arra jó a betegség, hogy törekenynek lássuk, egyúttal olyan életnek is láttat, amely a mulandóság frontján áll helyt és sokszorozza meg erőit.

Az ágynak esett, betegeskedő Bitto azért kel fel, hogy megsebezze magát. A Ravi által felküldött fehér szegfűt vörös szegfűként dobja le az ablakból. Bitto vért ont a férfiéért, vére az üzenet, ez színezi a gyászos és szűzi virágot az élet virágává. Az élet szimbóluma egy seb üzenete, az élet elevensége öngyilkos dolog, az öngyilkossági ösztön az életösztön nagyformája, az egészerért, az individualitáson túli életért felelősséget vállaló formája, azaz átszellemülése.

Élet- és halálöszön között itt nincs más, csak a lépték különbsége. Halálöszöne által élteti az élet a nagyobb életet. Erről szól majd az egész film, itt jelenik meg a cselekmény alaptémája. Azt a nemes halálöszönt, amit a klasszikus szovjet filmművészet ember és hazája, egyén és népe viszonylatában dolgozott ki, az indiai film átviszi férfi és nő viszonylatába.

Bitto, aki eddig a tévékészülékeknek ment neki, most magát rombolja, áldozatul kínálva vérére, ahogy a lenn ácsorgó férfi a maga idejét. A vér és az idő, az élet- és a létszubsztancia versengnek egymással, melyik a nagyobb ajándék. A vér motívuma jelzi előre a szélvészkiasszony-komédia fordulatát, a tragikus románc törvényének betörését a könnyed hangnemben indított szerelmi történetbe. Az indító komédia és a fenyegető tragikus románc között közvetít a győztes harmadik, a melodráma.

Ember és áldozat viszonyát tematizálva, az áldozat szerepét a létező és a lét kommunikációjának problémájává általánosítja az indiai melodráma. Az áldozat nem csere az istenekkel, nem is csupán a jóindulatuk elnyerését szolgálja, több ennél, kényszerítő ereje van. Olyan isteni tulajdonság itt a magát léte egészében ajándékká tevő áldozatgesztus, mely isteni sorsfordító hatalommal ruház fel.

Nem csupán a szerelmi bánat döntötte ágynak Bittót. Az apa, a szerelmi bánat okozója, csak kicsiben művelte, amit az istenek, a sors, a természet nagyban. Fehérvérűség, hangzik a diagnózis, hét-nyolc hónapja van hátra, az apai tilalom, a szeretet önféltreértése nagyobb törvény, a lét szétesése, a dolgok elhasználódása, a természet vagy a halál törvénye képviselője volt csupán. A kis törvényt korrigálhatja a kulturális felvilágosodás és társadalmi haladás, de mi korrigálhatná a nagyot? Az elnyomás történelmi törvénye mögött ott a romlás örök törvénye. Ha e törvény vitát nem tűrő végzet, tragikus románc az eredmény, ha vitát tűrő sorstörvény, akkor melodráma lesz a filmből. A romlás törvényével való találkozás vet véget a komédiának, alakítja át a nőt hőssé, s a természeti örökség nagyobb csomagjának kitett mivolta (a szülés és anyaság, és a velük járó, e feladatok által feltételezett érzékenységek) következtében szükségszerűen a nő lesz a főhős ebben a rendszerben, az anyamelodráma világméretében.

Az apa végül szabad utat ad a szerelemnek, Ravit a lány elé bocsátja, ám szülői és gyermeki akarat továbbra sem találkozik, az apa ugyanis azt engedélyezi a halál árnyékában, amit eddig tiltott, a szerelmet, a fiatalok azonban többet, házasságot akarnak, mert a házasság a szerelem szimbóluma, mely nélkül lecsúszna triviális gyönyörszerzéssé, ami nem éri meg a drága időt. A nyers szex soha sem elég nagy csúcs az indiai filmben, a szex egymaga nem tudja önmagát csúcsra vinni. Ravi megkéri a lányt az apától, az apa habozik, fehérvérű a lány, halálra ítél – érvel. Alkalmatlan az életre, legfeljebb a szerelemre jó? Alkalmatlan menyasszonnak, csak szeretőnek jó? Az apa realitásérzéke a maradék idő morfiumaként kínálja a szerelmet, a fiatalok koncepciójában azonban a szerelem az, ami „mindent” jelent, nem pusztán pótkielégülést. Kevés idő marad, azonnal össze kell házasodni, érvel Ravi, mintha belesűrithetnék a maradék hónapokba ugyanannyi évet vagy évtizedet.

A tragikus románc műfajában a szerelem beteljesülését követi a katasztrófa, a *Janooban* a fájdalom közvetíti az örömet, az öröm a fájdalom ajándéka, a halál nem utóbb, mintegy elevenségük túlságát megirigyelve választja szét a boldogság és az élet által összehozott szeretőket, ellenkezőleg, ő hozza őket össze. Úgy tűnik, a tragikus románc új formája, a halálrománc formálódik már a *Janooban*, melynek épp ez az alaptörvénye: a szerelem- illetve házasságszerző halál (pl. az *Emma* című német gyomorrákos-románcban). A halál, mint a

posztkatasztrofális világ új Ámora. Nemcsak boldogít a halál, a halál nemesít: egy kezdetben nevetségesen elviselhetetlen és idegesítően nyers kis nő fárasztó vonásain tűnik át, találkozáva a végzettel, de harcra kelve a sorshatalmakkal, valami női őserény, ősanayi nagyszerűség.

Egymáséi a szeretők, az örömet ünnepli a fiatal szerelmet végre feltétlen segítő, támogató világ, a lány násztánca azonban megtorpan, az örömről átüt a fájdalom. A továbbiakban ezek a dermedések, ájulások, görcsök és rohamok központoszák a szerelmet, úgy, ahogyan a betegség történetét a hagyományos románccal szemben már kiszínezni, konkretizálni kezdő Verhoeven-filmben (*Turks Fruit*) a szerelem csúcson túli, második szakaszában tették. A kis baj ágnak döntött, a nagy baj talpra állít, mindig újra, a leomások után, Bitto mind többet követel magától, nagyobb feladatokat ad magának (míg a film elején másokat látott el feladatokkal). Az *Emmában* az ápoló művei az érzelmi hőstettek és következményeik, a modern „csodák”, a *Janoóban* a betegé, ám az utóbbi, ősbib és triviálisabb koncepcióban ezáltal kvázi-csoda és valódi csoda különbsége elhomályosul.

A korábban a szerelem beteljesülését hátráltató tilalmi rendszer a házasságban is tovább él: a partnerek továbbra is érinthetetlenek egymás számára. A klasszikus komédia cölibatáris komplexusát variálja a szentimentális melodráma, a lány előbb a fiatalság, utóbb a betegség miatt alkalmatlan, érinthetetlen szerelmi tárgy. A nő számára tekintet-tabu volt a férfi, a férfi számára érintési tabu lett a nő. Előbb a nő erkölcsé, utóbb a nő nyers élete, pusztá fennmaradása követeli a férfitől a vágy áldozatát, a teljesületről való lemondást. Most a betegség írja elő ugyanazt, amit az előbb az erkölcs. Most Ravi félti úgy magától feleségét, ahogy korábban az apa féltette tőle lányát. Bitto nem érti, hogy a férfi miért menekül, miért nem érinti őt, míg Ravi – az apával egyetértésben – asszonya életét félti az anyaságtól. Bitto Ravihoz húzódik éjszaka, nem mint egy feleség, hanem mint egy kutya vagy macska: „Ne tiltsd meg, hogy a lábaidnál legyek!”

A mai ember csak a csere rendszerében keresheti a másik embert, akit azonban csak akkor talál meg, ha olyan csereformát talál ki, mely megszünteti, legyőzi a cserét. A szeretet az életek cseréje: az életet kell adni egy más életért, világunkat beváltani egy másik világra. A zombifilmben az anya felkínálja magát gyermekének: egye meg, ha nem megy másképp (*Élőhaltak éjszakája*). A gyermek nem kínálja fel magát a zombianyának, az életet választja, s nehéz harcban likvidálja a mamát (*Hullajó*). A szerelem és anyaság halálöszttöne: az életet másokra cserélni, annak vetni alá. A nő azért veti alá magát a férfinak, mert általa jut gyermekhez, az önálavetés igazi céljához. Kezdetben a lány a makrancos követelőzés, a „neurotikus igény” szimbóluma volt: ha szexet követelne, mint házastársi „jogát”, még mindig ott tartanánk, nem következne be az attraktív és katartikus metamorfózis. Anyaság nélkül a szerelem csak sivár hedonista fogyasztói magatartás, beváltható más élvezetekre, kábítószerre a *Trainspotting*, alkoholra a *Las Vegas végállomás* című filmben. „Ha tényleg szeretsz, akkor ölelj át!” A nő ölelésbe vonja a férfit. Nem pusztán a kék öröméért, hanem az anyai megsokszorozódás öröméért, a sors beteljesülésének öröméért követeli, hogy a férfi magáévá tegye. Valami pozitívnak kell születnie a szerelemből, ez a szerényen rögtönzött, a folklór naiv báját még tartalmazó *Janoo* plusza a mesteri *Turks Fruit* pesszimizmusához képest, melyben a lány szobra a szerelem terméke, s a szobor mintáit tolják gyermekkocsiban a szerelmesek. A *Turks Fruit* szerelmesei képpé válnak, műalkotást hagynak maguk után, szerelmük kivonul az imaginárius szférába, ezáltal kezdettől a halál rokona, míg Bitto az életért harcol, de nem a maga életéért, hanem az Élet jogáért az egyén jogával, a saját jogával szemben. A férj

kímélni akarja a beteg feleséget, aki azonban kíméletlenséget követel, s a szexualitás beteljesedése így következik be, megkövetelt, kiharcolt kíméletlenségként, a női mazochizmus orgiájaként. Az áldozat a személy léte akciórádiuszának kitágulása, aki az Egész gondját, sorsát veszi általa magára. „Ajándékozz meg a teljes boldogsággal! Nem akarok meghalni úgy, hogy ne tapasztaljak meg mindent.”

Nemcsak a gyermek veszélyeztetési Bittót, az anya által szedett gyógyszerek is a gyermeket. Az ifjú anya azonban elhatározza, nem szed fájdalomcsillapítókat, megkíméli az utódot a mérgektől. „Odaadom az életemet, de nem akarom meggyilkolni a gyermekemet.” Az apa, aki előbb a szerelem kockázataitól, fájdalomtól, csalódásától és szociális rizikóitól akarta védelmezni a lánylétet, most a szülés rizikójától védelmezné az anyatestet. „Nagyon szeretlek, papa!”. Bitto apja mellé bújik egy éjszaka, elsutogja a szeretet szavait, az apa nem sejt, hogy ez búcsú. Ravi, aki megértette feleségét és átállt Bitto oldalára, megszőkteti őt ezen a hajnalon. Ravi szőkteti Bittót, a férj a feleséget! A paradox feleség szőktetés valójában a lehetséges gyermek szőktetése. Ez az aktus visz vissza a természetbe, kitágul a táj, kis karaván szállítja a nőt, hordszéken, a társadalom logikájától, a józan esztől rablott kincsként, vidéki palotába. A kosárszerű hordszék foglalatában megjelenő Bitto passzivitása a „drága teher” státusza. A hegyi vándorút táncképpé alakul, melyben a férj hegyi vándor, nagy pásztorbottal, felesége pedig hátán hordott, szép teher. Így vándorol, az alvó szépséggel a hátán felfelé, befelé a hegyekbe. A *Túl a barátságon* című filmben a fallosz önreflexív önimádatát megtestesítő szerető a szenvedély tiltakozása az ember szociális instrumentalizációja ellen, míg az indiai filmben a szeretet ösztöne önkéntes öninstrumentalizáció, mely humanizálja a technokrata instrumentalizációt, kibontva annak természetjogi magvát és etikai alapját, s ezzel együtt, hasonlóképpen humanizálja ennek ellentétét, a hisztérikus dezinstrumentalizáció, a posztmodern indulatkultusz igazságmozgását. Mindkét filmben fölmennek e hegyekbe, de nem azonos eredménnyel. Az amerikai filmben csak egyéb viszonyaitat összezavaró indulati lázongás a naturalista szenvedélydrámába fojtott pásztoridill tartalma, míg az indiai film meseszerűbb közegében az egész egyéb világot, annak beidegzéseit sőt bizonyosságait, szégyenbe hozza a „fenti” tapasztalat. Az *Emberek a havason* című filmben a hegyet legyőzi a sík világ, itt fordítva történik.

Vonulnak fel a szerelmes házások a hegyekbe, megtenni, amit tilt a ráció és az értelmes önzés. A szerelmi beteljesülés felé menekülnek az önféltés világából. A nemző szökés, a foganó nászút, a boldog karaván népünnepéllé válik, a nászutasok köré sereglik a falvak népe. A karaván egyben áldozati menet, Bitto pedig áldozati bárány. Az indiai filmek szerelmei parkká, kertté változtatják a világot, a vidéki idill virágos tájai azonban ezúttal temetői hangulatot idéznek. A kamera virágokon pásztáz, a növényi pompa és bujaság látványain, melyek közvetlen jelentését a film nem esztétizálja át, nem kerekíti kompozícióvá, a kulturális információ hat, a virág kulturális jelentése, mely nem kettőződik esztétikai információvá. Vagyis: napjaink indiai filmjének bonyolultabb és ravaszabb látványtervezésével szemben ekkor még a köznapi élet elementáris esztétikája hat, s a köznapi tudat naiv-spontán mitológiája.

Az örömeiket végigkísérik a fájdalmak. A fájdalom nagy rohamai tagolják a vidéki idillt, nem a kék, hanem a fájdalom orgazmusait látjuk, ezek rázzák és görnyesztik a nőtestet. „Ki kell bírnom!” Ki kell jönni gyógyszerek nélkül: az anya romlása elleni harc a gyermek romlását eredményezné. Khushboo filmszínésznői feladata, melynek természetes temperamen-

tummal felel meg, a szenvedés regisztereinek bejárása, a titkon nyöszörgő fájdalomtól a nagy sikolyig, a tűréstől az összeomlásig.

A szerelem által ünnepipé kivirágzott élet árnyoldalait a nő rejti titkaként. A fájdalom közeledtekor elküldi férjét, ne legyen tanú, a boldogság fájdalma, az öröm ára Bitto titka maradjon. Így lehet a tragédia felszíne ünnep, a pusztulás felszíne virágzás. Vagy a pusztulás az eltűnő közvetítés? Hiszen Bitto a termésért küzd, mely, ha bekövetkezik, úgy a virágzás sem volt hazugság, nem illúzió.

Anyagi erőforrásaik fogytán a férj autóval ütteti el magát, hogy a fájdalompénzből vásárolhasson Bitto számára fájdalomcsillapítókat, a maga fájdalmát cserélve az asszony nyugalomára, aki viszont a gyógyszereket – a gyermeket féltve tőlük – eldobálja a kertben. Az egyidejű nyugati filmek hasonló külsőségekkel ábrázolt erotikus orgazmusai helyett az indiai filmekben a fájdalom orgazmusait látjuk, melyekkel szemben a gyógyszerek képviselik a csábítást. A józan ész, önszeretet és lelki kényelem által tiltott gyönyör, a fájdalom gyönyöre, az áldozat gyönyöre enyhületét kínálja a gyógyszer, mint csábító lehetőség. Rohama idején a gyógyszerek látványa, a csillapulás lehetősége csábítja a hősnőt. A vágy tárgya a gyógyszer, ő a csábító, az általa ígért tehermentesítő érzéketlenségnek, a kellemesség mint létértelem csábításának kell ellenállni. A vívódás nem a tilalom és a kéj ellenérdekét fejezi ki, hanem a csillapítás vágya s a csillapítás belső tilalma, az én és a gyermek érdeke közötti konfliktus terméke. Az érzéketlenség gyönyöre, a feledés kéje ellentétes a gyermek érdekével, s a fájdalom kéje váltja a lehetséges gyermeket valóságra. Ha minden fogyasztói öröm a lét fájdalmát csillapítja, akkor egyik sem az igazi öröm, mind az érzékenység csökkentése és nem fokozása, mind menekülés a léttelenség elől, gyümölcstelen gyönyörök, következmények nélküli, természetlen pótkielégülések.

A végső fordulat: a kórház. A *Turks Fruit* agydaganatos hősnője meghalni megy a kórházba, Bitto szülni és meghalni. A végső állomást jelző szokásos képsorok: szirénázó mentőautó útja a kórház felé, tolókcsi útja a műtőbe. Ezúttal az orvosok csodálkozásával fűszerezve: „Meg vagyok döbbenve, hogy még mindig él!” – szól az orvos. „Életben tartja a gyermek utáni vágy.” – véli az orvosnő. Ravi ugyanúgy őrzi felesége álmát, mint a *Turks Fruit* hőse a maga betegét. Ravi kezében felmosolyog a beteg arca, s a születendő gyermekről énekelnek.

A pikáns konkurensnő is befut a kórházba. Ismét szemben áll a zsarnok és cseléd, az ellentmondásos Bitto az alternatív nővel, a sima, kedves, problémamentes, halvány rózsaszínbe öltözött szépséggel, mint örök túlélővel. Bitto szemé fekete gödörben ül már: vetélytársnőjére bízta a férfit. A nők közötti üzenet és ajándék a férfit: a natúr nő üzenete, hagyatéka a kultúr nőnek, az álmodozás és szenvedély asszonyáé a tanulás és kötelességteljesítés asszonyának; ez a megoldás is működne, de a film, érzelmi igazság és szimbolikus igazság vitájában (mely test és lélek középkori vitáinak örököse) végül az érzelmi igazság mellett dönt, ezért a szociokulturális konvenciók asszonyának, a szív lázadójaival szemben, ismét vissza kell majd lépnie. A film a két-anya-melodramákhoz is kapcsolódik, Bitto nemcsak férjét, gyermekét is elajándékozta a halálos szülőágyon vagy szülő halálos ágyon: a vad lány elígéri a gyermeket a szelíd asszonynak. Vagy másként: a gyermekre hagy egy másik anyát. A konkurensnő is nagylelkű, szomorú kedvességgel fogadja szerelmi vereségét, majd segíti a győztes ellenfél gyógyulását, mégis Bitto az, aki többet adhat, a nemes versengés győztese. Itt nem a bukott angyal az ördög, hanem a bukott ördög a nagyobb angyal, ezért kell kínzó

szellemként bemutatni a kamaszlányt a film elején: a szélvészisasszony komédiája a melodrámban értékesül.

A konkurens nő a társadalmi és kulturális rend érzékenyebb, az apa ugyanezen rend jóindulatú, de ismételten igaztalanságban leledző képviselője. Eddig a nő életéért harcolt a leendő gyermekkel szemben, most a gyermek életéért a haldokló anya érdekével szemben. Az apa unokára cserélné lányát, a férj ellentmond, eltépi az orvosi beavatkozáshoz szükséges apai engedélyt, melynek szelleme szerint az örökös a fontosabb: az atyai világ hierarchikus világképe jóhiszemű és jóindulatú kegyetlenségekhez vezet. A filmben mindvégig a szerelem örülete és a szeretet eksztázisa győz a szociokulturális logika mérlegeléseivel szemben. Menteni a menthetőt, az immár kész utódot, a születendő gyermeket, mondja a társadalom, a szeretet eksztázisa azonban mindent akar, és ezért mindent kockáztat. Bitto már nem a társadalom része, lehetetlen feleség, irreális realitás, fél lábbal a „túlvilágon”: kómában van, a férj azonban továbbra is őriz asszonya „álmát”, születésnapján felköszönti a kómást, szólítja, visszahívja, vele él. „Adj jelet!” – rimánkodik Ravi. Bitto szemöldöke rebben. Ravi mozgósítja az orvosokat: Bitto visszajött! „A szerelem győzött. Visszahoztam!” A nyugati kultúrában a „szerelem bolondja” azt az embert jelenti, aki mindent feláldoz a realitásérzékét megcsúfoló és legyőző Libidónak, vagyis a szenvedélydráma hőstét. A „szerelem örülete”, amint a *Janoo* elének tárja, mást jelent: a társadalmat képviselő apa jóindulatú törekvéseit és konvencionális igazságait sorra falszifikálják a szenvedély hőseinek döntései által feltárt lehetőségek. A melodráma a megmerevedett, a „társadalom társadalmasulásába” bezárt szociális hérosz és a természettel szövetkező kulturális hérosz harcaként is értelmezhető. Az apa előbb a szerelmet magát tiltja, amikor úgy látja, nem elég józan és körültekintő érzés, utóbb a lány életének védelmében tiltja a szülést, végül az utód védelmében az anya védelmét. A titkos tudásnál is nagyobb tudás az a tudás, amely nem tudja, hogy tudja: nem ismeri saját mélységét. A szerelem örülete, a „bölcs” (és alkalomadtán nagy önmegtágadást és erkölcsi bátorságot követelő) apai döntésekkel szemben nagyobb érzékenység, mely olyan érzék információját közvetíti, amely tudás nem tud beszámolni önmagáról, s szavakkal, teóriákkal nem, csak kétes és messzi végeredményekkel igazolhatja magát, melyekből a döntés pillanatában semmi sem látható. (Ezért örület.) A szerelem örülete ugyanakkor nem pusztán a hit szerencsejátéka, az akarat és az életenergiák átsugárzása is: az egymás létében erős érzelmekkel részesező szeretők e különös, intenzív viszony által valamilyen nagyobb energiaformában és forrásban részeseznek, mindegy hogy szeretetnek vagy életerőnek nevezzük ezt. Ez az energiaforrás kultúránkban Jókai regényeiben még nagy szerepet játszik, s Gyulai és Péterfy kritikája úgy viszonyul Jókai fantáziájához, mint a *Janoo*ban az apai racionalitás a szeretők titokzatos és nagyszerű logikájához. A szeretet az egész erejének kiáradása a rész felé, melynek a rész annál jobb vezetője, minél intenzívebben, minél inkább egész létével tud kapcsolódni a másik részhez. Az egész erejének kiáradása a rész felé és koncentrálódása a részben a rész magát-túllépése mértékében hatékony.

Bitto itt van, megérkezett! A „halott”, akiről az ész és tudás lemondott, belép saját – emlékünneppé szomorodott – születésnapjára. Az orvosok tanácstalanok, a tudomány dadog. „Mi orvosok még nem értjük... a hegyek... a levegő... a terhesség... a szerelem... valami segített...” Bitto végül személyesen robban be a születésnapra, hol nem merték felbontani a halálhír-gyanús táviratot: a csoda annak megnyilatkozása, amiben a lét eredendően több önmagánál. A kérdés, hogy mi hozza ki ezt a többletet. A hit? A rajongás? Az áldozatkészség?

A szerelem mint az átlelkesült érzékenység ébresztője? Az anyaság mint ugyanennek beteljesülése, receptív érzékenységből produktív kompetenciává való átváltozása? Az anyaság mint a csodák korának emléke és a kezdet tökéletessége, a vadonatúj világ őseréjének öröksége? A receptív ember és fogyasztói kultúra renyhességének ellenálló barbár angyal temperamentuma? (Jean Harlow is azért olyan szimpatikus a *Platinum Blonde* milliommoslányaként, mert nem dekadens dög, benne is van valami barbár erő, mert ő még az ipari kapitalizmus heroinája, már boldogtalan, de még fölöttébb vonzó, lelkesítő és kívánatos.)

A tökéletes vezeklés

(Az anyaság az indiai filmben)

Ha a *Janoo* tragikus románc lenne, amiként a cselekmény nagy részében valóban megjelenik, akkor a hősnőnek meg kellene halnia, mert a tragikus románci szerelem eksztatikus idill, melyben a szerelem pillanata, – minden szubjektívitásnak és individualitásnak a kozmosz törvényében létszerűen nem eléggé megalapozott természete következményeképp –, tragikus ellenprincípiumként jelenik meg, szembeállítva a természet és a társadalom kegyetlenségével, pazarló létmódjával. A tragikus románc eksztatikus idillje valóságosan megélt, de nem folytatható és nem kiterjeszthető privát utópia marad. A melodráma, minden melankóliája, sőt radikálisan depresszív szenvedés-orgiái ellenére is többet néz ki a létezésből, mint a pillanat kárpótló, vagy a teremtéssel szembeni szemrehányó, lázadó gesztusát. A *Janoo* szerelme nem pillanat, hanem létmód, a hősnő érési folyamata a hősteremtő átalakulások folyamata. Mi teszi lehetővé, milyen összefüggések hitelesítik a lehetőséget, a feltétlen és végső áldozat egzaltációjával mindent visszanyerni, amit a társadalom, sőt, a természet törvényei is elvitatnak tőlünk? A *Turks Fruit* tragikus románcában a kék és a halál testvérek, melyek legfeljebb a pillanat emlékeként megtestesült műalkotást örökítik meg és hagyják ránk, az életben azonban már nem képesek regenerációs erőket generálni. A *Janoo* dramaturgiájában a vágy öröme átváltozik a szenvedés szupereksztázisává, s a szenvedés edzi teremtő erővé a vágyat. Így válik lehetővé, a cselekmény komikus, majd tragikus fázisa után, egy harmadik fázis, mely nem az amerikai komédia fogyasztói édene vagy a szexfilm koitális paradicsoma, az idő parciális örömök általi érzéstelenítésének nyugati-hedonisztikus megoldásával szemben a melodramát életre keltő indiai válasz a széthullás irányában ható alapvető és eredeti léttörvény megfordítása, vagyis a visszanyerés törvénye. A második szakasz az áldozat és vezeklés, a másért-való-lét dramaturgiája, míg a harmadik szakaszban törnek be, a nyugati film katasztrófa helyzetei, inváziói és szerencsétlenségei helyett, a gyógyulás erői.

Az indiai melodráma fájdaloméhsége nem öncél. A fájdalmak halmozásában gyakran, így a *Janoo* esetében is, van valami túlzó mesterkéeltség, a komikummal határos zabolátlanság, mely arra utal, hogy a nyugatias életformák térhódítása közepette az áldozat lelki ökonómiaja elvesztette természetességét, már – a modernizáció logikáját versenykényszerből akceptáló keleti kultúrában is – örületnek látjuk, de nagyszerű örületnek. Ez az örület, melynek a művelt osztályokban már Indiában is ritkaságértéke van, ugyanakkor még erős nosztalgia tárgya, mely egyúttal jogos nosztalgia, mert az érzés nem a kipusztult érzésfajok módján ritka, csak a betemetett, de mély és élő lehetőségek módján. Az emberek tömegméretekben érzékenyebbek és nagylelkűbbek kell, hogy legyenek egy olyan kultúrában, melynek a melodráma az uralkodó műfaja, mint a kihűlt posztmodern nyugati világban. A nyugati eksztázis, mint kellemes szétszórtság, a magán-kívül-lét öncélú formája, a parciális lelki

objektumokra való széthullás kellemes felelőtlenségének élvezete, a lazítás gyönyöre. A keleti film ek-sztázisa ezzel szemben a másért- és másban-lét kifejezése, a magát nagyobb egészeknek odaadó készség örvényszerű, a felszín és a mély között átjárót teremtő létmódja, melyben az érzelmek tárgya többet jelent önmagánál, ezért lesz az érzelem által az alany is több önmagánál: találkozásuk kapu, átjáró a mind nagyobb teljességekbe átolvadó teljességek felé. A megismerés megváltoztatja a tárgyat, tanítja a Nyugatot, a változtatás, az aktív odaadás, az odaadó beavatkozás ismeri csak meg a tárgyat, a valódi lehetőségeket, tanítja a Keletet.

A keleti filmben, mely csupa áldozat és vezeklés, az áldozat nem bűnökért vezekel, vezeklése az erőgyűjtés létformája, a mások számára rendelkezésre álló erők felhalmozása, feladat és értelem keresése. A szubjektivitást csak ez a szellem ősrobbanását reprodukáló aktus emancipálja. A tökéletes vezeklés ebben az értelemben az anyaság, s mivel mindenkinek van anyja, a tökéletes vezeklés az eredendő, mély mozgatóerő, melyet a nyugatias civilizáció elfojt ugyan, de csak azért, hogy annál egzaltáltabban térjen vissza az elsvárodó világba.

4.22.6. A masala – a melodráma és a szappanopera között (Ramesh Sippy: Seeta Aur Geeta, 1972)

Az indiai melodráma hajlamos – a kalandfilmi és komikus elemek beáradása által – a szappanopera felé tolni, ám a tévésorozatoktól eltérően inkább a regényműfaj eredeti szellemét követi, mely – az antik kalandregénytől a lovagregényig vagy az újkori csavargóregényig – az ember asszimiláló képességének prózai eposza volt.

Az, ami az irodalomban „irodalom-előtti”, a fantázia a maga – megrögzítő és korlátozó tanító hivatalok és kultúraközvetítő intézmények, egy meghasonlott, ketté vált szellemiségű társadalom hatalmi szerveinek műveként adott kulturális kánonok által nem korlátozott – eredeti természetességében. Ebben az állapotukban a képzetek még a természet erőinek öncélú játékát, a mutációknak a lét variabilitását tágító mozgását tükrözik és nem hegemon csoportok által kijelölt konkrét céloknak és problémamegoldásoknak alávetett kulturális tervező munka stratégiáit. Az irodalmi kánonok ezt a képzeleti spontaneitást felülvizsgálják és szelektálják, hogy megtisztítsák az irodalmat a „vad fantáziától”, a mutáció vagy barkácsolás fegyelmetlenségétől, olyan ízléskorlátokat állítva, amelyek a görögök óta a valószínűsége hivatkoztak, rákényszerítve az irodalmat, hogy a szokásos és elvárt cselekvésmódok szilárd támasztékául alkalmas kulturális realitáskép kidolgozásába engedje befogni magát. Amilyen mértékben sikerül megtisztítani az irodalmat a naiv fantázia szabadosságától, olyan mértékben alapítanak a kiszorult képzetek és kapcsolattípusok irodalom-alatti kifejezési formákat (füzetregény, képregény). A film a néma korban még szabadon koncentráltta ezeket a kiszorított anyagokat; ma a Bollywood-film sajátossága az a szabadosság az irodalom-előtti anyagok felhasználásában, ami az ókori keleti elbeszélő kultúrát, a hellenisztikus regényt, a középkori novellát, a füzetregényt, a képregényt és a latin-amerikai teleregényt jellemzi (az utóbbiban jelenik meg, a gyártási, költségvetési feltételek által korlátozott, legszegényesebb módon). Eme anyagok közé tartozik az iker-tematika, melynek melodramatikus és komédiai változata van. Az előbbiben az ikrek egyalakú és ellentmondó jelentésű jelek (jó illetve gonosz), az utóbbiban egyalakú és különböző jelentésű jelek, melyek termékenyen kiegészítik egymást. Az előbbi példája lehet az *A Stolen Life* című Bette Davis-film vagy a *Paula és*

Paulina című teleregény, az utóbbi a *Két Lotti* című Erich Kästner regény két filmváltozata. A *Seeta Aur Geeta* szintén az utóbbi sorba tartozik.

A cselekmény autodefekttel és viharral indul, az előbbi megállítja, az utóbbi beüldözi a cigányok kunyhójába a polgári házaspárt. Az asszony a kedves vendéglátóknál szüli meg, váratlanul, gyermekét. A vendéglátó házaspártól megtagadta az utódot a sors (mint a szanszkrit nagyepika királyi párijaitól). „Ha ikreim születnek, az egyiket biztosan itt hagytam volna maguknak.” – hálálkodik a polgár. A boldog szülők távozása után veszi elő a cigány-asszony a lopott gyermeket: valóban ikrek születtek, s az egyiket megtartotta. Férje tanács-talanul szörnyülködik, mit is nyújthatnának ők a gazdagok utódjának? „Lehet, hogy olyat, amit a gazdag udvarban nem kapott volna meg.” – reménykedik az asszony, keblére ölelve az apróságot. Seeta és Geeta, az ikertestvérek, nem tudva egymásról, két világban nőnek fel: a társadalom csúcán Seeta, az élet mélységeiben Geeta (mindkét szerepben Hema Malini = Hema L. Chakravarty).

A szerencse forgandóságának törvényét a polgári vagyonokat fenyegető pénzforgalom törvényei fenyegetővé fokozzák. Ez az új Damokles kardja, mely mindannyiunk felett ott lebeg, mint egykor – a gothic novel idején – az otrantói várkastély fölött. A gazdag lány szülei korán elhalnak, s a gyámjai kiforgatják mindenéből. A film a rokonokban dolgozza ki az önző idegenséget és az idegenekben az általános emberi rokonságot, az idegenek ugyanis olyan távol vannak, ami nem engedi őket belebocsátkozni az osztozkodás konfliktusaiba, amelyeket a szomszédos kategóriák, a felső és az alsó középosztály képviselnek a cselekményben. Seeta a mindenes, a cseléd saját otthonában, akit a zömök, vaskos, öblös hangú mostoha körbepofoz a házban, nyafogó és kényeskedő mostohatestvére pedig a rútak féltékeny gyűlöletével nyomja el a szépséget. A haldokló nagymama, akit hozzá hasonlóan a konyhába száműznek, azonosítja be a történetet, Hamupipókének nevezve Seetát. A Hamupipóke-mesében a herceg jön el a lányért, az indiai filmben azonban a kérő megtéveszthető, mapipulálható, mert a legyőzött hősnő kényszerű Hamupipóke-szerepe által bukottként bemutatott felső középosztály képviselője a férfi is. Ezért a várt felszabadító nem a kérő lesz, hanem a nő másik arcát, a női egzisztencia másik alaplehetőségét képviselő ikertestvér: Geeta. Az egyik nő, Seeta, a ház lelke, minden élet szolgálóként fenntartója, a másik a féktelen, szabad lélek, a nomád Geeta.

Seeta halálért fohászodik szülei képe alatt: „Vegyetek magatokhoz!” A szülők a mennyekből vagy múltakból visszanézve, a házi oltár múlt-isteneiként, egy család történetében modellálják a társadalom ketté nem szakadt állapotát, az általános összetartozást, hisz amit Seeta még nem tud, mi tudjuk: a gyógyírt, a messi testvért is megszülték, ki által nem a mennyekben és nem a halálon túl, hanem itt, ebben a városban, a jelenben van a megoldás, ami egyszerű permutációs művelet kérdése: Geetát be kell vinni a belvárosba, Seetát pedig ki a külvárosba. Az előbbi egy társadalmi forradalom melodramatikusan telített komédiai szimbóluma, az utóbbi pedig egy kulturális forradalomé. Ha a kettő nem egyszerre megy végbe, akkor nincs forradalom, az igazságtevő erőszaknak ugyanis új érzékenységgel kell párosulnia, ez a feltétele, hogy a felszabadítókból ne váljanak elnyomók. Mindkét messziről jött ikertestvér megváltoztatja a miliót, amelybe belekerül. Az egyik a naiv darabosság durvaságát számolja fel, a másik az érdekérvényesítő ravaszság sokkal nagyobb kegyetlenségét. A kizsákmányolás legyőzéséhez erőszakra, kegyetlenségre van szükség, az erőszaknak és kegyetlenségnek azonban az emberi jóság kell, hogy a szubjektuma legyen: ez a Bollywood-

filmek forradalom-konceptiója. A jóság a végső pont a gondolatmenetben, s csak a jóság harca „lesz a végső”, az összes többi harc visszasüllyed a régi világba. A kegyetlenség a jóság kegyetlenségeként viszi előre a világot és a jóság kegyetlen jóságként autentikus.

A japán tömegfilm titanizmusában ugyanezzel a problémával találkozunk, gondoljunk a pillangó-lelkű vagy rózsá-lelkű monstrumokra, akik azért dühöngnek olyan rettenetesen, mert ez a világ csak olyan, amilyen, míg végül nekimennek, hogy – mert nem tud jobbá válni – lerombolják. Egy olyan világnak mennek neki, amely megtámadta a természetet, szétrombolta a családot, betonnal fedi le, és műanyaggal népesíti be a világot, s a természetet show-parkokkal pótolja, a gépkultúra végső produktumaként pedig felfedezi a „halálsugarat”. E filmek a lázadó erőszak tragikus nehézségét is feldolgozzák, a titánok elnyerik a néző együttérzését és bocsánatát, de nem hozhatják vissza a titáni kort. Mindegy, hogy a lepke a hulló álma vagy a hulló a lepkéé, a lepke a hulló gyengédsége vagy a hulló a lepke haragja, ha nem megoldott a kettő kommunikációja.

A tőke mindenkit préréssé tesz, és egyben préréstté, csak a legalul levők nem prérések csak prérésttek. Részben igaz, amit Hegeltől Marxig és Wittfogelig mondtak a keleti despotizmusról, csak az a kérdés, hogy a despota a kegyetlenebb vagy a tőke? A despota atyai az alávetettekhez és kegyetlen a lázadókhöz, a tőke mindenkit alávet, s az alávetőkhöz és alávetettekhez is alternatívát nem ismerő módon kegyetlen. Jorge Amado az Arany gyömolcsök földje című regényében, a brazil kakaóföldek eposzában írja meg a kétféle elnyomás hatalomváltását: „Tárgyilagosan és szenvedéllyel kíséreltem meg leírni a braziliai kakaógazdaság drámáját a századeleji feudális földesurak, a hadsereg tisztí tartalékát képező ezredesek földhódító harcát és azt, hogyan kerültek ezek a földek az élelmes kereskedők, a kakaóexportőrök tulajdonába a közelmúlt napjaiban. És ha a feudális hódítási szakasz hősiességnek tetszik majd, az imperialista kisajátítási játék pedig hitványnak, ez semmi esetre sem a regényíró hibája.” (Bp. 1949. 5. p.) A despota személyes tulajdonának tekinti a társadalmat, melyért felelősséget vállal, akár egy családfő, s sokszor a mérleg nyelveként mérsékli a kollíziókat, egymás ellen játszva ki alsó és felső osztályokat, hogy fékezze a politikai és iparbarók, hercegek és bankárok hatalmát, s a tömegek vad, vak és öntudatlan s ezért halálra ítélt lázadásait is megelőzze, felszabadító, demokratizáló tendenciákat is érvényesít. A Nyugat a nagyobb kegyetlenség hatékonyságával győzte le a Keletet. A nyugati kegyetlenség gépies, személytelen és alattomos, demokratikus külsőségekkel, formalitásokkal lefedett. A formális, nominális és ideális jog a társadalmi és erkölcsi igazságosság tökéletes hiányának lefedését, az igazságtalanság fekete piacának a rituális harcokként feltálat jögi játszmák segítségével a társadalmi tudattalanba való leszorítását szolgálja. Egy olyan társadalomban, amelyben szakadatlanul megállapítják, hogy jogilag támadhatatlanok, csak erkölcsileg megkérdőjelezhetők a hatalmasok ügyletei, a jog azonos értelművé válik a ritualizált erkölcselenséggel, a rabló kizsákmányolás cinikus igazolásával.

A nyugati filmben Hamupipőke és a milliomoslány ellentétek, s Hamupipőkéért a milliomos jön el (*Címzett ismeretlen*), a milliomoslány pedig Mr. Cinderellával flörtöl (*Platinum Blonde*). Indiában kitalálják a milliomoslányba oltott Hamupipőkét (akit a *Khoon Bhari Mang* Rekhája emel drámai csúcspontra). Ügyvéd hozza el Hamupipőke havi járandóságát az örökségből, amit az aljas gyámok elsikkasztanak, formálisan azonban Hamupipőke a ház úrnője, a kultúrlény, aki nemhogy szerezni, megtartani sem tud, míg a barbárok, az emberi prérések, a szerzés gýmesterei.

Nagy palota képével indul a Hamupipőke-sztori, a dolgos áldozat a palotában él, melyben azonban nem ő, hanem a bitorlók uralkodnak. (Ahogyan a későkapitalizmusban sem a felelős tulajdonos, hanem a felelőtlen menedzserek, a tőke nomádjai, akik lopva, rabolva, pusztítva vonulnak át a társadalmi viszonyok dzsungelén.) Kettéválnak a tulajdonosi hatalom és a tulajdonjogok, s a jog, a gyakorlati hatalommal szemben, semmit sem jelent. Az új Hamupipőke nem a kunyhóban, hanem a palotában él, a cselekmény tökéletesen megcsalta várakozásainkat, már indulásakor váratlan helyzetet teremt, az, amit a kunyhóban maradt gyermek számára jószoltunk be, a Hamupipőke-sorsa, a palotabeli Seeta sorsa. Ő csúszik-mászik a mosogatóronggyal, őt ütik-verik, gyalázzák. Geeta ellenben, aki utcai táncos- és artistanő lett, ügyesen lebeg a veszedelmes mélységek fölött, és temperamentumosan megvédi magát. Az utcák királynője, a fölöttük kifeszített kötelek istennője áll szemben a palota rabjával, saját gazdagsága csúszó-mászó szolgájával, szegény Seetával. A szegényeket, mert ugye mégis csak szegények, kifosztani lehet, ez tagadhatatlan, de nem elnyomni. Tulajdon és hatalom szétválasztása után kifosztás és elnyomás fogalmait is differenciálják a fordulatok. A szegények nélkülözik ugyan a javakat, de nem a szabadságot, ettől előbb megfoszthatók a polgárok, akik szívesebben tengődnek és raboskodnak a palotában, semmint hogy szabadon élnének a kunyhóban. Ha a felszabadulás ára a kunyhó, aligha mernék ezt az alternatívát választani vagy akár csak elképzelni is. Az indiai lélek immunreakciója dolgozik a populáris mitológiában, elutasítva a lélekölő nyugati importcikket, a „fekete pedagógiát”(Alice Miller), mely előbb sújtja a polgárt, mint a proletárt.

A palota a rettenetes, groteszk kontraszelekción színhelye. Érdekes és figyelemre méltó módon mindkét szín, a szegényeké és a gazdagoké is, nőközpontú, a külvárosban azonban a fiatal, nőies szűz uralkodik és dominál, míg a belvárosban a férfias öregasszony. (Ez utóbbi jellegzetes nyugatias vonás: tudnivaló, hogy az USA-ban a nemzeti vagyon nagyobb része van az örök túlélők, az önmagát túlélte, olajháborúkkal toldott-foldott világ múmia-királynői, a szintén toldott-foldott, szilikonnal bélelt, felvarrt arcú, gazdag özvegyek kezén, akik már Griffith *Türelmetlenségében* az álszent terror szimbólumai.) A külváros kardos menyecskejének nőuralma alatt a férfi megőrzi férfiasságát, a belvárosban azonban a boszorkának alávetett férfi elveszíti. A mostoha nemcsak Hamupipőkéket pofozza, férjével is hasonlóan bánik.

A pénzvágy, a vagyon, a gazdagság vágya a vágy áttemelése az imagináriusból a szimbolikus szférába, a természet és társadalom közötti „vad” zónából a tiszta társadalmiságba, a „társadalom társadalmulása”, azaz a természetről való leszakadása, a „termelés a termelésért” absztrakt és purista végtelenjébe, ahol nincs szentség, tabu, korlát és határ. De ahol a pénz hierarchizál, az a *Seeta Aur Geeta* világképében, a kontraszelekción helye. A társadalom „alján”, a kunyhóban és az utcán, a külön, az erősebb, az ügyesebb kerekedik felül, mert itt az egész ember teljesítménye számít, és személyek állnak szemben személyekkel, azonos nagyságrendű erők. A társadalom csúcsain a kontraszelekción győz, mert a siker titka a törvények kerülgetése, az intrika nem a képesség értelmében vett erő, hanem a gyávaság, sunyiság, ravaszság és alatomosság győz, csak az számít, ki az, aki szemérmetlenebbül lop meg mindenkit és kapar mindent maga alá.

A *Seeta Aur Geeta* kalandos komédia, melyben azonban Seeta révén kibontakozik egy melodramatikus szál, a kifinomult lény megaláztatása és megkínzása, az áldozati bárány története. Ügyvéd kezeli az örökséget és felügyeli Seeta jogait, a mostohák azonban az ügyvéd érkezésekor a terrorizált lelenc szerepébe szorított tulajdonost szörnyű komédia eljátszá-

sára készítetik. A fejtetőre állított, aljas és szadista világ az ügyvéd látogatása idején arra készleti áldozatát, hogy segítsen egy rendben levő világ látszatának megeremtésében. Így fogadják a koncentrációs táborok a nemzetközi ellenőrző bizottságokat: a legkisebb privát és a legnagyobb történelmi aljasságok globális strukturális homológiája az indiai film boldog ifjúsága által képviselt költői-népi társadalomkritika tanulsága. Elmegy az ügyvéd: elveszik a pénzt, letépik a drága ékszereket, le kell vetni a szép ruhát. Ha pedig vőlegény jön, frivol exhibicionistanóvé állítják ki a félénk, finom, tiszta szüzet, túsarkú cipőben kell billegnie, felfedett combokkal, ne hogy férjhez menjen, mert akkor viszi a vagyont. A mindenki cselédjét elgáncsolják, hogy felbukjék a teás tálcával, s ügyetlen, lusta mihasznának lássa a vőlegény. Közben lusta szörny mostohatestvére játssza a háziast. A paraziták rémuralmának bemutatása nemi erőszak kísérettel végződik: a nagybácsi, miután nem sikerül megerőszakolnia, tolvajlással vádolja, s végig korbácsolja a kastélyon a lányt, aki ekkor fellázad, elszökik, víznek megy, elege van a földi világból.

Az emancipálatlan nő a hatalomban is cseléd, helyzete a fent lentje, ő a hatalom belső elnyomottja. Seeta víznek megy, az öngyilkosságot választja. Ekkor 17 éves. A gyermekkor dickensi szenvedéstörténetét egyesíti a film a halálra ítélt ideál, a nem az életre termett tiszta szűz szintén dickensi ihletésű történetével. Mindebben olyan tömény a XVIII-XIX. század szentimentális és romantikus tematikája, ami megköveteli a komédia lefokozó jelzésszerűségének alibijét; Indiában azonban a temperamentumos komédia nem veszi el az események dramatikus élet, a hagyományos motívumokat nem viszi el a cinikus blóddli felé. Csodálkozhat az európai: mennyi komédiát bír el a melodráma, mennyi melodramát tud befogadni a komédia. Ezután bontakozik ki Geeta története. Seeta és Geeta egyidejűleg kerül konfliktusba a maga családjával, Seeta a család, Geeta a maga hibájából. Ikertestvéreként egyformán reagálnak, mindkettő megszökik otthonról. Ezzel indul az összetévesztési komédia, a cselekmény új szakasza, melynek Geeta a hősnője.

A rendőrség a komédiáslányt viszi haza, a szökött Seeta helyett, az úriháza, a külvárosiak pedig Geetával összekevert polgárlányt mentik ki a folyóból. Így az ikerpár mindkét tagja, a hasonló történetek követelménye szerint, a másik fél életébe csöppen bele, a gazdag a szabadság, a szegény pedig a gazdagság megvalósult álmában találja magát. Az orvos vőlegényt elbűvöli a bűbajos és talpraesett Geeta (Seeta szerepében), az artistát, külvárosi mutatványost, népi komédiást pedig a Geeta szerepét játszó Seeta gyengéd figyelme és gondoskodása. A cserebomlás által mindkét nő erősíti a másik nő iránti már meglévő vágyat, azt is nyújtva, ami amabból hiányzik, egyúttal a szerepcsere által, ez a cserebomlás másik haszna, mindkettő kijárja a másik kultúrájának iskoláját.

A kunyhót a szelidebb Seeta által képviselt új (ál-)Geeta bűvöli el, a palotát pedig a Geeta által képviselt vidámabb és keményebb (ál-)Seeta hozza rendbe. Az új (ál-)Seeta megbecsüli és megvédi magát, az új (ál-)Geeta pedig gondoskodni kezd. Seeta megtanulja az önvédelmet, Geeta az előzékenységet. Fent és lent cseréje által lesz a komplementer absztrakciókból konkrétum, a félemberekből teljes ember.

A tüzes Geeta a vita hevében kést ragad, átveszi a hatalmat a palotában, megfélemlíti a gyáva kizsákmányolókat, s most ő pofozza őket körbe a házban, ahogy eddig Seetával tették. A vőlegény után az ügyvéd ámul: „Milyen nagy átváltozás! Megtanulta tisztelni önmagát!” Nem a proletariátus a csöcselék, hanem a formális ízlés embere, szemben a materiális ízlésével, a csereérték civilizációjának talaj-, érték- és minőségvesztő posztumán pseudo-

embere, szemben a használati érték kultúrájának emberével. A proletárlány felszámolja a parazita csőceselékterroret, s a konyhába száműzött nagymamát ülteti az asztalfőre: a forradalom nem a múlt felrúgása, ellenkezőleg, visszanyerése, a kizöklent idők helyretolása.

Az indiai film Geeta hatalomátvételekor a „rossz történelmi szerepéről” elmélkedik. A nagymama Krisnát idézi: a hazugság is igazság, ha az igazságot szolgálja. Előbb a cigányasszony követett el bűnt, Geeta elrablásakor, utóbb pedig a Seetát játszó Geeta, akinek az előbbi bűntette lehetővé, hogy átvegye a hatalmat a polgárházban, terrorizálja és munkára fogja az élősdű gazembereket. A gyermeklopás bűne, a szegények bűne egyben a gyermekáldással jól ellátott család, a gazdag polgárok – tudattalan – áldozata. Mintha az istenek akarata lenne, hogy vezekeljen, aki „jobban van eleresztve”. A polgár egyik lányát megtartja magának, kasztjának, osztályának, családjának és kultúrájának, a másikat pedig feláldozza – amidőn létét nem is sejtve mégis felajánlja őt – a szettépett, meghasonlott társadalom reménybeli újraegyesülésének. A gyermek nem kített, hanem elveszett, nem fiú, hanem lány, az apa nem zsarnok, inkább gyenge, a gyermek pedig nem gyilkosként, hanem megmentőként tér vissza. A görögöknél a kített gyermek visszatérése szörnyű, itt dicső. A kínai és indiai filmre hatott az italowestern és az olasz történelmi-mitológiai film (s ezeken keresztül a klasszikus western és az amerikai bibliai eposzok). Cecil B. De Mille *Tízparancsolat*ában Mózes, mint kített rab-szolgagyermek, meg kell, hogy járja a palotát, hogy megtestesítve a földi teljességet, közvetítő lehessen ég és föld között. Geeta, mint az urak elveszett gyermeke, megjárja a kunyhót, megéli a szegények sorsát, később pedig már a szegények gyermekeként éli meg, idegenként tapasztalja meg az eredetileg neki szánt sorsot, a palotát. Így végül mindkét felet képviseli mindkét félle szemben.

A cigányasszony gyermeket lopott, Geetát, a felnőtt Geetának pedig az a problémája, hogy a rendcsinálás folyamán mindvégig csalnia kell. A paraziták palotájába megváltóként érkezett Geeta hazugságban él. A *Seeta Aur Geeta* népi komédiába öltöztetett politikai-etikai tanulmány. A törvény a meglevő világot konzerválja, az ember törvénykövetőként félelber, csak törvényadóként válik aktív és teljes értelemben emberré, ehhez azonban ki kell szakítania magát a törvény meghatározottságából, s – Krisna útmutatása alapján – egy magasabb nívón, a metatörvény nívóján kell berendezkednie. A metatörvényt olyan mintaként éljük át, mely újabb, mint a törvény, melyet felülbírál, és ősbib, mert ember és világ, ember és természet, létező és létteljesség egységéből fakad. A polgári társadalom jogállapota receptív embert nemz, aki elszakadt a metatörvénytől, az emberegész és világegész közvetlen, aktív és fantáziatelles kölcsönhatásától, s a helyzet önálló megítélésére és a cselekvő felelősségvállalásra kész értékmeglátások kreatív birtokától. Csak a metatörvényre támaszkodó viselkedés kreatív aktus, a többi csak holt mechanizmus. A mechanizmus bűnös és szerencsétlen, mert nem képes aktívan reagálni az újra, ismeretlenre, megakadályozza a világ megújulását. Persze a metatörvény is bűnös, Geeta börtönbe is kerül – mert a lázadás a rend felrúgása, nagy kockázatvállalásokkal járó viselkedés, fontolásra sok időt nem hagyó harci magatartás, mely akkor vihet jóra, ha az ember teljesen és önzetlenül beleadja erői teljességét az általa okozott válság menedzselésébe. A formális jog és etika, a tehetetlen ügyvéd leváltása és az erőszakos hősnő puccsa, palotaforradalma, mint az általános forradalom mintája, a formális helyett materiális jogot és etikát hoz, a konkrét életanyagba való beleérzésen alapuló, szakadatlan újra kitalált, magát a cselekvés rizikójában folytonosan teremtő erkölcsiséget, s az elidegenedett formalitások és cinikus játszmák helyett új, erkölcsi jogot, mely természetesen nagyon rizikós, mert

erőszakosan kényszeríti rá magát a holt formák és a képmutatás világára, de az álszentekkel és az álkultúrával szemben mer annak látszani, ami, s a negativitás nyílt formájában gyakorolni a vállalt és szükséges negativításokat. A metatörvény csak akkor oldja meg bűnösségének, szükségszerű bűnbeesésének problémáját, ha megvilág, a nagy társadalom érdekei csábítják el, személyes érdekeitől, a cselekvőt, aki a teremtő cselekvés mámorában találja meg azt a boldogságot, amit a hedonizmus morális autizmusának nyomora nem nyújtott.

A cigányasszonynak a perverzen kettészakadt társadalom újraegyesítésének kiindulópontjával szolgáló bűne modellhelyzetet teremtett, a város mint két város, a világ mint két világ, a polgárra és proletárra szakadt társadalom abszurd meghasonlottságát belevetítette a polgári családba, hogy ember és ember – testvérek – hierarchizáló szembeállításának botrányossága a társadalmi igazságtalanságokat megszokott, eltompult érzék számára felfoghatóvá váljék, tudatosuljon, milyen jogtalan az egyik szolgasága és a másik parazitizmusa, fölösleg és hiány kontrasztja. A társadalom és történelem a lét természetes állapotának megcsúfolása, az emberiség családja bestiális kettéválasztásának terméke. A cigányasszony bűne, mely elválasztja a testvéreket és az egyikből nincstelent csinál, a lázadás módján tart tükröt az eredeti igazságtalanságnak. A polgári család bomlik a forradalmi bűnnek a társadalom általános és alapvető bűnösségét, a meghamisított létezés botrányát visszatükröző teljesítménye által mennyre és pokolra. A cserebomlás által a két fél világ szert tesz egymás készségeire, a felsőben társadalmi, az alsóban kulturális forradalom játszódik le, az egyiket kiegészíti a szenvedély eredeti ereje, a másikat a kifinomult érzékenység plusza. Az élősdiakat munkára fogják és végül minden szerelmes tökéletesített formában, a másik fél erényeivel is beoltva kapja vissza a maga párját. A sorrendben harmadik világ, mint anyagilag szűkölködő régió, a tézist és antitézist leváltó szintézis értelmében válik Harmadik Világgá, új, „harmadik ember” születési helyévé lesz, a perifériák új centrummá válnak, ahol az emberiség meghaladja egy külsődleges értelemben termékeny, de pokoli korszak megosztottságát. A harmadik világ ezzel gazdasági fogalomból erkölcsi fogalommá válik, a kizsákmányoltak és kizsákmányolók kultúrája ellentmondását feloldó harmadik kultúra születési helyeként.

A fent és lent testvériségével függnek össze a remények, a közép pedig a szorongások tárgya. Itt a közép, a mohók és gátlástalanok, képmutatók és kielégíthetetlenek világa a legrosszabb. A mostoha milió nem ismeri a világ titkát, mely az, hogy a legfelső, a kifinomult szellemi lény titkos ikertestvére valahol a külvárosokban, tudattalanul készül feladatára. A társadalom feletti, a szent – maga által sem ismert – titka, összetartozása a társadalom alattival, a kedves ördöggel. A fizikailag és akaratilag gyenge szellemerőnek találkoznia kell a proletár temperamentummal, a megfontolásnak a szenvedéllyel, az alázatnak a büszkeséggel, a létmegértésnek az életakarattal, és vég nélkül sorolhatnánk, Seeta és Geeta újraegyesülése, melyet a viszonyukba benyomult paraziták akadályoznak, mi mindent jelenthet.

Geeta forradalma nemi forradalom is. Seeta megaláztatása, nyomora, nélkülözése, szenvedése és robotja, mégpedig mindez saját otthonában, az elnyomott nő helyzetének képe, aki tradicionális nőként családjának, polgárként pedig tulajdonának, vagyonának is tulajdona és áldozata. Így lesz dupla forradalom a Geeta által megtestesített lázadás, a szenvedélyes, poétikus-romantikus bosszú képét is öltő igazságszolgáltatás, mely megismerteti az elnyomókkal mindazt, amit addig mi kaptunk tőlük. Kezdetből Hamupipókéé a palota, de szerencsétlen benne, ezért a felszabadító nem a herceg, aki még magasabbról jönne nála, nem, a felszabadító alulról jön, a társadalom mélyeiből és a nő saját mélyeiből (tudattalanjából, ösztönéből,

szenvedélyéből). A felszabadító a szűz, a bárány, az áldozat titkos mása, melyről maga sem tud: a cigánylány. A gátlásos és a gátlástalan, a gyengéd és a szenvedélyes, a finom és a szabad: kétféle naiva. A *Seeta Aur Geeta* történetében a két iker együtt képviseli azt a lázadást, amit a Rekha-hősnő átváltozása reprezentál a *Khoon Bhari Mang* cselekménye második felében. Itt a mostohák bűne az, ami ott a csábítóé. Az ok azonban közös, mindkét esetben a pénzvágy az, ami skrupulusok nélküli gonosszá teszi, bűnre csábítja az intrikusokat.

Szép pillanat, amikor az áldozat visszaüt, s a hongkongi akciófilmek stílusában rúgja fel a parazitát, aki jön kirázni őt ágyából és ellátni munkával. Pofonokat ad, aki eddig kapta őket, és munkát kap, aki eddig csak a munkaadás örömeiben volt járatos. A *Seeta Aur Geeta* készítői egy *Zorro*-típusú kalandfilm gondolkodásmódját viszik bele a komédiába. A gonoszok az intrikus elvetemültség kalandfilmi toposzait adaptálják a komédia számára, ezzel készítve elő a talajt az áldozati bárány – személycsere általi – szép, feminin bosszúlovagvá való átalakítására.

A forradalomnak a néplélekben kell végbemennie, s az imaginárius szféra kell hogy dik-tálja a forradalom törvényeit a szimbolikusan. A kulturális forradalom kell hogy elhozza a szociálist, ez érzelmi az erkölcsit, az erkölcsi a szellemit, s a szellem és jellem felszabadulása a politikai felszabadítás előfeltétele és garanciája. Ez a forradalom nem egy nap megy végbe, hanem minden nap. A keleti film úgy képzei el a forradalmat, mint a nyugati tradíció – Platon óta – a szerelmet: a kettészakadt világ félembereinek egymásra találásaként. E kulturális-forradalmi folklór kapcsolódik a nyugati film legreményteljesebb korszakához, a neo-realizmus keresztény kommunizmusához. Az indiai melodráma újra általánosítja, de csak azért, hogy a választás, döntés és cselekvés költői filozófiájává konkretizálja a csodafogalmat, melyet a nyugati film a „szerelmi csodákra” korlátozott. Ennek példája a *Disco Dancer*, mint a *Csoda Milánóban* örököse.

4.22.7. A reményregény mint a rémregény ellentéte (A reményregény mint melodráma-halmaz) /Babbar Subhash: Disco Dancer, 1982/

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* örökségéért a kínai és indiai filmben a hőstett azoknak az értelemösszefüggéseknek a helyreállítása, amelyeket az eredeti trauma megzavart, megkérdőjelezett vagy lerombolt. A *Disco Dancer* tradicionális utcai énekesek vándorlásának képeivel indul, az emberek megállnak és körülveszik a kisfiút, anyját és nagybátyját. Az első táncképek a világot egyesítő szerény öröm képei: csavargóidill.

Az ember a szabadság, egyenlőség és testvériség érzékével a szívében születik, mégis a kasztkok érintkezése hozza a katasztrófát. A gazdag kislány behívja a kertbe a szegény kisfiút, kezébe adja gitárját, együtt énekelnek és táncolnak, a hazatérő apa azonban tolvajnak tekinti az egész világnak hadat üzenő gazdagság tereibe az öröm, a szeretet és az egyesült emberiség földi boldogságának lehetőségeiről hírt hozókat, akik azt hirdetik, hogy a kommunikáció zene, a lét pedig tánc. Máris itt a rendőrség, s a közrend képviselői és a törvény őrei dorongokkal és gumibotokkal jönnek, s nem lehet kétséges, hogy a gazdagnak hisznek, nem a szegénynek. Miután a gazdag leütötte a szegényt, anyát és fiát, tolvajként adja őket rendőrkézre.

A gyermekmelodráma pillanatok alatt szert tesz a példabeszéd modellszerűségére, a lehetséges világ édené küzd a való világ poklával, a szegényekben él az, ami az emberben isteni,

több magánál, s a gazdagok attól gazdagok, amiben az ember kevesebb magánál. Prakash Mehra: *Muquaddar ka sikandar* című filmjében a szeretett lány – egyelőre kislány-barátnő – apja megalázza a szolgáló fiát; a *Sangam* című Radzs Kapur-filmben a gazdag apa megalázza kisfia alacsony sorsú barátját. Az ember legmélyebb, legvégső élménye az indiai filmekben az öncélú kegyetlenség kitörése, az együttérzés csődje, az empátia stupiditása, a védtelenség megtapasztalása. Az indiai filmekben az öskonfliktus nem a Libidó, hanem a Destruáló hatáskörébe tartozik, nem a nemi, hanem a társadalmi különbségből ered a trauma, s a nemi traumáért is a társadalmi különbség felelős. Az ösdráma a gyermek találkozása a durvasággal, góggal, társadalmi igazságtalansággal. A góg nem a hős tragikus, hanem az ellenfél zsarnoki gőgje. Az összeretet mint szülő és gyermek kapcsolata, de a baráti szeretet és a szerelem is kezdetül szemben áll a különbség és a zsarnokság világával, melyből, egy lehetséges jobb világ képeként, kiszakít egy darab földi paradicsomot. A világ nem jó, de az anya testével véd, és gondoskodásával beburkol egy jobb kisvilágba: ezért az ember eredetileg el sem tudja képzelni, milyen torz, beteg és gonosz a nagyvilág, mely az indiai filmben a világgal való találkozás szociális őstraumájában megnyilatkozik. A kérdés ezután az lesz, hogy a kisvilág (család, szeretet, szerelem, barátság) vagy a nagy társadalom tükrözi helyesen az Egyetemes Törvényt?

Az apa halott, anya és fiú kettőssége olyan helyzetet teremt, mintha az anya a fiát egyenesen az égből eredeztethetné, az istenektől kapta volna, ami a fiú kitüntettségére, különleges feladatára utal. A fiúsors elrendelt mivolta nemcsak a fiút, az anyát is a rendeltetés szolgálatára fogja, megjelenése fáradt jóság, szomorú szeretet, gyászos tisztaság, puritán gyengédség kifejezője. Ezek az anyák nem lehetnek toladóan dekoratívok, izléstelen lenne az önreklámozó szépség, szépségük átszellemült és testtelen, a jóság szépsége. Az indiai anyakép a szex-szimbólum kellékeitől megtisztított szentkép.

Az anya látja, hogy nincs igazság, a törvény a hatalmat szolgálja, a hatalom törvény feletti, gonoszsága nem bizonyítható, a szegénynek és alávetettnek pedig nem lehet igaza a hatalommal szemben, hiszen a rendőrség vagy a törvénytörők a hatalom szervei, ezért az anya nem az ártatlanság jogaiért küzd, hanem átvállalja lázadó, a gazdagság terrorizmusával szembe forduló kisfia bűnét, s maga vonul be a börtönbe.

A gazdag a vétkes és a szegény bűnhődik érte, helyette. A kisgyermek, miután anyját leütik, védeni szeretne volna védtelen védőjét, követ dobott a gazdag emberre és verekedni akart a hatalmas felnőttekkel. A lázadás bűnében a kisfiú vétkes és az anya bűnhődik. Két bűnért is bűnhődik tehát, az elnyomás rúg és a lázadás szép bűnéért, az ellenfél bűnéért és az övéi bűneiért. Így végül mégis sikerül megvédenie fiát: a szenvedéssel. A szegénység mint egzisztenciális mód lényege a mások bűnéért való szenvedés. Az anyaság lényege pedig ugyanez.

A közvélemény a törvénykezéshez és végrehajtáshoz csatlakozó harmadik gonosz hatalom. A gazdagok világában élő szegények átveszik az uralkodók világképét. A szegényekben bűnözőként kezelik, gúnyolják, megvetik és kiközösítik az igazságtalanul bántalmazott, üldözött áldozatokat, a gonosz világ mártírjait, anyát és fiát. A szegények átveszik a gazdagok bűnfogalmát, nem a maguk lelkével éreznek és eszével gondolkodnak. Ezért van mindenki egyedül, s tehetnek a gazdagok, amit akarnak. Menekülni kell Bombayből. A kisfiú bosszút esküszik, így akarja helyreállítani anyja becsületét. A gyermek, aki csak a szeretetet ismerte az anyai világban, s egy nap találkozott a kegyetlen igazságtalansággal, már nemcsak szeretni tud, megtanult gyűlölni. Az egyarcú lény, aki csupa mosoly, kétarcú lényé vált.

A gazdag polgár – mint aparém – fia diszkósztárrá lett, s az apa milliói és verőemberei, intrikusai és gengszterhadseregei egyengetik karrierjét. Az elkényeztetett szerződésszegőt azonban ejti, s az utcai énekest sztárolja az impresszárió, így kezdődik Anil (Mithun Chakraborty) karrierje. Ugyanazt a váltást látjuk, melyet a *Khoon Bhari Mangban* a cover girl leváltása képvisel. A gonoszok táborából a kultúrivar reflektorfényébe delegált sztár bukása megelőzi a gonoszok bukását, a hatalomváltást; a kultúraváltás előlegezi a társadalmi megújulást, a kulturális forradalmat a szociális forradalmat.

A film elején a kisfiú megtagadja a kézmosást, hogy anyja kézből etesse és szájába adja az ételt. Később ő eteti így anyját a börtönrácon át. Felnőtt korában is kéri anyját, etesse, amit a megöszült asszony meg is tesz. Az anyai szeretet táplálta hős azonban nem válik férfiaságát elvesztő torzalakká, az elkényeztetettséget beteges következményei a másik táborban, az apafia oldalán jelennek meg.

A fiú mint anyafia pozíciója motiválja a kungfu-filmi hűsmunkát, a wuxia felé mutató harci fantasztikumot. A szimbiózis anyai világa élményének kifejezési formája az ellentétek egysége, a tudományos-technikai világkép determinizmusai által nem feszélyezett lebegő életérzés és lehetőségélmény. A szimbiózis világával rezignáció által szembe nem fordított lény (valamiféle örök lelki kisfiú) a mesék lehetőségérzésével néz a valóságra, s az érzékenység omnipotenciája magyarázza a cselekvő potenciát, mely a harci jelenetekben fog megnyilatkozni. Ez a típus, akit nem múltó lelki védőpajzsként kísér az anyai szeretet, az amerikai filmben negatív figuraként jelenik meg. Míg az amerikai thrillerben az anyafia, az anya szoknyájába kapaszkodó, éretlen örök gyerek potenciális vagy valóságos kéjgyilkos, az indiai filmben a szeretet szellemi köldökszinórját soha sem kell eltépni: az anyafia modern szent és művész, a kollektíva hőse. Az apafia, a zsarnoki macsó, a tiszta férfin princípium hőse felelős a dolgok rendjének elfajulásáért, míg az anyafia feladata a szimbolikus rend helyreállítása.

Az indiai film világképében a művészet nem válik el a vallástól, és a vallás sem különül el a mindennapi élettől a nyugati kultúra szigorúságával vagy reménytelenségével. A család sem bomlott fel és nem is trivializálódott pusztán fogyasztói közösséggé, továbbra is összeköt a természet és a történelem, az élet és az idő egyetemességeivel, nem engedve, hogy az egyén életérzését beszűkítse a korcsoport szinkrontársadalma.

Anil, művésznevet, sztárnevet kapva, Jimmyként tért vissza és meghódította Bombayt, a lábai előtt hever a város, mely egykor elűzte őt. A világ azonban nem változott, a milliomos, aki egykor megalázta a kisfiút, most az egész lakónegyedet fenyegeti. A szegények nem álltak Anil mellé, Jimmy azonban melléjük áll, megveszi a városnegyedet és visszaadja a földet, mint jogtalan, azaz vásárolt tulajdont a jogos tulajdonosnak, annak, aki él rajta. A hazatérés motívuma által nő át anya és fia drámája hős és népe drámájába. A *Csoda Milánóban* szentje helyére lép a sztár, aki egyúttal, kungfu-harcosi minőségében, ronggyá veri a kilakoltatókat, a telekspekuláns bandáit. A tehetség és ihlettség hierarchiája valósítja meg, amit a politikai hierarchia és az állami intézmény legfeljebb manipulatíván szimulál, a népképviselést. Az egalitáris mítosz szubsztancializmusának antipolitikája áll szemben az indiai populáris filmben az elitáris logosz formalizmusának politikájával.

A *Disco Dancer* a hagyományos indiai melodráma zenés-táncos csúcspontjait a kungfu-filmek harci jeleneteivel váltogatja, így két csúcspont-típust szembesít a cselekmény érzelmi illetve akarati kulminációjaként. A destruktív csúcspontok azonban jelzésszerűek, kidolgozottságuk nem azonos szintű az érzelmiéivel: az emberek jámborsága, vidám és érzékeny,

alapvetően nyugodt és szolid, szeretni való mivolta a domináns élmény. Az erotika a destrukció sorsát osztja, neki is a jelzésszerű reprezentáció dukál. A destrukció kirobbanó pillanataival szemben szívesebben részletezi a film a szenvedést, melynek ugyanaz a konkretizációs szint jár ki, mint az énekekben-táncban megnyilatkozó gyengéd érzelmeknek, melyek az emberek lelki létének egymást szólító és hordozó mivoltát teszik kifejezetté. A szenvedés ihletetté is tesz, a gyermekkori trauma a művészsors kezdete, de a harcoss erejének is ez a végső magyarázata: Anil a harcban felszáll, magasba emelkedik, de azért, hogy lecsapjon, mint a kínaiak, és nem mint Toto, a *Csoda Milánóban* hőse, aki elrepül szegényeivel.

Anyafiú és apafiú oppozíciója mögött jó anya és rettenetes apa oppozíciója dolgozik. Az anya a hős anyja, az apa a hős ellenfelének apja. Kezdetben az anya tábora elszigetelt, rendőrség és gengszterbandák egy oldalon vannak, s a szegények is képtelenek felismerni formális és materiális igazság különbségét. A rettenetes apa tábora azonban fog: a szegények átállnak, sőt saját lánya is elhagyja őt a hős szerelméért.

Az anya szent cseléd, aki maga fölé emeli, és minden módon szolgálja fiát. Az anyamelodráma kérdése: meddig lehet elmenni a szenvedés átvállalásában? Nincs a jónak határa: az áldozatok egy végső áldozat felé mutatnak. A szeretet a halálösztön maga. A rettenetes apa miliója a gengszterfilm és thriller felé húzza a melodramát. Kérdése: meddig lehet elmenni a szenvedés okozásában, az élet negativitásainak áthárításában? Itt van egy határ, türési korlát, mely többször jelentkezik a cselekmény során, ám az elkényeztetettek semmit sem tanulnak, s ebben nyilatkozik meg kultúrájuk kollektív halálösztöne. Az egyéni halálösztön, mely feláldozza az életet a szeretett személyért vagy ügyért, a kollektív élet felvirágzásához vezet, míg a mohó és kegyetlen érvényesülési vágy, az egyéni életöztön korlátlan agresszivitása és a kollektív nárcizmus paranoid ítélő- és kommunikációképtelensége a gonosz kultúra önmegsemmisítő kontrollvesztésével fenyeget. Az egyéni halálösztön kollektív életöztönbe csap át és az egyéni életöztön, önmérséklet híján, kollektív halálöztönbe. A törvény védte igazságtalanság világa az eredendő terror, mely rongyemberré puhítja a haszonélvezőket, s művésszé és harcossá edzi az áldozatokat.

A klasszikus gengszterfilmben a sportfogadással összefonódott gengszterhatalom gyakorol olyan ellenőrzést a bajnokok teljesítményei fölött, ahogy a *Disco Dancer* verőemberei a kultúrapiar sikereit kontrollálják.

Az új sztárjelöltnek meg kell harcolnia a milliomos által felbérelt gengszterekkel. A banda feladata az új sztár születésének megakadályozása. Anil túri a rúgásokat, pofonokat, csak akkor változik át, és tarolja le a bandát, amikor eltörik a gitárt. A jámbor művészlélek és gyűlölettel lecsapó harcoslélek között a gitár széttörése közvetít, amikor a zene nyelve megsemmisül, a szó nyelve is értelmét veszti, és ettől kezdve a kungfu nyelve beszél. A dal és a tánc nyelvét leváltja az ökölcsapás nyelve: „Csak ezt a nyelvet értitek!” – mondja a hős a banditáknak a második rész elején. A régi kultúra bukása és az új kultúra győzelme, a sztárgyár steril termékének a népénekessel való leváltása nem megy magától, a kettő között van a fizikai harc, egyfajta forradalom. A régi zene és az új zene között csontropogtató ökölcsapások „zenéjét” halljuk. Hasonló módon tarolja később a bandákat Rodriguez *El Mariaci* című filmjében a magányos zenész.

A hatalmi monopóliumról lemondani nem kívánó gazdagok csak a játékszabályaikhoz adaptálódottat fogadják be, a népi hősnek nem bocsátják meg a felemelkedést. Gengszterháború indul a hangverseny pódium kontrolljáért. Halálos áramütéssel akarják megölni

Jimmyt, az anya azonban ráveti magát a halálos gitárra, feláldozva magát fiáért. A gonoszok saját gitárjával akarják megsemmisíteni a hőst, akinek anyja tigrisasszonyi szenvedéllyel előzi meg a gitár felé nyúló Anil mozdulatát.

Az anya halála a lélek halála. A gitár gyilkos fegyverré válása után Anil nem tud többé gitárhoz nyúlni, de nemcsak a zenészt, a harcost is meg kell semmisíteni, nemcsak lelkünket, testünket is elveszik. A rablélek a rabtestben tengődhet a hatalom akarata szerint. Mr. Oberoi banditái elkapják hősünket a hídon, ahol a nagyvárosban, a vidék küldötteként, karrierje előestjén, dalolva sétált (itt figyelt fel rá a film első részében az impresszárió). A hídon veszik el a harcos testét, szétronszolják lábait. Nincs, amit el ne vennének tőlünk, az anya után a tanítót és nevelőt, pajtást és pótapát, a nagybácsit is megölik. Az anyai áldozat melodramájára épül az atyai-baráti áldozat melodramája. Mindent és mindenkit elpusztítanak, amit és akit szeretünk, kihült közeget csinálva a világból, mert lélektelen zombifélet kell előállítani az emberből; ebből azonban az következik, hogy aki engedelmeskedik, és nem lázad, abból már eleve kihalt mindaz az élethez kapcsoló, aktivizáló kötöttség, amit, ha nem hal ki, tárgyának megsemmisítésével, a szimbolikus példaképek megtámadásával akarnak likvidálni a hatalmasok. Azt kellene megértenünk, miért és hogyan lett a *Disco Dancer* a harmadik világ önnevelésének egyik – több nemzedéket formáló – alapfilmje.

A csavargóregény befogadta a reménytelen szerelem románcát, az anyamelodramát, a karriertörténetet dramatizáló gengszterfilmi elemeket. Az anyamelodramára művészmelodráma épül, hogy a színesen csörgedező regényesség ne csökkentse a melodramatikus átütő erőt. Az anyával együtt elvész a zene. Jimmy tehetetlenül áll a színpadon, nem nyúl a gitárhoz, a közönség megdobálja. Ismét a hős ellen fordul népe. A hős feladata ma nagyobb, mint régen, nemcsak képviselnie kell, helyre is kell állítania a közönséggé lett közösséget. A zene az anyai áldozatok műve, amit az anyától kap szeretetben, adja vissza a világnak zenében. Az anya halálakor törésvonalak hálózják be a képet, optikai trükk jelzi a szétesést. A szerető elégikus lélekhívogató dala, buzdító, biztató, felszólító tánca ébreszti a lelket, de ez nem elég, vissza kell térnie a cselekménybe Anil nagybátyjának is, aki egykor bevezette őt a világba. A szerető és a barát, a szerető mint kvázianya és a barát mint kváziapa, a múlt és a jövő alakja is eljön, hogy együtt tegyenek ki valamit, amit a mindent jelentő anya magában képviselt, együtt pótolják az anyát. A szerető lélektánca magában eredménytelen, s sírva látjuk őt a nagybácsi érkezésekor, aki temperamentumos kiáltással riaszt, s a magasba dobja a gitárt, a tárgyat, melyet a hős nem érinthet többé, de most el kell kapnia: a zene életét menteni. A szerető táncolt, a nagybácsi énekel: eljön Jimmyért a tánc és az ének, együtt ébresztik a megtört erőt, összetört lelket. A férfi-női és múlt-jövő összefogás motívuma mellett még valami szerepet játszik: az anya halála után felnőtt férfivé kell válnia az örök kisfiúnak, a művészléleknek. Csak férfiak szülnék férfiakat: az atyapótló nagybácsi helyére kell lépnie, az is elpusztul, s nemcsak a halált vállalja át, helyét is átadja a világban az egykori tanító.

Az Oberoi-család rombolónőként akarja bevetni Ritát, a hőskarrier megakadályozására. Rita azonban visszaadja a hősnek, amit el kellett volna vennie tőle: a szerető felvállalja az anyai hősteremtő, lelki és testi gondozó, szellemi őrző-védő funkciót. Furcsa nőcsere játszódik az ellenséges táborok között: a gazdagok elveszik a szegény ember anyját, ő pedig a gazdagok lányát. A hősnő a gengszterekkel együttműködő ellenfél a sztárkarrier kezdetén: feladata, hogy zavarja az új csillag feljövételét. A *James Bond*-filmek kedvelt nőtípusa a gonosz lánya vagy szeretője, aki átáll, elárulja táborát, beleszeret a hősbe. Rita Oberoi (Kim), aki előbb

ellenséges és hideg, később ismeri fel Jimmyben Anilt, a felnőtt férfiben az egykori kisfiút. A férfiben a kisfiút szereti, a szerelem érzésében az indiai filmben nélkülözhetetlen a gyengédség, nagylelkűség, anyai érzések. Mindig az anyai funkciók ébredése ébreszti és lelkesíti át a szeretői funkciót. Rita azért menekül saját táborából, mert a szükségképpen az egész világgal háborúban álló hatalmasok uralmi közege nem teszi lehetővé az itt a női egzisztencia végső magvát jelentő, s a szeretői funkció beteljesedését is közvetítő anyai funkció érvényesülését. Az intrikába apalányaként bevezetett Rita pótanycává válik. A nők elárulják a gonosz táborát, Sam Oberoi (az elkényeztetett és züllött apafia) szeretője, akit tönkre is tesz ez a szerelem, elárulja az Anil ellen készülő merényletet, s ezzel ő teszi lehetővé az anyának, hogy önfeláldozásával megmentse fia életét. A nemi identitásokat el nem veszített nők egyetemes és ösztönös szövetségben állnak, melynek célja az élet védelme.

A nők is átállnak, a nép is átáll, a gonosz egyedül marad. A nyugati filmekben a jók tábora szűkül be és veszi fel a gonosz mind több jegyét (kegyetlenségét, kifejezéstelenségét, érzelmi visszafogottságát), az indiai filmekben a pozitív tábor megőrzi szimbolikus identitását és nemcsak a tanulási folyamatok révén gyarapodik erejében, számszerűen is növekszik a cselekmény során.

Az amerikai filmben az ütést követi a sírás, és az sír, aki kapta. Az indiai filmben a sírást követi az ütés, és az üt, aki előbb sírt. Az ember dolgozik és sír, alkot és gyászol, s ez a kettő váltakozik, de van egy tűréshatár, a gonosz elbizakodottsága és gőgje pedig nem érzékeli ezt a határt. A telhetetlen, mohó, agresszív világ, a végzetes elbizakodottságon és kegyetlenségen alapuló kultúra kiváltja az ellenvégzetet. Ütések nevelik a visszaütő képességet. Az indiai film azonban az amerikaiénál jobban vigyáz rá, hogy a gonosz ne váljék a jó mintájává, a pozitív oldal megőrizze stílár és etikai specifikumát. Régebben az amerikai filmnek is gondja volt erre.

A film megoldása a *Dark Passage* modelljét követi. A gyilkos a saját csapdájába esik, a gonosz a „saját dugájába dől”. A *Disco Dancer* főgonosza áramütést kap verekedés közben, arra a sorsra jut, amit másoknak szánt. Az indiai filmben a forradalom azért is döntően kulturális, azért is a kulturális felemelkedés közvetíti a társadalmi, hogy a forradalmár ne váljék új erőszakhatalom és új privilégiumok képviselőjévé. A felemelkedés közvetítője a hős produkciójának relevanciája az egész közösség önkifejezése számára. A forradalmár nem az, aki szétzúzza a gonosz világot, mely maga zúzza szét önmagát: a forradalmár az, aki kivezet a katasztrófából.

Az indiai és kínai film közös sajátossága az, amit a nyugati nézők vagy legalábbis kritikusok gyakran giccses érzelmességnek érznek. Ha a kritikai stigmatizáció indítékait kezdjük vizsgálni, mindenek előtt azt kell észrevennünk, hogy a nyugatiaknak nem az érzelmességgel, csak bizonyos fajta érzelmekkel van problémájuk, mégpedig a gyengéd, nagylelkű, együttérző, részvétellel és szolidaritással, jó ügyeket, értékeket szolgáló odaadással teljes érzelmvilágot utasítják el. A negatív érzelmek szabad utat kapnak a nyugati kultúrában, akár csak az érzelmek indulatokká való fokozása, ami voltaképpen regresszió, indulatilag felfokozás, kulturálisan azonban lefokozás, évszázadok pacifikációs teljesítményeiről való lemondás, nemcsak a „IX. szimfónia” visszavonása, de már a Gregorián énekeké is. A nyugati lélek csalódása ressentiment-érzésekkel teljes epés gúnnyal fordult el sokáig a keleti filmektől, elmaradottságként értelmezve azok „ézelmisségét”. A keleti film azonban, miközben technikailag felfejlődött, alapvetően pozitív hangoltságáról sem volt hajlandó lemondani, ami napjainkban a nyugati kultúra vele kapcsolatos elbizonytalanodásához vezet.

A nyugati kultúra mozgásformája a paradigmaváltás, a keleté a felhalmozás. Az elbeszélés keleten a mesefolyamok óceánján való kalandos utazás, a hongkongi és az indiai film pionirkorszakában is (mely az előbbiben a hetvenes évek, az utóbbiban még a nyolcvanasok is), a mese a film döntő hatóereje, a néző első sorban a fordulatokra kíváncsi, az alkotások teljességgel folklorisztikus szellemben rögtönzöttek, amennyiben a hangsúly a mesén és nem az alkalmi konkretizáción van: a film kivitelezése a háziipari munka szerénységét egyesíti a népünnepély örömeivel. Míg a kínaiak már korábban törekedtek pittoreszk ikonográfiára, az indiai film ezzel csak napjainkban kezd kísérletezni.

Az ezeregyéji koncepció lényege, hogy a mesékben más mesék alszanak. Míg nyugaton a döntő élmény a mese túllépése a tanulság felé, a mese fogalmi konszolidálása, addig keleten a mese alapjaként és előfeltételeként szolgáló implicit mesék felszabadítása izgatja a fantáziát. Minden mesealak maga is meséket hordoz magában. Hová vezet az egymásba foglalt történetek, könnyedén összedolgozott műfaji tradíciók staféta mozgása? Hova vezet ez a mesélő lendület? Nem annyira a nyugatias tanulság felé, inkább szenvedélyes készségek, átérző nyitottságok, érző és cselekvő hajlamok felszabadítása és megerősítése a cél. A befogadó a traumatikus múltak lelki hagyatékát konszolidáló szabadságérzést keres a mesék labirintusában, amelyet végül a melodramatikus „kincs”, egy – újra – felfedezett, a szkepszis és cinizmus ellenében rehabilitált érték biztosít. A felszabadító érték nem tilalomként jelentkezik, nem a cselekvés gátja, nem külsődleges parancs, ellenkezőleg, tágasabb világot alapító, lelkesítő perspektívákat nyitó szempont. Az értékek azért felszabadítóak, mert a tágabb világban nem ellentmondás, ami a szűkösebb szorultságban annak tűnt.

4.22.8. Sanjay Leela Bhansali: Devdas (2002)

Az emocionális mozgósítottság víziói

Emelkedik, lendül a kamera, emberek rohannak, boldog reflektálatlanságban, a rajongás ekstázisában, melyet egyik a másiknak ad tovább, mozgásba hozva egymást, végül dalban és táncban egyesülve. A lelkesedés és lendület hasonlót nemz, ezek pedig, egymás felé visszafordulva, egyesülve eredményezik, intenzitás és harmónia egységének képeként, a boldog izgalom, a harmonikus ekstázis képeként, a táncot. A rituális és esztétikus ekstázisban az emberek túllépik önmagukat, de egymás irányában. Az örömet megsokszorozó „mi”-tudat képe: a „mi” akkor reális, ha minden tagjának öröme minden tagja számára öröm. Az örömben-egy-mi képe egyben a nagy család képe. Az egész élet ösztánc, egymás röptetése, a lét kölcsönös könnyítése gond és öröm átvállalása és megosztása által, az összetartozás evidenciájának megnyilatkozása, olyan világ feltárulása, melyben a magától értetődőségek nem üresen kongó közhelyek, hanem az élet értelmét sokszorozó sugallatok. A szubsztanciális értékek, az életnek értelmet adó kötöttségek és remények cseréje megelőzi a dologi javak cseréjét, melynek szempontjai a cselekmény második részében kerülnek elő, szétválasztó princípiumokként.

A film a közös lelkendezés képeivel indul, mely – a naiv önazonosság szenvedélyes teljességeként – nosztalgiával szemlélt világot képvisel. A kollektív boldogság mértéke a más örömeivel való együttérzés mélysége és őszintesége, az öröm köztulajdonba vétele,

ellentéte a gyűlölet világának, mely a más örömeinek érthetetlen idegenszerű, titokzatos mivoltában kapaszkodik meg, s úgy érzi, meglopták őt ezektől az ismeretlen örömöktől.

Az élet természetes szükségszerűséggel megy át táncokba, mert – a viselkedés átfogó ritualizáltsága által – kezdettől fogva valami hasonló. A gesztusok ki nem sikló előrejelezhetősége a nyugatitól különböző eszmény. A gesztusokat nem az elhajlás eredetisége, hanem az odaadás teljessége hitelesíti, amelynek szenvedélyes kivitelezésében az emberek átváltoznak önmaguk képévé. Minden gesztus megtérés, hazatalálás. Célja annak az ideális képnek a megerősítése, amely kifejezi az ember világban betöltött helyéből fakadó lehetőségeket és kötelességeket: mindenki minden kifejezésével és tetteivel azon van, legyen tömörebb, sűrűbb, élőbb az a közös lét, amelyben való részvételük eredménye a lét nagy összátca.

A szereplők perdülnek-fordulnak, karjukat tárják az égnek: az arany színekben fürdő világ a szenvedélyek aranykora, a drámai emberség tomboló ideje. A közös öröm megerősítő közegében a szereplők problémamentesen azonosak önmagukkal, itt nincs kétely, bizonytalanság, örökkévaló rend diktálja a tetteket és érzéseket. Míg irigyelhetjük reflektálatlan és rendületlen, kirobbanó önazonosságukat, másrészt a nem-azonos fellépésével induló cselekmény és az önazonos ezzel járó válsága megmutatja majd, hogy ez a naiv önazonosság sértő előítéletekkel és a sérelmek bosszújával is gyámoltalanul azonos. Boldogságában és bizonyosságában tehetetlen a maga árnyoldalával szemben.

Devdas jön! A ház fia hazatér! Berobban a hír a házba, emeletről emeletre szállva a felbolydult ház népének örvényes kavargásában. A szereplőket felfelé és befelé viszi, egyik szintről a másikra vezeti, a kamerát pedig felfelé lódítja, s a látótér tágítására, majd az intenzív eseménymagokra fókuszáló nyomkövetésre készíti a szereplők izgalmát. A lépcsők és folyosók, termek és emeletek, színes és tágas terek, a szereplők lelkesült mozgása által összefűzve, a jó labirintus víziójában egyesülnek. A tereket az ajzott boldogság és a lelkes reagáló készség egyesíti. Nincs találkozás, mert nincs idegenség, mindig így volt, létünk egymásba kalkulálva. Nincs sértődöttség és kétely, csak boldog bizonyosság. A boldogság egyszerű és természetes, magától értetődő és a pillanattól ellenállhatatlanul felfakadó. A katasztrófa követel erőfeszítést, beavatkozást, ügyeskedést, ravaszkodást, nem a boldogság. Az élet öröm, és csak az élet megerősökölése fáradság. Az élet ingyen van, ajándék, csak megnyomorítása költséges. Később majd a rábeszélő intrikusok körbe-körbe járnak áldozatukat, akit a szerelemről, boldogságról, a szív törvényének követéséről kell lebeszélni. Duruzsolnak, érvelnek, s minden ripszjtjuk egy-egy kör a bekerített áldozat körül.

Az indiai filmekben a kamera mámorban pörög – a szerelmi idill idején, csupa virág között – önmaga tengelye körül, vagy a szereplők körül kereng elbűvölve, s ráveti magát gesztusaikra, nagy pillanatokot zsákmányolag ragadozóként. A szereplők és a kamera ajzottsága kettős mámor, melynek képe nem utánczás, hanem felfokozás, mely egy messze túllépett életre tekint vissza az esztétikai megvilágosodás intenzívebb létformájából. Az egész attrakció egy nagy elidegenülés, de ez, az európai koncepció ellentétéként, nem a teljes üresség kihámozását szolgálja a hazugságokká lett formák közül, hanem a teljesség kihámozását, melyet az élet banalitása eltakar. A cél nem annak megmutatása, hogy a szép frázisok mögött banális, aljas kis játszmák halott monotóniája az úr, hanem a monotóniák élőhalott immanenciájával állítani szembe egy esztétikai, azaz immanens transzcendenciát. A tánc ezért az indiai film-ben nem táncbetét, hanem az egész élet természetes tendenciája, a mozgósulásnak az a pontja, amelyben a belső birtokba veszi a külsőt, a lélek a létet.

Lélekidezés

Paro (Aishwarya Rai) tenyerében tartott méccsel jelenik meg, ez az a láng, melyet a gyermekszerelmétől tíz éve elvált leány azóta táplál, mert hite szerint visszahozza az eltávozottat. Villámfényben, túlvilági lobogásban jelenik meg az átszellemült arc, a hűség képe, ég és föld kapcsa, a szüzi lányszerelm szentségének képe, erotikus-melodramatikus szentkép. Az eltávozottat hívogató, idéző, az áttetszőn légies arc rajongását kényszerítő erejű, szuggesztív szenvedéllyel konkretizáló zene úgy szólongatja az idegenben tartózkodót, mintha az alvilágban tébolygó lelkét hívná vissza a létbe. Paro bemutatkozó dala a múltat elmúlni nem engedő rajongás műve. Látjuk a kislányt, aki kétségbeesetten rohan az Európába távozó nagyfiút szólongatva, és látjuk a felnőtt nőt, aki hűségesen őrzi a lángot. A vágy az emberen uralkodik, a rajongáson az ember. A vágy tudatalatti, a rajongás tudatfeletti erőtartalékokat aktivizál. A Paro rituális és szuggesztív dalát-táncát körülvevő női kar megsokszorozza a varázst: azt táncolják el, hogy a nőiség robbanó ereje, mely a jóságot a szépség csalétkévé alakítja át, a szépséggel ejt csapdába a jó számára. A szépséggel a jóság ejt meg, a szépség az alapvető jóság áttetszése a szenvedélyes erő ellenállhatatlanságán, Paro nem a Homérosztól a barokk eposzokig a férfilekeket dülő és sorsokat rontó nagy varázslónő, pedig nem kevésbé nagy varázslónő.

Viszontlátás

A viszontlátás Paro második nagyjelenete, a lélek idézése után: a lét azonban megcsalja a lelkét, a férfi a nőt, a viszontlátás nem váltja be a lélekidezés reményeit. Itt van! Devdas jön! A hír érkezik előbb, jelezve Devdas közeledtét. Paro lobogva lendül, szállva rohan, lépcsők vezetnek Aishwarya Rai futását, az indiai szendét, aki, európai rokonával ellentétben, nem butább, hanem okosabb a férfiaknál, nagyobb titkokba beavatott, itt nem ő naiv, hanem a cinikus nagyokos, a magával eltelt fontoskodó, a felvilágosult cinikus, a birodalmi centrumban komprádorburzsoának kitenyészett jelölt. Folyosók vezetnek a futó lányt, függönyök kísérik, fehér galamb szárnya verdes, mint a riadt szűz-szív, Paro ajtókat fellökve fényből fénybe tör, kék, lila, zöld termeken át. A jó labirintus az elmélyülő belső gazdagság képe, melyet nem szörnyek laknak, hanem eszmények, remények, melyben a bűvölet köt le, nem a zsarnoki csapda gonosz rabsága. Az egyszerű helyváltoztatás, Paro tetteként, csillámló színváltozás, a néző szempontjából kaleidoszkópikus csodalátás. Színes üvegeken át szemléljük, színből-színbe illanva, a túlbujánzó dekorativitás kaleidoszkópikus önkívületében forgó kamera által újra és újra befogott és megint elveszített eksztázis örök lépéselőnyében, a lányt.

A férfi belépése

Az egymást mozgósító alakok stafétájával, a lelkesedés és akció továbbhullámozásával indult a cselekmény. Két ilyen boldogságáradat söpör végig két szomszédos palotán: egyik az érkezés hírére, a másik az érkezés alkalmával, az első a hazaváró anya, a másik a hazaváró szerelmes otthonában. A kiindulópont a rajongó odaadás, az érzéseknek és tetteknek való nagyvonalú, bizalomteljes átengedetség világa. A teljes odaadás egymásnak és a tettnek azért lehetséges, mert a bizalom a tett támasztéka. Mindkét házban a nők uralkodnak, s a bűvölet életet: az egyikben a lány apja derűs szemlélődő, passzív örök szerelmes, a másikban, a fiú apja, csak fegyelmezni, büntetni jár haza, ritkán bukkan fel, s akkor is vesztünkre teszi. Az otthon ülő férjet asszimilálja a ház asszonyi szelleme, míg a távollevő az odakinti nagyvilág törvényeit képviselő rideg, kegyetlen alak. Az örvénylő, csillogó, gazdag házakban, a

pompa labirintusaiban nők uralkodnak, a férj – hogy az egzotikus útifilmek kalandorai által a nőről mondottakat variáljuk – „csak teher”. A menyasszony a kastély és a család lelke, az egymásért való lét szenvedélyesen gyengéd ideálja, míg a vőlegény kívülről jön, abból a világból, melybe egymás ellen vagyunk belevetve, a fehér ember és a gyász világából. Visszatalálhat-e a férfi nőhöz és a múltban, a gyermekkor idejében a nőhöz hasonlóan spontán és szabad, természetes önazonossággal reagáló önmagához?

A mozgások stafétajellege, a táncos öröm kollektív eksztatizálása, a szerelemre, nemzésre, fogadásra váró „jó labirintus” Európában ismeretlen eszményéhez vezetett, Devdas (Shahrukh Khan) azonban Európából tér vissza ebbe a „jó labirintusba”. A tereket nyitó és tágító mozgás színes világába a film hőisével együtt érkezik meg a fékezés és ütközés princípiuma. Belép a távolságtartó reflexivitás, a hideg önösség, a pózoló szerepjátszás, a védekező modorosság. A lány lobogó hajjal, kibomló száriban száll, kerengve rohan, előbb a férfi elé, majd érkezésekor, lányszobájába menekülve, erőltlen lehullva, mégis feltálatva, ernyedn odaadón. A film késlelteti a férfi érkezését, utóbb a megérkezett férfi bemutatását is halogtatja, Paro reakcióit bocsátva előre. A lány tíz éve a pillanatot várta, a jelenlét mint találkozás beteljesülését, melyre való képességét a férfi elvesztette az idegenben. Az egyik lobog és vergődik, a másik tartózkodó, zártan áll. Az egyik olvadt méz, a másik fagyos megfigyelő. A fehér fátylas lány szinte felolvad és széthullik, a férfi lábai elé, míg az kormos vasszoborrá, fekete maszkká merevedve áll. Csokornyakkendő és puha kalap, sznob dandy, görcsösen alakítva elképzelt önmagát. A sétatottal játszik, körülményesen rágyújt, körbesétál, ide-oda tekint, mintha mindez azért történe, hogy legyőzzön valamit, pl. ne kelljen sírva Paro lábaihoz borulnia. Mindez valami helyett történik, de ha ilyen az ember, akkor mindez azt jelzi előre, hogy egész modoros és nyomorúságos életjátszmája így fog egy igazi élet helyett lezajlani. A leomlott lány ikonográfiája a vízszintes, a merev férfié a függőleges hangsúlyozásán alapul; azt a fehér világítja meg, ezt a fekete homályosítja el. A lány láttatja magát, a férfi néz, a lány megrendült komoly, a férfi tréfás, bagatellizáló. A lány lágy, lenge száriban, a férfi kalapban, sétatottal, mintha gengszterfilmből lépett volna át, utcai öltözékben, idegenül a női budoárban.

Devdas tagadja, hogy szeret, tagadja, hogy gondolt a lányra, dögönyözi, bokszolja, kicsavarja karját, nem nőként kezeli, hanem a hódolatot megvetéssé, a gyengédséget durvasággá túlkompensáló sutasággal, mint éretlen suhanc a barátját, Paro angyali mosolya azonban Devdas minden illúzióromboló idétlenségét újra beírja az idillbe. Paro gyengéden haragos, de csak nevelő céllal, nem engedi szétrombolni illúzióit, rendületlenül szeret, mint aki átlát a szitán. Devdas modortalanságát Paro egyfajta szeméremnek tekinti, a modern ember sajátos szemérmességének.

Az indiai melodráma új nagyformája hősében problematizálja az érzelmeket. A *Flamingo Road* című Kertész-melodráma elidegenedett városába az idegen hozza vissza az őszinteséget, az elevenséget, az érzelmeket, a személyiséget. A klasszikus melodráma az érzéketlenséget problematizálta, az új melodráma maga ellen fordul és az érzélem problematizálását, az érzellemmel szembeni kételkedést és kétséget állítja középpontba. Devdas az érzelmelek átérzésébe és az emberi viszonyokba való bele nem bocsátkozás hőseként tér vissza Londonból. Az érzélem elleni lázadó mint paradox melodráma hős: a szeretett férfi mint szerelmi akadály. Az átváltozva visszatérő, idegenként bekopogó férfi ugyanolyan lelki halott, mint a zombifilmben fizikai halottként visszatérő átváltozott szeretteink. Az „Isten

halott” nietzschei eszméje vezeti be a modernség diadalát, „az érzelem halott” princípiuma a posztmodern hidegség jelszava, programja lehetne.

A fordított Don Quijote

A Don Quijote, A félkegyelmű, A hétköznapi történet vagy a Foma Gorgyjejev hősei a varázstanalítás, a deheroizálás és racionalizálás ellen láznak, Devdas, mint fordított Don Quijote, az érzelmek ellen. De ő annak a kornak a végén áll, melynek elején Don Quijote, lázadása nem a rideg számítás ellenzéke, hanem a létet gyárnak és a társadalmi létet piacnak tekintő új elidegenedetség elfogadása. Vakhit az érzelmi vakságban. Az érzelmi imbecillitás kultusza. Az erős, életképes ember összetévesztése az érzéketlen barbárral, a racionalizációé az emberi erők felezésével. Minden egyszerre szakad rá vele az otthonra, a Byron-hősök kiábrándult dandyzmusától és a Baudelaire-i kurtizán-kultusztól a Wilde-hősök cinizmusáig: nyugati eszmék és mentalitások szomorú bohóca. Így ezúttal a nő lesz új Don Quijote, a férfi pedig Sancho Panza szomorú változata. Ezúttal a fellegekben járó lény köt össze a „reálisal”, s a földhöz ragadt racionalista választ el tőle.

A melodráma ellen lázadó melodráma-hős az érzelem ellen védekezik, melyet azonosít az érzelmességgel. Az érzelmesség azonban (az érzélgés értelmében) már maga is az érzelemtől való rettegés megnyilatkozása, mely azért játssza túl az érzelmet, mert csak játssza, azért ágál, mert nem mer érezni, azért hangsúlyozza és fokozza a kifejezést, mert a kifejezés fokozásával akarja kompenzálni a mimetikus valótlanságot. A már nem érzett érzellemmel játszva hasznosítják a kései kor kiégett figurái az érzelem retorikáját. Már nem rabjai az érzelemnek, nem tölti el őket, viszont eszközül használják, kifejezésbeli maradványait instrumentalizálják. Egy kegyetlenebb, hidegebb, kötöttségek nélküli piaci világ lép a meghatározott sorssal bíró lények szubsztanciális világa helyére, s az új világban nosztalgiát is éreznek a minőségi meghatározottságok iránt, de erősebb a hajlam maradványaik manipulatív felhasználására. Az érzelmesség túldeterminált: az érzelmek nosztalgiáját is kifejezi és mimetikusan felidézett, át nem élt maradványaik manipulatív kizsákmányolását is.

Az érzelmesség kompromittálja az érzelmet, melyet az emocionális intelligencia általános összeomlásaként is jellemezhető pozitivistá világkorban, a ténykultusz obskurantizmusa által érzéküktől megfosztva, összekevernek vele. Az „érzelmesség” kifejezés azonban maga is kétértelmű és ingadozó, nemcsak az érzelmek mimetikus másaival való felületes játszadozást jelentheti. Mit jelenthet még? Érzelemlről beszélünk, ha a lelket betölti egy minőségi izgalom, meghatározott felhangoltság. Ennél több, ha ezt a felhangoltságot, mely első rendűen tárgyra irányuló emocionális reflex, megkettőzi a reá irányuló élvezet. Az érzelem megkettőződik, az önmegfigyelés tárgyává lesz a belső izgalom, a tárgy érzelmi élvezetét kiegészíti az érzelem tárgyi élvezete. Ez a reflexivitás első, spontán és irracionális formája, az ösreflexió, mely a lét természetes része, s a reflexivitás kései formájának, a tudat önkritikus önmegfigyelésének előfoka, s mint ilyen, nem minősíthető az előbb jellemzett érzelmességhez hasonló eltévelyedésnek. Az érzelem csak gyönyörködni tud önmagában, míg az a reflex, melyben az ember megundorodik attól, amit érez, már az önkritikus önvizsgálat, a kritikai tudat, a gondolat reflexe.

Nemcsak az érzelem, az érzelmesség sem egyszerűen beazonosítható alakulat. Az érzelmesség elvetése érthető, ha degenerált formáinak elszaporodása, az érzelmi intelligencia kulturális összeomlása indokolja. Mivel azonban a defektes érzelmesség elvetése minden érzelmesség

elvetésévé, ez pedig az érzelem megtámadásává fajul, az érzelmesség elleni – jogosult – védekezést is sikerül befogni az érzelmi intelligencia történelmi felszámolásának folyamata előrehajtásába, a hiperráció vakhite, a számítás obskurantizmusa művébe, mely által a gazdaság megtermeli ipari tartalékseregét és menedzseri végrehajtó hatalma janicsárseregét.

A technozófia mint a pozitivisták kor vallása olyan vakhit, amely gépesített állatként, az „önző gén” közlekedési eszközeként definiálja az embert. Nemcsak fogalmi, szellemi sötétség van: ez az érzelmi sötétség kora. Ez az új obskurantizmus az érzelmességtől való irtózás címén éli ki az érzelemtől, az emocionális érzékenységtől való páni félelmet. Az érzelmet már csak züllött, mimetikus formájában vagy túlreflektált, sakkban tartott változatában ismerik. Túlreflektáltságról beszélünk, ha a fogalmi kultúra túl korán szállja meg az érzelmet, ha az érzelem nem kap teret a kiélésre, ha az érzelmet nem az érzelmre irányuló érzelem kezeli mielőtt a reá túl korán, kibontakozása és önfelfedezése előtt lecsapó a fogalom értelmezné. Kifejlődése előtt vetik alá fogalmi kritikának, címkézik, betegségnevet adnak neki. Végül a játékos mimézissé züllött vagy betegségnevet kapott érzelem elutasítása címén számolnak fel minden érzelmet. A már csak züllött vagy degenerált formáiban ismert érzelmet joggal bírálja a lapos racionalizmus, csak azt nem veszi észre, hogy ő tenyészt ki az érzelmek betegségét, melyet bírál.

Az érzéki inger az ember egész lényében való megszólítottága által válik érzelmmé. Az érzelem az egész ember válasza az érzéki ingerre. Az érzelem a szenvedélyes kötöttség elemi formája mely antropomorfizálja a tárgyat és kozmomorfizálja az embert, az absztraháló szubjektum-objektum viszonyon innen kibontakozó, eredetibb és elementárisabb élménymódként. Az érzelmmel eltelt ember ily módon nem változtatja objektívált munkadarabbá a világot és a tárgyat, nem élvezi a természet átalakítójának szabadságát, nem szakadt le a „természet köldökzsinórjáról”. Ezért fél a modern ember az érzelmektől: a támadó és védekező ember tudata gyenge lábon áll, félti magát az odaadástól, rabságként éli meg az érzelmet. Mivel az érzelem összekapcsolja a tárggyal, szeretne érzéketlenné válni, az érzéketlenség önvédelmi technikájával élni, kiirtani vagy legalább rejtteni érzését.

Az ember nemcsak a másikat akarja hideg objektivitással szemlélni, magával sem akar azonosulni. Szeretne felülemelkedni a helyzeten, félve, hogy az élet örökké ismétlődő banalitásai elcsábítják, s a beleélő azonosulás, a lelkesült identifikáció megfosztják szellemi önállóságától, melyet a distancia garantál. A megvesztegethetetlen néző és a tárgyilagos alkuvó pozíciója ígéri a perfektt érdekvédelmet. A bűvölet, hódolat, rajongás, meghatottság és lelkesültség érzelmeit „feudális maradványoknak” vagy „romantikus póznak” tekintik, s mindenek előtt versenyhátrányt látnak bennük. A születés és halál, sorsfordulatok és megvilágosodások, szerelem és bosszú, pálfordulások és metamorfózisok dramatikus csúcspontjaihoz kötött életszemléletet felváltja egy másik, mely pillanatnyi reagálások, józan alkalmazkodások, gyors számítások során látja az életet, aminek egyetlen értelme az előnyök halmozása s a jutalomszituációk kiélvezése, nem a megvilágosodás, a fordulat, a metamorfózis nagy mintái: a sorsmintákban való hit odaveszett. Nincs sors csak a soron következő alku, kis szélhámoskodás, apró ügyeskedés, előnyszerzés, leugatás, kiszorítás köznapi bűvészműtatványai.

Nincs jelentés, csak számítás. A helyzetek nem szimbolikusak, az élethelyzetek egymásutánja nem fejez ki érést és fejlődést, a szellem nem utazás, az élet állomásai nem a létbe, világba való bevezetés és beavatás feladatokat adó és megvilágosodásokat hozó történetének fejezetei. A tapasztalatok nem beavatási titkok megnyilatkozásai, csak felhasználandó tényeket

kínálnak. Ezt a leckét testesíti meg, fekete varjúként, az örök pompába hazá- de nem megtérő, átnevelt Devdas. Az otthoniak a tékozlók, a nagylelkűek, az életet nagy kalandnak tekintő vakmerő kockázatvállalók, míg a hazatérő fiú az óvatos számító.

Női időszámítás

Hivatás és szerelem oppozíciója is lehetne a vázolt helyzet folyamánya, gyakori melodramatikusan téma, melynek karrierje a királyokkal kezdődik, orvosokkal folytatódik és rendőrökkel végződik; ha erről volna szó, az unatkozó mihaszna nő fojtó, zsarnoki szerelme állna a férfi és hivatása közé. Itt azonban másról van szó, a világ nem a hivatást jelenti, hivatás nincs, a világ prés, melyben nem mindig van mód választani, hogy préselők legyünk vagy préseltek. Hivatás és szerelem ellentmondásán alapuló melodramákban két szenvedély áll szemben, egy átszellemültebb és egy ösztönösebb változat, s a nagyvilágban tevékenykedő férfi a szellemibb. Itt fordítva van, a világból száműzetett a szellem, melynek a bensőség és az érzelem így őrzője és nem ellenlábas. Az alaphelyzet így is azonos marad: a férfi a világé és a nő a férfié. Az eredmény a kétfelől szólított, kétfelé hívott lélek mitológiájának variánsa. A halál születésének mítoszaiban az elátkozott hős a rossz hívásra válaszol, itt is így van, ezúttal is belehal. Ez azonban nem a halál születésének, hanem az életből kiveszett elevenség búcsúztatásának mitológiája, az élet elválása a termékenység princípiumától, melyet az érzelmes lelkesültség képvisel. Egy hideg reflexivitás születik, mint az élet ellenlábas, kísértet járja be a világot, a gonosz reflexivitás fagyossága, rosszkedvű nárcizmus, az érzelmek tele. Ebben a koncepcióban nem a szellem az élet, vagy az élet a szellem ellenlábas, csak ez a fagyos szellemiség, ez a lapos, számító, ragadozó racionalitás életellenes.

A személyiség, melyet a „centrumból” a „perifériára” visszatért Devdas hazahozott – az utazások illetve a „művelt-nyugati” neveltetés termékeként –, maszk, páncél, védekezési rendszer, sőt megelőző csapás, szorongás és gög katasztrófikus egysége, paranoid társadalmi szerep, beteg kultúra normája. Az apa a hódítók hivatalnoka, s ez a keleti filmben a legrosszabb pozíció: az *Ellenséges vágyak* című Ang Lee-filmben a szerető a hódítók hivatalnoka. Az utóbbiban közvetlen gyilkos a szerető, az előbbiben közvetett gyilkos az apa. Devdas egy nők által meghatározott világba tér vissza, melyben a visszapillantásokban fordul elő a szadista büntető apa, aki csak azért tér vissza a jelenben a cselekménybe, hogy szerelmi akadályként és katasztrófaaként lépjen fel. Paró lélekszólongató, eltávozottat idéző dalos, táncos rituáléja holt lelket, kiürült bábót invitált haza, ki a lelki halál birodalmából tér haza a lelkes otthonba: a lélek prereflexív, preszociális és feminin státuszt kap e cselekményben, ami nem emberalattit jelent, nyugati logikával erre gondolhatnánk, itt azonban minden emberiség alapja és feltétele, az alap lényege.

Devdas elbagatellizálja a viszontlátást, holott előbb sietett a szomszédba, mint haza, előbb Paróhoz, mint az anyjához. Egyik nő sem akar végül ránézni, a lány nem, mert előnyben részesíti vele szemben a világot, az anya sem, mert előnyben részesíti vele szemben a lányt. A visszatérő fordított hierarchiát hoz magával, mely sérti a hazai érzéseket, melyeknek az anya-lányvilág sorrend felelne meg. A két hierarchia konfliktusa emeli középpontba a szerelmi érzést, amely lehetővé tenné az otthon és a nagyvilág oppozíciójának feloldását a szerető, mint új otthon alapításában társ, középpontba emelésével. Így a világ sem redukálódik a régi minták ismétlésére és az intimitás sem vész el: bizonyára ez a lehetőség az egyik oka a szerelemmitológia látszólag értelmetlen és aránytalan elburjánzásának a polgári korszak tömegkultúrájában.

A lány tíz éven át számolta az éveket, hónapokat, heteket, napokat, órákat és perceket. A film elején, mint ezt a dialógban is szövegezik Paro az, aki számol, s Devdas, aki nem tud számolni. Paro 18250-szer olvasta Devdas levelét, és 87606 órája táplálta a lángot. „Ilyen sokat jelentesz nekem.” Devdas nem számolt, s tagadja viszonyuk jelentőségét. Nem ért rá a lánya gondolni, fontosabb dolgokkal foglalkozott, az élet aktuális feladatai kötötték le. Hasonlóra bízhatja Parót: nőjön végre fel! Paro pontos adataival szemben mit sem tudóként tér vissza Londonból: felnőtté egyfajta emlékezetvesztés. A férfi nem válaszolt a levelekre: a felnőtt nem válaszoló lény, a férfi nem válaszoló nem, a nyugati nem válaszoló kultúra, a modernség nem válasz. Az érzelmek ellen lázadó Devdas a túllépés lovagja, nem gondolt a lánya, állítja. Az őrző, halmozó, ápoló, gyámolító, nevelő és növesztő idő áll szemben a lepergő, mechanikus idővel, melyben csak egymáson kívüliség van, nincs csatlakozás, találkozás, egyesülés, építés. A végtelen túllépés fogalma ijesztő és sivár értelmet nyer, az elbitangolt ember magánya, a ridegtartás mint új kultúrátípus értelmét.

Devdas elgyengül

Devdas megrója a lányt: nőj már fel! – mert a lány csak rá gondolt. A férfi ezzel szemben az élet feladataival foglalatalkodott, azt állítja, nem gondolt a lánya. Később mégis engedményt tesz, elismeri, gondolt néha rá. Mikor? – firtatja Paro. Amikor csak levegőt vettem! 1./ Ez lehet elszólás, a megtagadott rész, a tudattalan vallomása. A tudattalan azonban most nem a vad ösztön a szívvel és az ésszel szemben, mert az ész, mint a burzsoá „felvilágosodás” által átdolgozott „józan ész”, elismeri a vad ösztönt, a nyers érdeket, csak a szív törvényét veti el – gyengeségként. A modern ember posztmodern képét adja a film: ösztön és ész legális-tudatos hatalmai állnak szemben az illegalitásba száműzött „szívvel” és így a szív beszél az elszólások nyelvén. A lánya gondolt, amikor csak levegőt vett: a gyengeség és meghatottság rögtön elűzött akaratlan pillanata a vallomás. 2./ Ha a jelenet csattanójául szolgáló mondatot nem a titkolt érzelmek felszínre töréseként, a szív elszólásaként értelmezzük, akkor az egész előző tagadás a nő játékos kínzásának minősül. Akkor sem a gonoszság, az érzéketlenség vagy a hidegség műve, hanem szerelmi szadizmus, a pár szadomazochista játék, késleltetett, de a végül bekövetkező fordulattól annál nagyobb hatást remélő vallomás. Ez az interpretáció is lehetséges, mert sokszor Paro is szilaj és makrancos Devdas irányában.

A két interpretációs lehetőség közös tendenciája, hogy a férfi vissza kell hogy tartson valamit, vagy magát az érzelmeket vagy a megvallását, de az elfojtott visszatér és ez a nő oldalának pillanata. Devdas érkezésekor Paro anyja elismeréssel bámulja meg a vendéget: olyan, mint egy igazi angol úr. Devdas apjáról halljuk, hogy az angolok is elismerik. Ha Devdas legyőzi magát, és nem kísértene meg a gyengeség, azaz az érzékenység és gyengédség, a bűvölet, rajongás és hűség, akkor ugyanolyan sikeres lehetne, mint apja, aki elég szörny ahhoz, hogy még a gyarmatosok is tiszteljék.

Apa-szörnyet látunk a múltban, mintha emlékek harcolnának Devdas lelkéért, a hűség képe, a kiáltozó távozó fiú után rohanó kicsi lány, és a szigor képe, a kegyetlen atya. Európa az atyával ekvivalens, mert az apa a gyarmati világ hivatalnok, és mert Devdas az atya másaként, követőjeként tér vissza Európából. Vendégként tér vissza az otthon elszakadt fia, és kegyetlen okosságokat visszhangozva lép be a vendég, kiábrándult cinizmussal, a lányálmok budoárjába. A pökhendi, érzéketlen szadista-jelöltként – a visszapillantás keretében megjelent szadista aparém fiaként – színre lépő Devdasról azonban utóbb kiderül, hogy

a rejtőzködés, álcázás, maszk és inkognitó hőse. Az igazi ellentét következképpen nem Paro és Devdas, hanem Devdas jellemének két összetevője, széthúzó, meghasonlás felé vezető tendenciái között van. Ezt az értelmezést erősíti az a jelenet, amelyben Devdas belopódzik meglesni az alvó leányt. Világpolgári és macsó maszkját két világ között vergődő hősiünk csakhamar leveti, mégis több ez a maszk, mint kamaszos éretlenség vagy szerelmi játék, mert amikor majd döntenie kell és képviselni a lány iránti szerelmét, ez az európaizált okosság győz (persze megint csak az első menetben, ám jóvátehetetlen károkat okozva mindkét fél életében).

Az apa csak verőemberként, kízó szörnyként, gyermekkori traumaként, gonosz emlékként van jelen a megérkezés házában, melyben nem az anya, hanem a nagymama az apa antipólusa. (Az apa az idomító fizikai kegyetlenséget képviseli, az anya pedig, az előkelő házat kormányzó feleség funkciónak rendelve alá, nem élheti ki az indiai melodráma nagy proletár hősnői esetében kibontakozó anyai funkciót.) A hazaérkező fiú az anyával szemben tréfás és könnyed, könnyelműen bohóckodó, csak ölelés közben, az anya válla felett, csak a néző számára válik láthatóvá fájdalmasan meghatottá torzuló arca. Egy pont van, ahol nem megtörik, hanem eleve érvénytelen a kifejezés tilalma: a nagymama. Csak az iránta érzett szeretet gátlástalan és szabadon kifejezett, csak az életem túl, a halál közelében van helye az őszinteségnek, igazságnak, az érzelmek felszabadulásának.

Pökhendi világfi tért haza Londonból, aki szimplifikál és banalizál, visszajáról néz, leszól és kioktat, de bűvölve bámul, ha Paro nem látja, hogyan néz reá. A halál és az álom az igazságkritériumok: Devdas belopódzik és gyengéd rajongással bámulja az alvó leányt. Ez a keleti voyeurizmus nem az obszcénre, hanem az ideálra irányul, az iránta tanúsított csodálat az ember titka, amit ébren nem vállalhat. Az álmában forduló lány táruló karja a mécs fölé szögezi Devdas tenyerét. A férfi nem mozdul, mert nem akarja megzavarni a lány álmát, vagy mert nem hagyja megzavarni a maga bámulatát az égető fájdalomtól, vagy mert a lány szépségének bámulata ugyanaz az égető fájdalom. Az egyik az szellemileg, ami a másik fizikailag: az érzelem ugyanaz a tűz, mint a mécs láng, a kéj – mely a későbbi Chandramukhi-epizód tárgya – csak a zsigerek csiklandó izgalma, az érzelem ezzel szemben kétségbeesés, fájdalom, mégpedig duplán, mert a gyönyör fájdalma is és a fájdalom gyönyöre. Devdas játékosan kínozza a leányt az érzelem tagadásával, a lány is játékosan kínozza Devdast, amennyiben ébren van, és csak játssza az alvót. Mindkét játék azt bizonyítja, hogy az érzelem tűrés és odaadás, az érzelemteljes élet minden epizódja tűzpróba, áldozathozatal kegyetlen oltáron. Paro pontosan ismeri a várakozás kínját, időként definiálja a kint, a várakozás idejeként: tíz év, hat hónap, négy nap és hat óra! Paro tíz éve egy „tíz”-próba, melyre Devdas tűzpróbájának kell válaszolnia, Devdas válaszol is, de a tudattalan a tudattalannak, a titkos jelenlét az alvónak. Az élet határán, a nagymama kapcsán megnyilatkozhat az igazság; hasonlóan az álom határán. Mire Paro föleszmél, üres a szoba. Az érzelmeknek engedő, a rajongást, bűvöletet vállaló világ – melyben hozzáférhető a viszonyok igazsága, s vállalható, amit egymásnak jelentünk – mintegy álom csupán.

A férfi átadja magát, egy valószínűtlen pillanatra erejéig, a szépség égető fájdalmának, mellyel a film a „mágikus hő” fogalmára vezeti vissza a szépséget. Nem is az alvó lány a tudattalan kízó, a szépség léte az. A szép az, aki aluszik, az ébrenlét pedig fájdalmas tanúságtétel. (Paro most már nemcsak Don Quijote örököse, ő a női Oblomov is. Nem élharcosa a modernizációnak, s nem ismerője a nagyvilágnak, Devdas majdnem azt mondja róla: egy falusi liba.)

Csak az szép, ami fájdalmat okoz: szegezi szembe az indiai esztétika a maga alaptételét a Nyugat hedonizmusával, amely a szépet kellemesre váltotta, a létfeledés és semmifeledés, a végső dolgokkal való szembe nem nézés, metafizikai imbecillitás következményeként végül a szépfeledés esztétikai agóniájába esve.

Devdas kitanult, ügyvéd lett Londonban, de nevelődése eredményeként személyisége nem megkettőződött, hanem feleződött, félemler tér haza az idegenből. Megtanulta az önmegtagadást, az oda nem figyelést, az érzéketlenséget, a cinizmust, pökhendiséget, mindent, ami a sikerhez kell. Ez a felezett ember azonban csak maszk, hősünk valójában nem veszítette el, csak megtagadta azt az emberi lényeket, amelyet a modernség esszencializmusgyűlölete, a sima konformista, a profi alkalmazkodó művész életszüksége, halálra ítél. Ha Devdasban él ez a tagadott lényeg, és él, mert kiül arcára a meghatottság, a csodálat és a szeretet, ha a lány kiperdült a szobából vagy elaludt, akkor ez a bár tagadott, mégis megőrzött érzékenység, veszélyezteti őt a következőkben, mert úgy Devdas nem az, akit játszik, van valamiféle lényege, amely ellenáll az elsajátított szerepnek, olyan sorsot írva elő, amely nem cserélhető be tetszőleges és épp hasznosnak tűnő játzmákra. A melodráma esszencializmusa ellenzéke a nyugati formális racionalitásnak, a műfaj ki is vonult Hollywoodból, ahol a negyvenes években élte meg utolsó nyugati felvirágzását, s áttelepült Argentínába, Mexikóba, Thaiföldre, Hongkongba és Indiába.

Az európai ideál, melyet Devdas megpróbál eljátszani, a szimpla de hatékony személyiség. Az indiai ideál, melytől Devdas szenvedni fog, egy kínzó megduplázottság, ami egyébként egyre inkább az új indiai film általános jellemzője. Az indiaiak elsajátították a Hollywood-film agresszív retorikáját, de megőrzik a mesevilág kontinuitását, lélek és idő, egyén és történelem folytonosságát. A supershow felszíne mögött ott a régimódi melodráma és a csapongó regényesség. Az indiai Werther ma is él, és képes meghalni az imádott nő küszöbén, s nem tudja, – bár szeretné – cserélgetni lelkét és sorsát, az előzményeknek semmivel sem tartozó és a következményeket nem garantáló élményfürdőkben megújulva a mindenkori divat szerint. Mi a jobb, mindent megúszni, vagy a sorssal való találkozás pillanatában védtelenné válni? Tökéletesített védelmi rendszer legyen-e a személyiség? A XIX. századi ember felvértezi magát „az élet csapásaira”, a XX. századi a „megelőző csapások” eszméjével azonosítja a hatékony személyiség életstratégiáját. De ha ebben a kultúrában csak a kialudt ember, a harci gép, a barbár életképes, akkor nem a haldoklás, az életképtenség beteljesedése-e a feltámadás, nem már csak a halálöszön őrzi-e az emberi esszenciát és ad vissza mindent, a Mahabháratától a IX. szimfóniáig, mindent, amin a barbárok röhög(né)nek, ha egyáltalán még tud(ná)nak róluk. A keleti melodráma válik a kultúra sirató-énekévé, amikor Nyugaton a kiábrándulás önkínzó dühöngése a posztkultúra uralkodó hangneme. A nyugati undor már rég nem a kritikai lázadás reflexe, nemcsak a tárgynak szól, az alany önmagát is az undor formájában teszi tárggyá, így az undor az új kultúra abszolútuma, alany és tárgy egysége. Az elitek inkább összefonódtak, ezért a keleti elitkultúrát gyakrabban, hatékonyabban asszimilálja a nyugati szellem, Mira Nair presztízsfilmjei pl. európai-záltabbak mint a Bollywood-filmek. A posztkultúrának való ellenállás keleten is a parakultúrába húzódik vissza.

Tilalom

Az egyik házban a tradíció tölti be azt a szerepet, amit a másikban az üzleti számítás, a lányosházban az isteneknek, a férfi házában az angoloknak tetsző élet. Az utóbbi a magas rangú ház, s a politika és az angломánia az üzleti számításhoz tartoznak. Paro apja utal a családi gazdagság hanyatlására: a növekvő belső gazdagság nem képviseli olyan jól anyagi érdekeit, csökkenő külső gazdagsággal jár; a másik házban a csökkenő belső gazdagság a növekvő külső gazdagság ára. Az anyagi értékek kuporgatása a szellemi és lelki értékek felhalmozásának ellenlábasa. Az egyik házban minden törvényt tisztelnek, a másikban egyet, a pénz törvényét. Olyan ez, mint az egy- illetve sokisten-hit. Az egyisten-hit az arany, a pénz, a tőke hitként valósult meg, dezantropomorfizálva és erkölcsileg semlegessé téve a szentséget. Az átlelkesült Istenben mindig maradt valami emberi, szentekre, angyalzseregekre vagy legalábbis ördögre volt szüksége.

A kevésbé modernizált család a nagyvonalúbb, mert a törvény és a törvénysértés együtt jár. Törvénytisztelet és törvénysértés kiegészíti egymást, Paro anyja színésznő, ezzel a *Devdas* csatlakozik a nagy kurtizán-melodramák sorához: az asszony ma már lánya, és nem a maga szerelméért táncol, de az apa megrendülten szemléli, mintha először látná, a régi szerelemmel. A törvény a törvénysértésekből bontakozik ki, bennük keresi és ismeri meg magát, csak a számítás von merev határokat, ő az igazán könyörtelen. Paro a szerelem házának gyermeke, *Devdas* az alkué, kalkulációé. A két szomszéd palota között nagy a barátság, amely egyik részről merő formalitás, ezért lehet durva sértés a válasz, amikor Paro anyja átmegy a szomszédba, hogy megkérje fiukat, följajánlja lányát. Csak az egyik fél kész beteljesíteni a szív törvényét, szabad utat adni a boldogságnak. A hanyatló, pazarló fél, az öncélú élet, azaz az életművészet képviselői a boldogságismeret letéteményesei, mert maga az érzelem sem más, mint pazarlás, s a jelenlét is önpazarlás, míg a számító léte maga a tiszta intrika, soha sincs itt, nem fogja fel a másik létteljességét, és nem közli a maga valóságát sem, a jövődő haszonnak él.

A jóslat

A vesztesek oldalán van a türelem és érzékenység, a győztesek nemcsak kegyetlenek, szellemi korcsok is. A pénz hatalma és a rang uralma elnémítja az egyéb érdekeket, azért csak a vesztesek ismerik a „szív törvényét”. *Devdas*ék problémája, hogy a szomszéd család nem szalonképes, Paro anyja táncosnő volt. Paro – a táncosnő lánya – két kaszt, két világ egyesülése, a szerelem győzelméből született. A táncképek visszatérő témája Radha és Krisna szerelme, Krisna és a pásztorlányok viszonyának tanúsága szerint pedig épp az az isteni szerelem, mely határokat transzcendál, világokat egyesít. Paro anyja, a volt kurtizán lát bele a szenvedély törvényének mélységeibe, míg a hatalmasok tökéletesen ellenőrizhetőnek hiszik a világot, utasíthatónak a „szív” (= a „szenvedélyes kötöttség”) erőit. Csak Paro anyja érzékeli azt a pontot, amit a minden egyéb kötöttséget oldó világsajtó haszonracionális, a kapitalizmus törvénye nem ér el. A melodramában a „szív törvénye” az antiökonomia és az antipolitika, az előírt társadalmi játszmák programozott, zárt teljességén túli végtelen, a szimbolikusan túli reális dimenzió traumatikus jelentkezése. A szenvedélyes kötöttség a formális világ „teljesen elszállt” emberének el nem tépett és el nem is téphető láthatatlan köldökszinórja, utolsó, de felszámolhatatlan kapcsolata azzal, ami kimondhatatlan marad, de meghaladhatatlan előfeltételként hat, s amit a „reális” szó jelöl.

Míg Sumitra (Kiron Kher) a palotában járja a szerelmet ünneplő táncot, a szerelmespár kinn a parkban a szerelem táncát. Paro, Devdas érkezésekor, épp a lábát festette, s rémült boldogságában futva piros lábnyomokat hagy maga után. Ami előbb szimbolikus vörös volt, Devdas karjában valódi vérré válik. A festék vérré válása is olyan csoda, mint a víz borrá válása. A szerelem tánca óvatos, a szenvedély önmagától is remeg, Paro mozdulata megdermed, talpában tüske, vércsepp a szűzi bőr fehér haván, az éj kék fénye keretébe foglalt vérző porcelán. A seb a szerelem táncának sebe, a lány odaadásának, megnyílásának, a szerelem kockázatvállalásának következménye, az autonómia sebzettsége, tragikus heteronómia. Ugyanez a seb, mely egyrészt szerelmi stigma, a szerelmi odaadás „szentségének” kifejezése a lány részéről, a férfi részéről az imádat tárgya, Paro talpának csókolása a szerelemvallás szentségimádása, nem nyugatias „lábfetisizmus”. Nem arról van szó, hogy az esztétikai test, az átszellemült objektum parciális objektumokra bomlana, melyek egymás ellen fordulva harcolnának a lélekért a perverz szenvedélyek tárgyaiként, ellenkezőleg, a legkisebb vagy a „legalacsonyabban levő” testrészt is úgy képviseli az esztétikus egész, ahogyan az érzéki, testi lét esztétikája is az etikai egész kifejezési formája (a megformált anyag már a forma része, a test a szellem része, az elkötelezettségek, ambíciók terébe lép át), a szép a jó kifejezési formája.

Mi látja meg az igazságot, az anyag pillanatnyi állapotára vagy pedig az ezeket az állapotokat túllépő formára irányuló tekintet? Vajon a pillanatnyi tényekre kell szűkíteni a figyelmet, elvonatkoztatva az előző élményektől, emlékektől és illúzióktól vagy éppen ellenkezőleg, ezek felvállalt teljességén át nézni a pillanatnyi tényt? Erre a kérdésre adja meg a maga válaszát a glamúrfilm, szeplőtelen ragyogóra fényképezve a hősnőt. Az öskép a lehetőségek teljessége, amelynek pillanatnyi kifejezése a tényszerű állapot, ez az öskép azonban nem a dolgot magát, csak a tényt előzi meg, valójában összkép, a mozgó teljesség kibontakozási lehetőségeit, tendenciáját észlelő tekintet tárgya. Aishwarya Rai glamúrfilmi ideált formál meg, mely a mi kultúrkörünk glamúrfilmi tradíciójától, a fehértelefonos filmek élvezetesen magabiztos, az élet szerencsejait megszerezni óhajtó, eszközökben gyakran nem válogató „aranyásó” lányaitól eltérően, mindenképp előtt a lelkesültség fájalmát, az érzékenységet sebezhetőségét képviseli. Az eseményektől való extrém érintettség, örök rohanás és lobogás révén ez a nő nemcsak a láng őrzője, maga is lobogó láng. Par excellence glamúrfilmi hősnő: nem az emésztő, hanem a világitó tűz, vagyis a glamúr angyala.

Amikor a volt táncosnőt meghívják a szomszédba, hogy az ünnep fénypontjaként bemutassa művészetét, Sumitra azt hiszi, hogy ez lánya eljegyzési ünnepe. „Észnél vagy, Sumitra, én csak azért hívtalak meg, hogy szórakoztasd a vendégeinket valami kis melodrámaival.” – pirít rá a szomszédasszonyra Kaushalya (Smita Jaykar), Devdas anyja. Az örömtáncot megaláztatás követi, és a megalázott anya mondja ki a jövőt. Paro, aki egy kaszttal feljebb nem kellett, két kaszttal feljebb fog férjhez menni. Nem kellett a komprádorbuzsoázásnak, igazi arisztokrata lesz belőle. A melodráma, kiáltja át a szomszédba Kaushalya, két felvonásból áll. „Az első részben a lányom és én táncoltunk, a másodikban most te és a fiad fogtok táncolni!” Ez mégsem bosszú, mert nem az alul levők állnak bosszút, az előkelőbbek kegyetlensége bosszulja meg önmagát. Sumitra szavai azt jelentik: eddig a ti gonoszságotok, kegyetlenségetek járatta velünk a bolondját, ezután a ti dolgotok lesz a bolondjárás. De a kegyetlenekkel saját gonoszságuk következményei járatták a bolondját, az alul levők a hatalmasok áldozatai, a hatalmasok önmaguk áldozatai lesznek.

A film, a cselekmény fordulatakor, önmaga műfajáról kezd elmélkedni: az indiai melodramák valóban két részből állnak, s valóban van bennük egy nagy fordulat, mely többé-kevésbé tükörstruktúrát ad a szimmetrikus egésznek, amelynek szimmetriái azonban nem kiszámított harmónia, hanem kiélezett dramatika termékei. A második rész benyújtja a számlát az első rész bűneiért, s kamatoztatja az első rész erényeit. A fordulat olyan pontot jelez, ahol elviselhetetlenné válnak a bitorlás hatalmai, az alantas érdekek uralma, s egy olyan erő lép működésbe, amely nemcsak önmagát képviseli, hanem többet: kollektív remények kifejezési formájává válik az egyén célkitűzése.

Elégtelen lázadás

Devdas apja gyakorlatilag lekurvázza Parót. A formális törvény a tiszta nőt nyilvánítja piszkossá, a maga szempontjából logikusan, mert a női tisztaság – mint a szenvedély tárgya – legyőzi a törvényt, az ihlet világát emelve az üzlet világa fölé, a törvényteremtés világát tárva fel, mint a törvénykövetés felett álló tágasabb világot. Az indiai filmben a férfiak a törvényt, a nők a metatörvényt képviselik. A törvény betűje és a metatörvény szelleme között az a különbség, hogy csak az ihletből, s a nem adott, nem a racionális tárggyá tett, de hátunk mögött és bennünk ható teljes valóságra támaszkodó ihletből állandóan megújított törvény képviseli a szellemet, a diktálható, előírható törvény csak a holt betűt. Az egyik törvény önismerlésben, a másik az ismeretlenbe való behatolás folytonosságában nyilvánul meg. Az írott, hivatalos törvény ily módon az érdekvédelem fegyvere, szellemileg azonban csak elhárító mechanizmus, a szellem önkasztrációja. Ezért perverz szörny a nagy jogász, Devdas apja és ezért képes jósolni Paro anyja, a kurtizán.

Az apa archaikus zsarnok, ám a gonosz fensége nélkül, mert egyúttal banális komprádorburzsoá. Perverz büntető, nagy romboló, és egyúttal a gyarmati hatalom tükre is, családja gyarmatosítójaként. Az indiai filmek egyik alapvető témája az apai hatalom átalakítása. A megoldás feltétele a filmek nagy részében az apai hatalom valamilyen fokú legyőzése és átszemléltetett megőrzése. Ez menti meg a családot és békíti össze a szerelem szabadságával, de nem szabadságával a szülői hatalmat és a családi összetartást, amelynek víziója végül a bölcsesség és nem a korlátozás hatalmának kifejezése.

Devdas anyja Paro anyját alázta meg, Devdas apja magát Parót. Miután a férfi apja kiűzi a házból a menyasszonyt, Devdasnak kell reagálnia. Devdas fellázad az apa ellen és elhagyja az apai házat. Nagy kivonulás az első rész vége, olyan lázadás, amely azonban túl sok és túl kevés. Túl kevés, mert kezdeti lendülete, mely a dübörögve elporzó hintó képében jelenik meg, később megtörik. Egyben túllő a célon a lázadás, mert Devdas hintója nemcsak az utána futó családtagokat hagyja faképnél, az elébe kifutó Paro mellett is elszáguul, Devdas lázadása nem a megsértett szomszédokhoz és a kidobott menyasszonyhoz vezet. Az elhibázott lázadás tanulsága, hogy csak a barikád túlsó oldalára vezető út lenne lázadás, minden egyéb gesztus pusztaság. Nem ez a dübörgő elporzás volna a lázadás, hanem az átsétálás a szomszédba. Ilyesformán az, ami lázadásnak látszik, pusztaság menekülés a konfliktus elől, kitérés. A választás helyett a távozást választja, azaz a nem-választást választja, s nem Paro, hanem Chandramukhi (Madhuri Dixit), a kéjnéző házába visz Devdas gesztusa, aki kijózanodott, okos búcsúlevelet ír a lánynak, pontosan olyat, amit a tiltó szülők a szeretők elválasztásától várnak. A kötelességre és az észre akar hallgatni, s bejárni a család által neki szánt életutat, betölteni az előrelátott társadalmi szerepet, megfelelni pozíciója követelményeinek. Végül maga

Devdas mondja el magának Parónak, a kaméliás hölgy lányának, az érveket, melyeket az apák szoktak előadni, fiuk karrierje és társadalmi helyzete védelmében, a kaméliás hölgynek.

A kurtizán

A rajongó lány után következik az erotikus asszony. A nagy kurtizán a férfivágyak ostroma: amikor perdülve felveti fejét, hogy Devdasra nézzen, lóduló súlyos hajfonata szétzúzza a tükör üvegét. Később, tánc közben, szoknyája úgy csapja meg Devdas arcát, mint előbb haja a tükröt. A lány szerelmesként lép fel, az asszony a szerelmen túli érzéki tapasztalatok profi tökélyében tündököl. Az a szerelem mágiáját, ez a szerelem művészetét képviseli, az a szerelem metafizikáját, ez fizikáját. A szerelem abszolút apriori és az erotika aposteriori pozíciója határozza meg kettejük egymáshoz való viszonyát és helyüket a cselekményben. A szerelem megelőzi a szexet, a gyermekszerelem által egymásnak szántak viszonya éppen úgy megelőzi az erotikus szenvedélyek ébredését, mintha a szülők jegyezték volna el őket akár születésük előtt. Ez nem az érzékek fogsága, de nem kevésbé fogság. Az indiai filmekben – akárcsak a tradicionális tematikájú, kosztümös, történelmi miliőben játszódó kínai vagy koreai filmekben (pl. még a kommunista Koreában készült *Legenda Szilvavirágról* esetében is) – a szerelmet megelőzi az anyaság alkalmassági vizsgálata, a tetszetős, kívánatos nőnek szenvednie kell, be kell bizonyosodnia önzetlen, áldozatos mivoltának, s eztán lesz a pusztá tetszésből szerelem, épül ki a kellemes kedvesség élménye a megrendítő szépség katartikus erejévé. Mivel a lányban felismert anyába szeretünk bele, a pusztá erotika valami másodlagos, kiterő vagy kudarc, éretlenség vagy kisiklás kifejezése.

A szűz után következik a kurtizán, de a szűz és a kurtizán nem igazi ellentétek, mert egyrészt a szűz is egy kurtizán lánya, a férfi apja le is kurvázza őt, amikor rajtakapja éjszakai látogatása során fia lakosztályában, másrészt a szűz össze is barátkozik a kurtizánnal, Chandramukhival, hogy együtt vigyázzanak a bukott hősre annak hanyatlása és romlása idején. A szűz mégsem felcserélhető a kurtizánra, mert a szűzben megvan az erotika minden ígérete, míg a kurtizánban nincsenek meg a szűz kitüntetett minőségei. A kurtizán eléri, hogy a férfi visszatérjen hozzá. Devdas hintaja elszárgult Paró portája előtt, most pedig ott áll a megtört fiatalember Chandramukhi küszöbén. A profi izgalomkeltő foglyul tud ejteni, képes ha nem is elbűvölni, de megbűvölni, megejteni, tudja, hogy a férfi visszatér hozzá, de nem tud megváltoztatni, felszabadítani, közösségbe vonni, megváltani, boldoggá tenni. A kurtizán felbukkanása a szűzi szerelem kudarcának következménye. „Te egy nő vagy Chandramukhi, vedd figyelembe, ki vagy! Nő, anya, nővér, feleség, barát! Aki nem mindez egyszerre, az csak egy kurva. Meg tudnál változni, Chandramukhi?” A Chandramukhit perverzézé nyilvánító Devdas a kurtizánt határozza meg részként, s Parót egészként. Devdas minden találka után fizet, s ezzel megalázza Chandramukhit, aki ajándék akar lenni, ingyen nő, áldozati tűzként égni, pazarolni magát, vesztes lenni, mint Paró. A szűz szüzessége a felcserélhetetlen egymáshoz rendeltség szimbóluma a *Devdas* cselekményében. Itt nincs nagy szerelmi ráismerés, nincs a szerelemnek kijelölhető kezdőpontja, ellenkezőleg, a szerelemtudat csak a szűzben teljes, a világból visszatérő férfiban elhomályosult. A szerelemtudat azonos a sorsérzéssel, mert a szeretők egy gyermekkori idill, preszociális földi paradicsom, tudattalan elővilág által egymáshoz rendelték. Ez még erősebb kötés, mint a nagy ráismerés megtorpanó döbbenete, mely közli az emberrel, nem mehet tovább, nincs több alternatívája. A sors – a banalitásnak az alaktalan élet ingadozásait, visszavonható próbálkozásait lehetővé

tevő véletlenszerűségéhez képest – alternatíva-deficitként is megjelenik. A prostituált ezzel szemben szép idegen, aki jön és megy, másoké volt és másoké lesz, ő képviseli a modern felé mutató elemet a tradicionálisban, az anarchikusat az archaikusban. Az erotika tárgya egy reagens „akárki”, a szerelemé a „mindenem”. A túlléphetetlen túllépésének paradox szerencsétlensége olyan kapcsolatokhoz vezet, amelyeket már kezdetük előtt túlléptünk, azaz olyan viszonyokhoz, amelyekbe ambíciótlannul (nagyobb szóval: reménytelenül) lépünk be. A megfoghatatlan, valószínűtlen szépséget követi a kézzel fogható vonzerő, a vágy tárgyát a kívánság tárgya, a megváltó tündért a fájdalomcsillapító izgalmak asszonya, a megváltót a rothadni segítő, mert ez is nagy jószágot, nagy érzelmi intelligenciát, részvétet és megértést igénylő funkció, nemcsak az indiai filmben, pl. a *Las Vegas végállomás*ban is.

Az erotikus nő beleszeret a szerelembe, akkor is, ha a férfi ezt a szerelmet nem iránta érzi, már a szerelem lehetőségének bűvölete is elég, a szerelem emléke, a férfironcs mint az érzés lehetőségének tanúsága, emlékműve. A profi szórakoztatót és szeretőt, a szexspecialistát, aki foglyul tud ejteni szépségével, elbűvöli a férfi szárnalmas, védtelen mivolta, egy másik nő iránti hűsége, hűsége az első érzéshez, amelyhez képest a többi másolat, hamisítvány. A társadalom csak az érdekházasságot és a nyers erotikát kalkulálja bele viszonyai újratermelésébe, a kurtizánt (az erotikát) azonban elcsábítja a szerelem lehetőségének tanúsága, a szerelemgyász betege. Az erotika tiszteleg a szerelem előtt, az érett asszonyt elbűvöli a fiatal szerelem, amelynek minden élet nekiindul, mielőtt bepiszkolná a társadalom.

Az esküvői jelenet

A latin-amerikai teleregények kedvelt befejezése, hogy a nő félbeszakítja az esküvőt, s megtér első szerelméhez. A szappanopera ezt megengedheti magának, kevésbé a melodráma. A *Cover Girl* című filmet éppen ez a szerelmi hőstett teszi komédiává, míg a *Tánc és szerelem* egyik síkon eljátssza a melodramai, másikon a komédiai megoldást. A szappanopera egymás hosszú távú elviselését igenli, és helyesli az ehhez szükséges kompromisszumokat, míg a melodráma érdeklődése arra irányul, hogyan lehet kihozni az emberből végső erőit, és ezek milyen érzelmi csúcspontokra és erkölcsi tettekre képesek. A szappanopera közvetít józanság és szenvedély között, míg a melodráma mindent a szenvedélytől vár. A szappanopera Libidó és realitásérzék alkuja és szövetsége, a melodráma Libidóé és halálösztöne. Az indiai melodramában is gyakran hatnak a szappanoperával rokonító, halálösztönt fékező tendenciák, s ezek ilyenkor a melodramát komédiává oldják. Ez arra utal, hogy a szappanoperát is definiálhatnánk nevetés nélkül is kijövő komédiaként, a józanság komédiájaként.

Devdas számára a másik nő megismerése után válik világossá, hogy vissza kell térnie Paróhoz. A tékozló szerető megtérése azonban megkésett, Paró más menyasszonya. Az új találkozás egyben búcsúzás. Következzék tehát az esküvői jelenet. Paró hátulnézetben, merev szoborként, a nőcsoport díszítő munkája passzív elviselőjeként eltárgyasítva. Devdas megjelenése mozdítja ki a kamerát a hátulnézetből, Paró a bűnbánó férfi belépésekor válik arccá. Miért nincs visszaút az okosság poklából az önpazarlás paradicsomába? Miért kerül szembe egymással a szerelem illetve a melodráma beteljesedésének érdeke? Devdas újra megkéri a lányt. „Meggyőzőm a szüleimet!” – bizonykodik. „A te szüleidet?” – kérdi a lány. Paró nem teheti megszegyenített szüleivel, akiket épp ez a házasság rehabilitál, hogy visszatérjen a sértők táborába.

A „kielégülési” vagy „örömszerzési” érdek, amely semmibe veszi többi szeretteink érdekét, a szülők boldogságát vagy becsületét, később a partnerét is hasonlóképpen semmibe veheti. Ez a brechti Koldusopera mint ironikus antimelodráma hősnőjének alternatív érzelmi racionalitása: „Az érzés elmúlik – vagy megmarad...ha kedvesünk bárhol jár.” (Az eredetiben fordított a sorrend: die Liebe dauert oder dauert nicht: azaz a szerelem kitart vagy nem tart ki, tartós vagy romlandó, örökkévaló vagy mulandó – mindegy.)

A melodráma esztétikája korántsem tisztá vágyesztétika. Az előítéleteket fel kell áldozni a vágyak, de a vágyat is fel kell áldozni valami másnak, s ez utóbbi megnevezése nehéz, mert az áldozatkövetelő fórum sokértelmű. Az adott szóhoz, az ígérethez, az elkötelezettséghez való hűség a bűnbánó megtérés idején már nem evidens. Nincs meg az érzés, hogy lehetetlen minden más: lehetséges lett az összes többi élet, csak az bizonyosodott be, hogy nem a boldogság és boldogtalanság színterei, legfeljebb az undoré és közönyé. A korábbi Sanjay Leela Bhansali-filmben (*Már másé a szívem*), a lány mást szeret, mire újra találkozik első ideáljával. De ennyi sem kell, nemcsak az készíthet nemet mondani, hogy valaki elnyerte a lány szívét, ennyi is elég: már másé a kezem. A posztmodernben azért győzi le a virtuális a realist, mert annyi versengő ingert és társat lehet kóstolgatni, annyi a csábítás, melynek türelmetlenül habzsolt gazdagságában semmit sem érdemes megvalósítani. Ezért válik a végig nem csinálás, a pusztá kóstolási tárgyra redukáltságában tünékeny realitás a virtualitás tükrévé, másává, másodlagossá. A posztmodern kultúra a Dosztojevszkij által a legfőbb veszélyként elutasított szolgálélek logikájának győzelme: mindent lehet, megtehetjük az előbbi ellentétét, aztán újra az ellentett ellentétét: mindent szabad. Pontosan ez a mentalitás teszi erotikus thrillerré a melodramatikus kulturális emléktörmelékek visszatérését. A végigélhető életégész identitásáról is szó van, hogy az élet ne hulljon szét epizódikus kalandokra. Az ember beszámíthatóságáról is szó van, melynek híján a viszonyok széthullnak, a rendjük teljességében kiutalt hellyel nem adnak rangot egymásnak, s nemcsak a jelen nem teljesül be, jelen és múlt kapcsolata is felbomlik, értelmetlen, véletlen események ismétlik, örökké egy körön, ugyanazt a kisszerűséget, miáltal hozzáférhetetlen a jövő is, mely nem jön el, ha ugyanaz ismétlődik.

Van-e sorsunk egyáltalán? Egy életünk, egy halálunk van, vagy lehetséges életek között pendlizhetünk? A melodráma nagyformájában nem lehet rögtönözni az életet, nemlétezőnek tekinteni a múltat, minden ismétелhetetlen és jóvátehetetlen, mindennek megvan a maga pillanata, a következőben végleg lekéstük, s minden lehetőség személyes, egy partner váltja ki, mással nem ismétелhető vagy pótolható. Még ugyanazzal a személlyel sem pótolható: Devdas végül beáll a menyasszonyi hordszék alá, a hordozók közé. Nincs második menet, nincs a viszonyoknak javított kiadása. A jóvátehetetlen döntéseket érzelmileg és szellemileg éretlenül hozzuk. Hogyan lehet mégis jól dönteni? Ha nem döntünk. Paro nem dönt, hanem átengedi magát a sorsának. Elengedettsége ihletettség, befogadó érzékenység, az etika pedig befogadás és önátadás, ebben az értelemben, a harmóniára törő létezés boldogság-gravitációjának való engedelmesség sokkal inkább kényszercelekvés, mint parancsteljesítés. Paro lenni hagyja magát, az akarnokká és szerepjátszóvá lett Devdas elvesztette ezt a képességét. Van egy embertípus, aki mindent szétver és összezavar, de van egy olyan is, aki meghallója és közvetítője az emberre váró harmóniáknak.

Végromlás és szenvedélydráma

Új melodramatikus szubműfaj ízelítője következik. Devdas, miután megkésve, Paro esküvőjére tért meg, elhatározza, hogy halálra issza magát. Ez nem egészen a szokásos nyugati alkoholista-melodráma (*Férfisz szenvedély, A vidéki lány*), nem arról van szó, hogy a nőnek kellene megharcolnia a „férfisz szenvedéllyel” (ami az alkoholizmusnál nemesebb szenvedély is lehet: a hivatás és szerelem oppozícióján alapuló melodramákban a munka, a szerelem és háború melodramáiban a honfoglalás vagy honvédelem szenvedélye, mindkét esetben valami, ami erősebb vagy erősebbnek látszik a nőnél, a férfi halálösztöne melynek egyenrangú kifejezése egyik esetben az alkotás mint egy ügynek való önfeláldozás, másik esetben a rombolás, mely szintén lehet egyúttal egy ügynek való önfeláldozás); itt – az alkoholista melodrámaival ellentétben – a szerelem nem egy erősebb, mert primitívebb, destruktív és öndestruktív elv, a Thanatosz, a káosz mindenhatósága és végső szava elleni lázadás, a *Devdas*ban a Thanatosz akkor győz, amikor a társadalom paralizálja a szerelmet, tehát a destrukció csak pótkielégülés. A Chandramukhi-epizód a *Las Vegas végállomás* indiai változata; de az amerikai verzióban a hollywoodi forgatókönyvíró, a szellemi munkás, aki már nem hisz a kultúrparrá trivializálódott szellemben, a szenvedélybetegség által szellemileg és fizikailag kiherélve, a hitetlenség mint öncsonkító szenvedély károsultjaként, használhatatlanná válik a társadalom számára (ami csak annak tükre és következménye, hogy a társadalom használhatatlanná vált, nem nyújt célt, ahogyan a kultúra sem értelemadó értékeket a számára). Az amerikai férfi sorsot keres magának, az értékmentesség, a kötetlenség nihiljéből menekül a film hőse a szenvedélybetegség kötöttségébe, valami legalább válják megkerülhetetlenné, súlyossá és fontossá. Az indiai filmben fordítva van, ott a szülői értékeket – a személyiséghez asszimiláló mozgáster letiltásával – mereven a fiúra kényszerítő atyai terror eredményezi a szenvedélybetegség kiútját: amott a lebomlás volt a maradék kötöttség az ürességben, itt ugyanaz a szenvedélybetegség a maradék szabadság a szétesésben. Mindkét esetben egy prostituált a fájdalomcsillapító, halálba kísérő esztétikus-erotikus démon, a szomorú kéjek halálangyala. A *Las Vegas végállomás* című film a hősnő erényeként tudja be, hogy nem akar megmenteni, nem próbál erőszakkal visszahozni az életbe, csak gyengéd kísérő az öngyilkosságban. Chandramukhi is mintha tudná, amire az amerikai film hősnője rájött, mintha ez új normává vált volna a posztmodern filmben.

Máskor a polgárt szerető prostituált hal bele a viszonyba (*A kaméliás hölgy, Egy tiszta szív*), itt a polgár: Chandramukhitól nincs visszatérés Parvatihoz, csak tovább lehet lépni, az alkoholhoz. Az erotikától nincs út a szerelemhez: az erotika ki nem elégítő mivolta jelzi, hogy a józan ész hamis döntést hozott, Devdas nem élhet Paro nélkül, de már Paro sem az, aki volt, hanem Parvati, ő is józan útra lépett, a házastársi köteleességek és társadalmi szerepek útjára, elnyelte egy „aranykalitka”. A Rick-Richard transzformáció a *Casablancában* vagy a Paro-Parvati transzformáció a *Devdas*ban egyaránt a kötelezettség vállalásának jele, de a kötelezettség a *Casablancában* építő, alkotó, felszabadító, míg a *Devdas*ban a gyarmati rendszerbe vezet vissza a lemondás. Az európai kultúra tékozló fiúja az öröme és kalandok útját járja, a tékozló szerető indiai változata a józanság útját, s a szerelmet megtagadó józanság fájdalomcsillapítója csak a nyers erotika és egyéb szenvedélybetegségek: a beteg vagy perverz mámorok a józanság függvényei, mely sivár szövetség ellentéte az érzelmeteljes emelkedettség, mint elveszett létforma. A Parvati szerelméről lekészt, Chandramukhihoz csatlakozó Devdas kezd inni. A nő, akitől józanul undorral elhúzódik, csak alkoholizált

állapotban „élvezhető”. Devdas lehull a lépcsőn, botlik, kóvályog, kihull a lába alól a talaj, végül szeretetteljes öleléssel búcsúzik el a mindig ellökött, megvetett asszonytól, aki csupa arany jelenésből fekete ruhás puritánná változott mellette.

Szűzházasság

A házasság a régi melodramák nyelvén: „aranykalitka”. A társadalmi hierarchiában lefelé haladva a fizikai javakkal való elégtelen, felfelé haladva a szimbolikus kötelmekkel való túlságos ellátottság teszi pokollá az életet. Az előkelő embert szimbolikus funkciói határozzák meg, engedelmeskednie kell az illemnek és szokásnak, kasztját kell képviselnie, a felfelé bukott Parvati (az új házban így szólítják) keményebb kötelmek rabja, mint a szülői házban.

Az „aranykalitka” (a „szegény gazdagok”) problematikájánál is érdekesebb – szintén gyakori – melodramatikus (és komédiai) motívum a „szűzházasság”. A férj közli menyasszonyával, hogy soha nem tudta elfeledni első feleségét, házasságukat formálisnak tekinti, nem kíván fizikailag együtt élni hősnőnkkel. Az engedelmes Parvati nem tagadhatná meg a férjtől, amit az szerencsére nem is kíván. A gazdagok felesége különben is, más indiai filmekben ki is mondják, szép berendezési tárgy, státusz-szimbólum (Akbar Khan: *Haadsa*). A szűzházasság toposzát ezúttal első sorban azért kell elővenni, mert itt nincs második „menet”, második szerelem, lehetetlen az újrakezdés és korrekció, s mivel Parvati nem azé lett, akit szeret, a házasságot sterilizálni kell. A férjnek mint özvegyembernek ugyanazt jelenti első felesége, amit Parvatinak első szerelme: a felcserélhetetlen. Csupa túlléphetetlen szenzáció és jóvátehetetlen, feldolgozhatatlan veszteség.

A melodráma nagyformájában a „tiéd a szívem” vagy a „másé a szívem” kijelentés nem tehető múltidőbe. Azé, akinek rendeltetett, és hogy ez ki, az mutatkozik meg a szerelmi ráismerés megvilágosodásában, vagy az eredendő evidenciában, melyet a tudatnál – mely a film noirban a hamisra „ismer rá”, vagy a *Lila aká*cban elmarad, elkésik, nehezen ismer rá az igazira – gyakrabban fenyeget a tudatlanság. Ha azt mondom, másé volt a szívem, de most a tiéd, akkor tévedek: a valóság az, azt hittem, hogy szeretek, de tévedtem, s íme, most szeretek első ízben. A „másé volt a nemi szervem” kijelentést használhatja Chandramukhi, a nemi szerv ugyanis lényegéhez tartozó amnéziában szenved, a „szív” azonban nem ismer ilyet. Az egyediségismeret, az egyediségre irányuló szenvedély (amit a szerelem mitológiája az „igazi” megtalálásaként fejez ki) felbonthatatlan kötés, a kötés tárgyának elvesztése legyászolhatatlan veszteség. A nyugati kultúrában a pornófilm szereplője mondja, „égek!”, s ha ezt teszi, a nemi szerv nevében beszél. A keleti filmben ezzel szemben a szív, a lélek tulajdonsága az égés, a melodráma hőse a szeretet tüzeiben ég, életfogytiglan. A szerelem túlléphetetlen, ezt fejezi ki a tradicionális indiai kultúrában a nő mint szeretet-specialista tűzhalála. Nem kell ennek kegyetlen kivégzésnek lennie, akik szerették egymást, egymás után hálnak egyébként minden kultúrában, vagy csendes gyász az életük, „két halál között”. Az özvegyasszony nálunk sem vette le többé a gyászruhát. Ennek mélyén az a kulturális koncepció rejlik, ami úgy látszik univerzális, az indiai kultúra csak különösen drámaian fejezte ki, hogy a túlléphető viszony tanúsága szerint a benne élők soha sem érték el egymás egyediségét (és így egymás segítségével a magukét sem valósították meg), házasságuk csupán a bennük rejlő átlaglelkek („akárik”, közönséges lelkek) szövetsége volt (a nemi szervek és társadalmi viszonyok közös értékesítésére alapított kisszövetkezet, betéti társaság). A szűzházasság toposza ismét elmondja, amit a házassági szertartás megszakíthatatlan, lavinaszerű jellege is

jelzett: vigyázni kell az életre, mert ami elromlott, az végleg elromlott, és aki a maga életét elrontja, a másikéval is ezt teszi. Nem arról van szó, hogy Devdas bűnhődik, Parvati pedig diadalmaskodik, ellenkezőleg, Devdas vétkeesen, Parvati ártatlanul bűnhődik, Devdas a maga, Parvati pedig Devdas bűnéért vezekel.

A szüzi házasság toposza vezet a szüzi anya szimbolikájához. Az özvegyembernek az új feleséggel egykorú gyermekei vannak, így Parvati a nemi élet megkerülésével válik – szüzi – anyává. E fordulattal sikerül leválasztani a házasságot a szerelemtől és az anyai szerepet az erotikától. A társadalom csúcsára jutott Parvati áldozat, az úrnő szent szolgáló. A szüz-házasság által Parvati elkerüli a Devdas által megkóstolt pótkielégüléseket, melyek legravaszbjabbja az erotika, a kurtizán mint a nagy varázslónők rokonának titkos tudása, aki egyik percben a földön csúszik, a férfi előtt, a másikban magasból néz le a lenn vergődő férfira, s végül megszánja, és ekkor emberivé válik a szex-szimbólum, asszonyra a varázslónő, már nem az alvilág királynője. Chandramukhi, aki a többi férfit „táncoltatja”, Devdasnak maga „táncol”. Devdas, aki Chandramukhit „táncoltatja”, Parvatinak „táncol”. Utolsó találkozásukkor lázas, kapkodó gesztusokkal, Parvatira tapadó tekintettel eleveníti fel szerelmük emlékeit, ezúttal ő az, aki „kitűnő számtanból”, mint a film elején Paro. Most ő az, aki kiadja magát a másikkal, átadja magát a szerelem alázatának, mint a film elején Paro, de az utóbbinak – mint más asszonyának – ez most már tilos. Parvati megpróbál összefogni Chandramukhival, Devdas megmentésére, a lány, aki egykor a férfi tiltott menyasszonya volt, most titkos barátságra vállalkozik Devdas érdekében, s most a barátságot tiltják meg, mint egykor a szerelmet, az előkelő kaszt ezzel maga számolja fel saját fiát, szétzúzva az őt szánó és védő nők szövetségét. A társadalmat széttépő előítéletek végül annak a kasztnak a fiát tépik szét, amely bevezeti az előítéleteket.

Utolsó utazás

A film elején az erőt, autonómiát, szabadságot játssza Devdas, és ez csak gyengeség, a pózok rabsága. A film végén elmegy meghalni az elveszett nő küszöbén, felvállalja és kimutatja gyengeségét, s ez itt a barbárfilm férfiaság-konceptiójának ellentéte (az ember ridegtartását dicsőítő „acélt-megedzik” koncepcióé, mely pl. Milius *Conan*-filmjében vagy a női „fronton” a *G. I. Jane*-típusú filmekben jelentkezik). Az új Achillész-sarka a „szív”, de a külső gyengeség a belső erő kristályosodási pontja, a szellem erejének megfogadási helye, a melodrámban szeretetre méltó mivoltával függ össze az ember méltósága, a sebezhetőség által tanúsított érzékenység a szellemerő tanúsága. Devdas a film elején imádja Paro apró sebét, a film végén Devdas egész lényé a sebeztség kifejezése. Szuszogó vonaton majd robogó hinton látjuk a haldoklót, utolsó útján, Parvatihoz vezető zarándokútján. Régi vámpírfilmekben rohannak így élet és halál, fény és sötétség végső összecsapásának színhelyére. Narancs és korom alkonyat, tintaszín éjszaka, vacogó, fuldokló csavargó, szétesett roncs lett a londoni úr.

A szeretőik mint egy eredetileg összetartozó egész széttépett tagjai keresik egymást, s Devdas, mert nem találja a teljessé tevő másik felet, maga is széthullik, Parvati nem hullik szét, mert nemcsak a beteljesedés boldogsága, a szenvedés áldozata is az összetartozás kifejezése, ez is a „láng” táplálása. A szenvedés rajongása a szétválasztottságban tartja össze ugyanazt az egységet, amelynek közvetlen formája a boldogság. Devdas csalódása deszublímál, Paróé szublímál, ha mindketten képesek a szublímációra, mint Bette Davis és Paul

Henreid az *Utazás a múltból* című filmben, úgy megmenekülhetnek. Minek nyúlni a Holdért, amikor elérjük a csillagokat, tanítja ott is a nő a férfit, mert az *Utazás a múltból* is arról szól, hogy a lemondás és szenvedés életművésze, a nő az, aki ismeri a visszanyerés titkát. A szenvedésben távolérzékké válik, ami a boldogságban közelérző, ezért a szenvedés átszellemít: a szeretők szerelmében egymásra irányuló participation mystique a szenvedésben az egész világra kiárad, s a tragikus románcok végén gyakran ebből születik az egyetemes szeretet és gondoskodás (pl. amikor a *Szállnak a darvakban* Veronika szétosztja a virágokat, amelyekkel Boriszt várta haza a frontról). Miközben Devdas vonata majd hintaja közeleg, Parvati reagálni kezd, olyan nyugtalanság fogja el a szerető közelgő halála illetve a haldokló szerető közeledése idején, mint az állatokat földrengés előtt. Devdas versenyt fut a halállal, Parvati pedig felrezen, mint a feleség a *Nosferatuban*, amikor Európa túlsó felén férje föl hajol a perverzió és halál démona.

Devdas hintaja az éj közepén érkezik az alvó kastély alá, melyben Parvati felneszelt. „Valaki szólított!” A következőkben a kinti férfi reakciói mozgatják a benti nőt. Az indiai film táncjeleneteiben a nők apró mozdulataira reagál a férfiak szenvedélyes körüláncoló, imádó és ünneplő aktivitása. Itt ez most megfordul, s mintha a haldokló mozdulataira volna felfűzve a riadó szépség. A fiatalasszony gyertyával bolyong a sötétben, az egész nő világló mécs így sötét tereken. Kinn a haldokló motyog, benn a nő mintha egész lényével érezné, nem hallja, csak érzi Devdas suttogó vallomását. Verébkoncert jelzi a szürkületet, bámész nép gyűlik a haldokló körül. Piros virágok peregnek a fáról, mely alatt Devdast kiterítették. A pirosan virágzó ágak csipkészetén át látjuk, az istenek szemével, a természet által megve-tett halottas ágyat. Hervadó virágzás zápora, vörös virágok havaznak a felkelő napon. A természet valószínűtlen csipkészté válik, mint a japán tusrajzokon, ebben a szürreális pompában, mely Füssli és Rossetti zsúfolt és kísérteties dekorativitását is idézi, a romantikus operai finálék gyászos csúcsményének valamilyen vizuális megfelelőjét teremtve meg az újabb kínai és indiai filmek nagy fináléiban.

Idegen haldoklik odakinn, beszélnek a ház cselédei. Parvati kétségebeesett tanácsstalansággal topog, forgolódik. Cselédeket faggat. „Mi a neve?” – „Nem tudom.” Akkor is az örök lánggal foglalatoskodik épp, mécsét táplálja, amikor végre kimondják a nevet. „Devdas Mukherje. Valaki a faludból.”

Aishwariya Rai utolsó nagy rohanása következik, bomló hajjal, bomló száriban, bomlott elmével száll a folyosókon, kering a lépcsőkön, gyertyatartót sodor el, és a feltartani próbáló cselédeket. Futása két futás, a flashback megkettőzi, párhuzamos montázsra bontja, felidézve a sikító kislánynak a film cselekményét végigkísérő, soha oda nem érő, örök futását. Közben a vörös virágok tovább peregnek a haldoklóra. A múltban a sikító kislány fut az ideiglenesen távozó után, akit ezért anyja büntet, a jelenben asszony fut, fehér lobogóvá átalakult száriban, a végleg távozó után. Parót anyja büntette, Parvatit férje. A futás végtelennek tűnik, oldaldnézetben látjuk, totálban, lassítva, ellenállhatatlan és reménytelen erőfeszítését. A cselédek tehetetlenül kavarnak, Paro áttör, folytatja útját. Kiömlő piros festék, piros lábnyomok. Egyszerre utalnak a vércsepre, melyet a boldog szerető talpán láttunk, és a Devdast betakaró viráglepelre. De talán a kamaszkor nagyszerű filmélményeinek pátoszára is, pl. a *Sholay* cseréptáncára. Devdas érkezésekor is piros nyomokat hagyott Paro futása: a szerelmi melodráma hősnőjének lába már örömben is mintegy vérkönnyeket sirt. Parvatit nem sikerül feltartani, mire a férj kiadja a parancsot, utasítja a cselédséget a nagy kapu bezárására.

Mozdulnak a kapuszárnyak, s a csukódó résen keresztül látjuk, a rohanó Parvati szemszögéből, a haldoklót, és Devdas homályosuló tekintetével a jelenést, melynek csak akkor sikerül materializálnia, ha odaér. Az immaterializálódó személy várja a materializálódni, ölelni, érinteni rohanó személyt. Mi a célja a futásnak, hisz a haldokló menthetetlen? Az odaérés tehát nem megmentés, mégis beteljesülés lenne, a Libidó beteljesülése a halálösztonben, a két nagy alternatívának hitt mozgató erő találkozása, melyek elválasztásán, találkozni nem hagyásán alapul a társadalmi élet, mert együtt túl erősek lennének, erősebbek mint a realitásérzék.

Devdas szemszöge következik, melyből a közelgő Paro képében jelenik meg a lekéssett élet. Közéleg a nőalak, színes folt, lassan bontakozva ki a csillogó homályból, versenyben a csukódó kapuszárnyakkal. Hasonló kapujelenet van George Pal *The Time Machine* című filmjében, melyben a metropolisi típusú alvilág csukódó kapuja választja el egymástól a szerepöket. A *The Time Machine* megoldási modellje a szerelem, mint az irreverzibilitás legyőzése, az idő megfordítása: nem elég megállítani, meg kell fordítani az időt, a jelenbe hazatért időutas elvonszolja időgépét arra a pontra, ahol a jövőben a kapu túloldala lesz, és visszatér a lányért. A melodrámának nincsenek ilyen eszközei, a kapu bezárul, Parvati nekicsapódik a súlyos fémtestnek, és lehull. Odakinn a mécs kihúny, minden virág lehullott a fáról ezen a reggelen, vörös ravatal szirmai remegnek, a halál játssza, táncolja, búcsúzásul, az életet. A *The Time Machine* idején a szerelmi lázadásnak van ereje legyőzni az időt, a *Devdas* idején a szerelmi halál öngyilkos merénylet a Deleuze és Guattari által még haladóként ünnevelt társadalomgép logikája ellen, de a lázadás már nem a létezés reális fordulata, csak a tiltakozás gesztusaként felemelő. De ne feledkezzünk meg róla, hogy a cselekmény a múltban játszódik, a gyarmati Indiában, így a jelent minősíti ama helyét, ahol nem érvényesek többé az ott megvont határok, s nyíló kapuvá a jövőt.

4.23. A filmrománc

4.23.1. A románcműfaj a szerelemmitológia rendszerében

4.23.1.1. Háború és szerelem háborúja

A háború és szerelem a háborúban és a szerelemben is harcol egymással, a harcosban küzd a háború szenvedélye a szerelemével, a szerelem pedig háborúvá fajul. A háborús mitológiában a szerelem a háború hátráltatója, a polgári melodrámában, komédiában és kalandfilmben (pl. *Red Line 7000*) a hivatás a szerelemé vagy a szerelem a hivatásé (*Kék angyal*). A háború polgári hivatássá alakul át, s világnézeti programmá és elbeszélő érdekklé válik a szerelem beteljesedése. A háború spektruma, miközben visszavonul s teret hagy a szerelmi spektrum kibontakozásának, a hősiesség mint fizikai harci teljesítmény és életfeláldozás tematikáját átalakítja a karrierizmus majd a profizmus, a siker és teljesítmény köznapibb és polgáribb élményeivé. Közben a kibontakozó szerelemmitológia találja meg számítását: a pacifikáció és szublimáció, mely a háborúnak árt, a szerelemnek használ. Az ösztön (a nemi düh), a szenvedély és erotika, s a jóság és szeretet hőstettei a kibontakozó szerelemmitológia gondolatmenetének, élménypiramisának egymásra épülő hozadékai. A háború spektrumának

öröksége a világ átalakítása, míg a szerelem spektrumának teljesítménye a szenvedély szolgálattá való alakítása. A melodrám a szerelem győzelme a háború felett, a háborúnak szerelmi háborúvá való átalakítása formájában, mely szerelmi honvédő háborúként a szülőkkel folyik, vagy a pár szerelmi polgárháborúja: a kettő mind jobban összebogozódik. A XIX. században a szerelmi honvédő háború mozzanata a szerelmi polgárháború, a XX. században fordul a kocka; ezzel a kétfajta szerelmi háború viszonya ugyanazt az eltolódási típust ismétli, mely előbb háború és szerelem viszonylatában ment végbe, ahol szintén előbb a háború almotívuma a szerelem, később fordítva. Mintha a XX. században pontosan a XIX. századi melodrám tanulságát támadta volna meg valami, a hit és bizalom hiánybetegsége. Ez a tanulság pedig az volt, hogy a szerelem akkor győzi le a háborút, ha a szerető önmagát is le tudja győzni, máskülönben nem jut túl a naturalisztikus szenvedélydrám szerelmi háborúságain.

4.23.1.2. Isteni vs társadalmi játszmák (A sors sújt vagy a konvenció?)

A tragédiában egy isteni játszma része az ember, a melodrámában egy társadalmi játszmaé; mindkét játszmát szeretné a maga vállalkozásává átalakítani. Az isteni törvény, a végzet, az embert annál nagyobb végső tehetetlenségre kárhozza, minél többet tesz, és nagyobbat alkot. Az ember maga teremti élete játszmáját, maga az élete mint műve teremtője, ám kiderül, hogy a történet kimenetelét végül az istenek írják, sorsát nem a kontrollált, hanem a kontrollálatlan, nem az emberi, hanem az isteni törvények döntenek el. Az ember vállalkozása a törvények, értékek, jogok konfliktusában omlik össze: nem isten, ezért nem képviselhet egyszerre ellentétes értékeket. A melodrám törvénye emberi törvény, társadalmi konvenció, melynek fennhatósága alatt a szenvedély áll szemben az engedelmességgel. Nem örök törvények állnak szemben egymással, hanem a múlt és a jövő törvényei ütköznek nemek és generációk konfliktusában. Amennyiben örök törvények is szerepet játszanak, ezek nem egymással kerülnek szembe az emberi világ „feje felett”, hanem a társadalmi közeg szervezeti formájaként áll szemben a relatív princípium a hősök érzékenységében megnyilvánuló abszolúttal. Az az elv, mely a társadalom kultúrájában nem kimondott, az egyén emocionális lázadásában formálódik, s a traumatikus kieleződésben halmozza a kimondhatóság feltételeit és provokálja a nyelvet. A tragédia értékkonfliktusa mértéktartás esetén megkerülhető, a kórus intelmei siratják a nagyságot, melyről a néző lemond. A melodrám esetében a konvenció adja meg azt a mértéket, amely lemondást követel az érzékenységről. A tragédiában elismerhetjük a tragikus hübrisz bukásának jogosultságát, a melodrámában lázadunk az újabban nem a hübriszt, hanem az érzékenységet büntető társadalom ellen. A tragikus értékkonfliktus zavarba ejtőbb probléma, míg érdek és előítélet konfliktusa az érzékenységgel nem annyira a megismerő erőfeszítéseket, az emberi egzisztencia végső problematikájának kutatását szabadítja fel és mozgósítja, mint inkább emóciókat.

A szubjektum beleütközik a társadalomba és megütközik a társadalmi törvény érzéketlen merevsége fölött. De a természettörvénnyel is hasonlóan jár. A benne magában hatékony anarchikus részösztönök, önző kívánságok éppúgy terrorizálják őt, mint az előítéletek. Ezért a társadalmat sem győzheti le, ha magát le nem győzi. Aki azonban legyőzi magában a természetet, az kívül is győzhet, a társadalmat is legyőzheti, ami azért lehetséges, mert mind a

természetben, mind önmagában, mind a társadalomban az elnehezedett, elhasznált momentumokat kell legyőznie, azaz mind a természet, mind a társadalom az egyénben születik újjá.

4.23.1.3. Személy vs közösség

A tragédiában az ontológiai törvény érzéketlensége áll szemben az erkölcsi törvény érzékenységgel, a melodrámában a személyes törvény érzékenysége a közösségi törvény (vagy a természeti törvény) merevségével. A külső kaland a cselekvő, akarati lény önfelfedezésének képe, míg a belső kaland az érzékenységé. A személy akarattal látja el magát, és az akaratnak is vezetőre van szüksége, ahogy Dante művében a férfias erő a poklok (a világ és a lélek ellenállásai és megoldatlan problémái) felé kalauzol, míg a női érzékenység az üdv felé. A melodrámában a morál nem a társadalom, hanem a lélek kategóriája, a morál ösztöne. Az érzelmi és szubjektív morál az ember önteremtésének szellemi méhe, mely új világot hivatott szülni. A létezést kreáló szubjektum ideállá és mértékké válik a morális hőstetben, melyben egy igenlésben, szeretetaktusban nemzett új, jobb létlehetőség szolgálatába állított élet kerül szembe a természetes adottságok tehetetlenségeként megjelenő végzet alantasságával. Az érzelmi hőstett az élő, pusztá szokássá nem merevedett morál hamisítatlan megjelenésmódja. Az emóció egyéni törvényt rejt magában, a rajongó csodálat és szenvedélyes áldozat a teremtés létmódjában élő örökké új világnak szól, melyhez képest a társadalom írott törvényei, megszokott és elvárt viselkedésformái a többre hivatott embert szürke, érdektelen és unalmas „akárciké” visszanyeső konvenciók.

4.23.1.4. A szülőszerep degenerációja

A melodrámában a fantasy felügyelő és segítő hatalmai leszálltak a földre, s az egykori csodákból szokások, kötelességek, korlátok és tilalmak lettek. A fantasy kis gyermek és életerős, érzékeny és hatékony szülő viszonyának emlékezete, míg a melodráma a felnőtt fiatalember és az új világgal lépést nem tartó szülő érzelmi és morális szklerózisa viszonyát tükrözi. A fantasy-filmben a szerető epizodikus tényező a varázslóhoz képest: a szerelmesfilmnek ugyanúgy emancipálnia kell a szeretőt a fantasztikumtól és varázslattól, mint a háborútól a szerelmet. Az egykor énvédő és fejlődéssegítő szülői mágia csodái prózai hibákká és bűnökké csúsztak le, az új műfaj új csodákat hoz, a szerető esztétizált csodáit. Az esztétika mint kivetített, objektívált csodapótlék kijelöli az egyént, akitől megoldást várunk problémáinkra, s az etika mint bevetített, szubjektívált csodapótlék felruhazza őt a szükséges hatalommal.

A tiltó erővé lecsúszott egykori csodatevők (stilizált szülőszimbólumok) az új mitológiában is hasznosak, ha hasznosságuk ördögien indirekt formákat ölt is. A tilalom nemcsak az erotikát őrzi, az érzelem hőfokát is segít fenntartani. A tilalomvilág végessége, határoltága és korlátozottsága hívja ki maga ellen az érzés határtalanságát. A mindent elfogadó és megértő világban fölöslegessé válik az érzelmi lázadás, kiterjed az érzéki korrupció. A világ megengedő türelme, közönye és korruptsága nemzi az érzelem határoltóságát, a túl sok kiélési lehetőség egymást is korlátozza, míg az elkényelmesedett, akadálytalan kiélési formák, nem kényszerülve harcos erőfeszítésekre, öntudatosító lázadásokra, egymást másolják, s az érzel-

meket belülről is korlátozza distinkatív originalitásuk hiánya. Az emberek már nem érzik a megnevezhetetlent, az érzelmek nem törnek ki az újba, nem nemzenek végtelen interpretatórikus erőfeszítéseket. Az érzelemnek a fogalomvilágot tápláló ihlető ereje is kialszik.

A melodrámban le kell győzni az objektív élet uralkodó hatalmait, s ez feltételezi a bensőség forradalmát és kritikus lázadását. Ám nem feltétlenül a tiltó szülő a rossz. Maga a szerető is elköveti a szerelem büntetteit, ha legyőzte a szülői világ ellenállásait és felszabadította szenvedélyét, de nem tette belsővé a kontrollt. A szülővilág legyőzése után magában kell kiképeznie mintegy önnön szülőjét. Az *Anna Kareninában* pl. Anna saját gyermekével szemben vétkes, az anyafunkció feladásában, míg Bolkonszkij önmagával szemben vétkes, amennyiben nem tud felelősséget vállalni önnön léte megbízhatóságáért, azaz nem kontrollálja önmagát, ahogy a szülő az éretlen gyermeket. E kettős vétkesség következtében a melodráma a szenvedélydráma felé hajlik, a rossz vég a kontrollvesztett szenvedély büntetése, s nem megváltó szerelmi áldozatok eksztázisa (mint a *Feltámadásban*, melyből Mamoulian formált zseniálisan archetipizált, kicsattanó erejű populáris melodramát).

4.23.1.5. Az érzelem kritikája

Vajon a társadalom nevében kell megbírálni az érzelmet – naivitásáért és kritikátlan spontaneitásáért – vagy pedig az érzelem kritizálja és vádolja a társadalmat, s a társadalom azért szeretné gyanúba keverni az érzelmet, hogy elhárítsa e lázadás életét? Az érzelem tesz-e kárt a társadalomban vagy a társadalom az érzelemben? Vannak-e érzelmfajták, melyeket eleve el kell utasítanunk, netán tiltanunk vagy neveltségessé tennünk? (A giccselmélet pl. ezt tette az önmagára irányuló érzellemmel. Ha a gondolat önreflexiója szabad utat kap, az érzelme miért lenne tiltandó?)

A populáris kultúra uralkodó hangneme a XVIII. században még a hitbuzgalmi irodalomtól örökölt tanulságos, kenetes írásmód és nevelő, tanító attitűd. A XIX. században a romantika által leszűrt és elpolgárisított katarziseszmény győz, a megható erőt, a gyászszézés kiváltását helyezve középpontba a befogadás során, s így a gyászfeldolgozást adva feladatul az élmény utóéletében. A XX. században úgy szorítja ki az „izgalmas” tömegkultúra az érzelmet, mint korábban az érzelmes a kenetést. Az izgalmas eszmény képviselői nem különböztetik meg az érzelmet és a kenetést, melyeket egységes giccsömbként utasítanak el.

A XX. századi giccselmélet olyan tollháborút indít, amelyben a fő csapás iránya az „érzelmesség”. A melodráma felidézi és nem szemléli, nem tanulmányozza az érzelmeket. Egzisztenciámódnak tekinti őket és nem tünetnek, emberinek és nem az ember örületének, betegségének. A polgári presztízsművészet eszménye ezzel szemben az objektivitás, a tanulmány, az ábrázolás, mely a kortünetként leírt szubjektivitást is megfigyelési tárgyként objektivizálja. Az „emelkedett ízlés” az ember érzésmódjaiból is tünetet csinál, s az erre nem vállalkozó művészetformákat is csak „szociálpszichológiai tünetként” kívánja tanulmányozni. Brecht a felkavaró, érzelmkiváltó hatást tekinti a „kulináris” művészet bűnének: következetesebb, mint a legtöbb giccselmélet, melyek csak a gyengéd, gyászos vagy rajongó érzelmeket ostromozzák, a megható elbeszéléseket utasítják el, nem gondolva meg, hogy az ezeket leváltó elbeszéléstípusok nem kevésbé „érzelmesekek”, csupán más típusú érzelmekeket váltanak ki. A feszültség, az izgalom, a szorongás vagy a szorongásoldó imaginárius erőszak diadal-

érzete, melyeket az akció- és terrorfilmek ma kiváltanak, szintén érzelmek, de nem mazochista, hanem szadista jellegűek. Nem az érzelmek kultuszt váltotta le az értelemkultusz, mint Brecht szerette volna, hanem az odaadás kultuszát a konfrontációé, s a szeretet eksztázisait a gyűlölet eksztázisa.

A természetérzék a fantasztikumot, az önismeret a melodramatikus érzelmi eksztázisokat érzi a legtávolibbnak a jelentől. A XX. század közepe óta nem a hisztérikus, hanem az infantilis és nárcisztikus személyiség problémái visszhangzanak a populáris kultúrában. Míg a fantasztikus és akciófilmek mindenható hőseivel és paranoid gonoszaival, nagy üldözőivel azonosulni tud a néző, a melodramatikus áldozatrituálék távol esnek a neokapitalizmus kegyetlenségében felnőtt generációktól. Mindaz a megvetés, ami korábban a populáris kultúrára zúdult, a XX. század közepétől – a felszabadított erőszakkal és erotikával szemben – a „szerelmes giccse” zúdul, ő az új bűnbak. Ahogy Lukács nemzedéke a tragédiát, úgy gyászolhattuk a XX. század második felében a melodramát és a talaján fakadt, belőle kivált tragikus románcot, a szerelmesfilm legszervezettebb, legzártabb műfaját.

A tragédia az énhez és akarathoz való jog meghirdetője, melynek lázadása leválasztja az embert az istenekről. A melodráma a fordítottja, az érző bensőség honfoglalása a világban, a belső vagy titkos világ emancipációja a titkolt gyengédség szégyellt rokonszenvében. A melodráma új istene az akarki világából kitűnő másvalaki, akinek igenlő pillantása az ént is felruhazza a kitűnőség jogával. A melodráma érzelmi fordulata által sok minden, ami devianciának látszott, átértékelhető kitűnőséggé.

4.23.1.6. Érdek és szenvedély

Az „én” és „te”, szerelmes és szeretője közötti szenvedély a melodramatikus világ tengelye. Az érzelm kibontakozása két ellenféllel küzd. Az első számú hátráltató az érdek, melyet a konvenció hatalmai és szolgálóik, a társadalom és család képviselnek. A konvenció az érdek őre, s az érdekszolgálat bizonyos tompaságot követel, már az érdeklődés is az érdek ellenfele, még inkább az érzékenység. A másik hátráltató az indulat, a nyers kívánság, az érzéki érdek. Az „intrika 1.” a konvencióbehajtók társadalmi érdekszolgálata, az „intrika 2.” a szerelmi konkurens vagy érzéki intrikus cselvetése vagy szövetsége az „intrika 1.” hatalmaival, gazdag kérésként. Az „intrika 3.” ábrázolása mint érzelmi felvilágosodás lényege valamiféle önintrika: az ember saját ösztönei fordulnak érzelmei ellen, az érzelm Othellójának a nyers indulat a Jágója. Mindezek a hatalmak a románcban is szerepelhetnek, ahol azonban legyőzik őket, nem versenyezhetnek az érzelm mélységével és nagyságával. A románcban, ahol a társadalmi hatalmakat, érdekeket és intézményeket legyőzi a szerelem, a természet és a történelem hatalmai válnak a szerelem ellenfelévé. A románc közelíti a tragédiához a melodramatikus konfliktusrendszert, a komédia távolítja tőle.

4.23.1.7. A nő profán mártíriuma

A viktoriánus regények vizsgálói gyakran tették szóvá az erényes szüzek haloványságát, a hősnők színtelenségét. A melodráma filmtörténeti újjászületése során a passzív és áldozatos

erény hősnője válik olyan színessé, mint a romantikus irodalomban (Walter Scott, F. Cooper) a cselekvő morál hőse. Richardson, Defoe vagy Fielding nőalakjai s a Brontë nők regényei is a női hatalomátvétel felé mutatnak, mely – a klasszikus mozimelodráma által meg-alapozva – a mai latin teleregényben folytatódik. A latin teleregény, levette az amerikai minta dinasztikus objektivitását, a boldogságmitológia rekreációját tekinti fő feladatának. Benne a nőalakok olyan kulturális táptalajra találnak, melyen nem kell a hatalomátvételért elférfiasodással fizetniük.

A műalkotás – hermeneutikai szempontból nézve – ismeretlen törvényeket illusztrál, míg – ontológiailag tekintve – új létstratégiákat alapít. Teszi mindezt a jelek váratlan kapcsolatá-
val. A szerelem is, a szex vagy az erotika igénytelenebb kombinatorikájával szemben, mindig így járt el, az elérhető legnagyobb komplexumok (személyes világok) ugyancsak váratlan, de törvényszerű egymásra vonatkoztatásával. A szerelem, akárcsak a művészet, a váratlan szükségyszerűség, a nem sejtett evidencia megpillantásában érdekelt. A románc és melodráma közös nagy pillanata a szerelmi ráismerés vagy megvilágosodás. Egy ember valakit más szabályok szerint kezd kezelni, mint a többit, és mint azok egymást. A rajongó tekintetben és kényeztető gesztusokban fürdetett lény kivirágzik; kiderül, hogy mindenkinek megvan a titkos szabálya, melyet azonban a többi negligál és elnyom. Kiderül az is, hogy az egyénie-
sült és szenvedélyes viszonyban az „én” szabályai sem a régiek, az ember önmagának is új szabályait fedezi fel. A nem konfekcionált viszonyban differenciálódnak a viszony alkotó konstrukciójába belépett személyiségek szabályai.

A *Laaga Chunari Mein Daad* című film hősnője, Badki (Rani Mukherji) callgirlként menti meg beteg apját, taníttatja ki hűgát, s végül viharos múltja kényszeríti lemondani gazdag, előkelő szerelméről, a férfi, Rohan (Abhishek Bachchan) azonban felismeri a „züllöttség-
ben” az áldozatot, a „bukott nő” érzelmi nagyságát. A sikeres jogász mintegy a szerelem által fedezi fel, a jogon túl, az erkölcsöt, melynek a jogénál nagyobb a feldolgozó képessége. Végül a szerelmi felvilágosodás védi meg Badkit a konvenciók stupiditásától, melyeket még a család is képvisel, melynek feláldozta magát. Az erény és a szépség erősebb, a „bűn” az erény és a „bukás” az erkölcs kifejezési formájává válik, Rani Mukherji szépsége elmélyül, átszellemül.

4.23.1.8. A melodráma kulturális forradalma

A melodráma felfedezett és megalapozott személyes világot újra deperszonalizálni akarja az instrumentális világ. Az erény, a szépséghez hasonlóan, szintén túl van a hasznosság vilá-
gán, még nehezebben instrumentalizálható mint a szépség, mert nem a közvetlen haszon részleges, hanem a helyesség átfogó kritériumait veszi tekintetbe. Az erényben az ember önmagához, eszméjéhez, azaz az emberiség – minden korban és pillanatban „karnyújtásnyira levő” – végcéljaihoz hű, és nem környezete bornírt taktikáihoz és önző stratégiáihoz. Az erény a szépség szövetségese és nem a hasznosságé, maga a „belső” szépség. Ennyiben szól a melodráma a fenyegetett erényről. Erény és politikai, gazdasági érdekek, szubjektív betelje-
sedés és objektív hatalmak konfliktusai hatják át a szeretők szenvedéseit. A melodráma a szomorú szépség jegyében született erény szenvedéseiről szól. Nem az erényt és a boldog-
ságot állítja szembe, mint a nyárspolgárok, hanem az erényt és boldogságot védelmezi a hatalom és a vulgáris örömök alacsonyabb ingereivel szemben. A szeretők a végtelen érvény

csábításait pillantják meg, midőn erény és boldogság szövetsége áll szemben az alacsonyabb, de követelőbb érdekekkel. A szerelem azt testesíti meg, amilyen legjobb esetben lehetne a világ, a szerelem tojásában vár kiköltésre a „világok legjobbika”. A nyárspolgár azonban, aki mindebben nem hisz, a tojásból nagy, zsíros rántottát készítene reggelire. Fenyegedett erény és veszélyeztetett boldogság kétségbeesett szerelmi hőstettekkel válaszol az alantasság túlsúlyára. A fenyegedett erény és szépség megtestesülése a gyenge nő, aki az érzelmi és morális hőstetben tanúsítja egy újfajta erő élıhetőségét, mely nem a megsemmisítés fenyegedése, hanem a megvalósulás, a beteljesedés ígérete által hat a világra. A kaméliás- vagy a Soledad-filmekben (pl. *Tánc és szerelem* vagy Amadori: *La violetera*) az apa képviseli a fenyegedett szépség, erény és boldogság problematikájához társuló, mindezt betetőző téma, a fenyegedett szabadság megtámadójának szerepét. Ez az a szál, ahol a melodramatikát csatlakoztathatjuk az ősbib, ödipális problematika történetéhez. A társadalom és konvencionális parancsolatai nevében a felsorolt melodramatikus értékekről való lemondást követelő apa nem szereti el a szeretőt a fiútól, nem a nőt veszi el a fiaktól, hanem a fiakat veszi vissza a nőktől. Mintha a nők készülnének valamire, a bensőség forradalmára, melynek vonzasköréből ki kell vonni az új értékek által veszélyeztetett, elcsábítható fiakat. A melodrámban a nők kulturális forradalma áll szemben az atyák ellenforradalmával, mely utóbbi viszont az adott civilizáció hasznóértékeit őrzi a női kulturális forradalom csábításaitól. A nő új érzékenységet képvisel a melodrámban, s mindig is ezt tette, amikor még nem vált mindez lázadó elitek jelszavává, mint a hatvannyolcas „kulturális forradalomban” vagy a new age idején. A nő kozmikus társadalma áll szemben, mint a szerelmi ideálba foglalt új társadalmi eszmény, az apa társadalmasult kozmoszával. Konvenció, intézmény, szerep és technika szövetsége áll szemben szenvedély, test, egyéniség és természet szövetségével. Az előbbi oldalán vannak a hasznóértékek, az utóbbián szépség, erény, boldogság, igazság és szabadság. A melodrámban tehát az apát vagy a neki megfelelő erőket kell legyőzni, de nem az apagyilkosság formájában, ellenkezőleg, azt kell megakadályozni, hogy az apa megölje a szerelmet (vö. Georg Seesslen: *Kino der Gefühle*. München. 1980. 44. p.). Ha az apamelodráma beveti a „szüzapát” mint jó apát, pl. a *Nyomorultakban*, melynek viszonylag legjobb változatában Jean Gabin játssza el őt, úgy a zord apa szerepét más veszi át, pl. a rendőrfelügyelő. Ha az apa megtér, a társadalom visszavág, s már őt is üldözi.

4.23.1.9. Románcc: költséges szerelmi győzelem

A románccban ezzel szemben azt látjuk, hogy ha a szeretők legyőzik a társadalmat, akkor a történelem és a természet út vissza. Ahogyan a tragikus hős nagy énje nem fér el a világban, úgy a románcc-pár nagy boldogsága sem fér el benne. A melodráma, a deszexualizált anya- és apamelodráma prototipikus határeseteitől eltekintve, de belőlük táplálkozva, az erotikus szentlegenda felé mutat, melynek csak negatív próbája az ördögi csábító esete, aki valóban olyan, amilyenek az apa látja az új nemzedéknek a régiénél erotikusan aktívabb nőjét. A románccban nem a nő, hanem a pár a főszereplő, a férfit elragadta a női (vagy „új”) érzékenység „kulturális forradalma”, s most már ő is a belső kaland teljes értékű hőse. Ekkor válik kötelezővé a szerelmi halál, melyet a komikummal mindig kacérkodó melodráma elkerülhet. Gondoljunk pl. a *Szűts Mara házassága* című filmre, milyen könnyen egyesíti a

szerelmi félreértések komikumát a melodramatikus halálszimbolikával. A melldráma azért is ragaszkodik a könnymirigyek lehető aktiválásához, ne hogy a nevető reflex aktiválódjék.

A szerelmi háromszögek a csábítót állítják szembe a szerelmessel. A terror háromszöge a szétválasztó, tiltó atyát a szerelemmel. A szerelmi háromszögek is a nőt tolják a cselekmény középpontjába, hagyományos kultúránkban ugyanis, melyekben a férfiak ostromolják a nőt, a nőre hárul a választás kénje, aki számára így a beteljesülés is lemondás, szerelmi áldozat. Kettős áldozat, lemondás egyrészt a többi csábításról, másrészt, mert ugyanezen kultúra képzetszerében a férfi veszi birtokba a nőt, a beteljesedés a nő számára lemondás nemcsak a szeretőkről, hanem önnön birtoklásáról is. A melldrámában a szerelmi háromszög oldása szerelmi áldozatként erősíti meg a párt. A szerelmi áldozattal vágjuk ki magunkat a háromszög viszonyok szövedékeiből, az erotika pókhálójából. A férfi számára az teszi lehetővé a szerelmi áldozatot, hogy e hálókban a vamp les reá, mint szerelmi vérszívó: neki tehát a fekete erotika kéjeiről kell lemondania, ami gyakorta nem sikerül. A szerelem a melldrámában a szerelmi áldozat segítségével valósul meg, a románcban ezzel szemben az elbeszélés áldozza fel a szerelmet a világnak. A románckultúra a szerelem ügyét a szerelem mártírjainak felmutatásával propagálja. A románc a halálösztönrel azonosítja a boldogság ösztönét. a melldrámában a férfi is női érzékenységre tesz szert, áldozatkésszé válik, a románcban az egygyé lett szeretők a világ áldozatai. Ha a kettő egy lett, most ez a kettős egzisztenciájú csodalény az áldozat.

4.23.1.10. A hőstett feminizálódása

A világkereső önépítés mitológiája az iszonyt akarja meghaladni, a társuláson dolgozó partnerkeresés mitológiája a boldogságot elérni. Az iszony a veszteség és vereség beteljesedése, a boldogság a győzelem teljessége és netovábbja. A kettő közötti mozgástérben a hősmitológia az autonómiát, akaratot és cselekvőképességet alapozza meg, míg a boldogságmitológia a pacifikáció erényeit adja hozzá a harci erényekhez. A hősmitológia hozadéka a nagyság fensége, a boldogságmitológiáé a szépség jósága. E két lépésnek megfelel tradíciókban férfi és nő, hőstett és szerelmi hőstett munkamegosztása. A melldrámában a szubjektívált s a végzetéből az ellenvégzet fennhatósága alá helyezett háború alapaktusa a fordított hőstett, az önlegyőzés. A szerelmi konkurens örököse az önszerelmi konkurens, a grandiózus szelf. A háború nem kevésbé kockázatos és kegyetlen, de most az akaró és lehengerlő „én” az ellenfél. Ezzel függ össze szerelmi hőstett és rémtett különbsége. A film noir bestiák a szerelemben is a régi háborút folytatják, a végzetet szolgálják, nem az ellenvégzetet. Az „én” győzelme a fontos számukra s nem az „én” feletti győzelem, s a pénz, nem a boldogság. A melldráma életistennő és halálistennő, szeretetistennő és gyűlöletistennő oppozícióját őrzi. Mivel a nő képviseli a műfaj közegében a szenzibilitás kultúrforradalmát, a vampok álnőnek bizonyulnak, s a férfi végül hidegen küldi (vagy viszi magával) őket a halálba.

4.23.1.11. A hőstett polgárosulása

A tragikus hőstett önmaga ellen fordítva paradoxizálja a régebbi keletű epikus hőstettet, mely az önfeláldozás által vitt végbe hódítást. Az epikus hős a legnagyobb erőbevetés elve alapján szerez és győz, míg a tragikus hős a legnagyobb erőbevetéssel veszít. A melodramatikus hős ezzel szemben a veszíteni tudást teszi új, átszemléltető erővé. A román a veszíteni tudást elveszni tudássá fokozza, már nem a másik boldogságáért hoz áldozatot, a közös boldogság mártíriuma a dacos áldozathozatal, és ez vádolja a világot, mely a kegyetlenség és szerencsétlenség általánosságára épül, a boldogtalanság feszültségét dolgoztatja s a belső szegénységre alapítja a külső gazdagságot (*Elvira Madigan*). A polgár nem a hősmunka által szerez, hanem a pénz munkája által; nem a hősmunka, hanem a bérmunka illetve a tőke munkája által. A polgár hübrisze a szerzés, számítás és halmozás, ezért a polgári érzelmi hőstett nem lehet más, mint a lemondás valamiről. A melodráma érzelmi hőstette sokszorosan determinált, az epikai hagyomány és a modern polgári társadalom szükségletei felől, de a filmmítosz stílustradíciói felől is: a Bollywood-film újjászüli, felfokozott formákban újra kitalálja az MGM nagy korszakának glamúrstílusát, az érzelmi hőstettekkel fakadt káprázatos beteljesedések színes kavalkádjai felé vezetve a cselekményt. A *Laaga Chunari Mein Daag* hősnője lemond társadalmi helyzetéről, a világ megbecsüléséről, szüzességéről, reményeiről, önbecsüléséről, de a lemondások során végén mindent visszanyer, mert nem a maga örömeiért mondott le a történetben sérült erkölcsi értékekről, hanem a mások egészségéért és boldogságáért mondott le ugyanezekről. Nem a kéjt választotta a mások szenvedése árán, hanem a mások örömét fizette meg saját szenvedésével, mely szenvedés ez esetben ugyanaz a kéj és gazdagság, melyért mások az erkölcsöt áldozzák fel.

4.23.1.12. Az áldozat története

A melodramatikus gondolkodás esztétikai világai olyan léttörvényt őriznek, melyet a vallásos világrétegtől vettek át. Ennek a meggyőződésnek a lényege az, hogy az áldozat aktusával minden elérhető, de most az ember és nem az istenek előtt kell áldozni. Az áldozat aktusa nem az isteneknek, hanem az embernek szól, nem a múlt, hanem a jövő számára áldoz. A vallási áldozatot bizonyos kifáradás jellemzi a vallástörténetben: idővel az étel fogyaszthatatlan részét vetik oda az isteneknek, majd csak a füstjét. Nem az elsőszülött fiaikat vagy a szűzlányokat, hanem a bűnbakokat, a közösség megvetett periférikus tagjait, az „utolsó embereket” áldozzák. A rémtettek ebből a szempontból az egykor a legértékesebbtől megraboló áldozathozataltól védik a közösséget. Az áldozatproblematikának az elbeszélésekbe való átkerülése lehetővé teszi továbbgondolását. Valóban kifáradt és olcsóvá vált az áldozat, s az áldozat lelki tehermentesítésének tradíciójával szemben mégis csak a legközelebbet kell feláldozni, de ez a legközelebb nem a számunkra legdrágább, hanem az, akit életünkkel akarunk védeni, hanem önmagunk. A melodráma bizonyos értelemben a legarchaikusabb élmények visszatérése, ébresztése és refunkcionalizálása.

Az ember esetében érzelmes kép, melankolikus vágykép, hogy lefeküdjék egy sírra, s ott maradjon, belehalva a gyászba és szerelembe. A Jane Goodall által megfigyelt „anyakomplexusos” kismajom esetében ez a melodráma valóság (Jane van Lawick-Goodall: Az ember

árnyékában. Bp. 1975. 269-274. p.). A melodráma hősnője feláldozza mindenét és elmegy az esőben; egy keleti filmben – kínai, még inkább indiai filmben – bele is halhat a szerelembe, a nyugati érzék ezt már nem viseli el. De a nyugat is kacérkodik vele, s a proletár közönség igényelné (*Tomí, a megfagyott gyermek*). A melodráma olyan érzelmi mélységet és koherenciát vizionál, ami állati örökség, s nehezen viseli el a modern kulturális kódokat. A Jane Goodall által megfigyelt történet alapstruktúrája azonos Balogh Béla némafilmjének lényegével.

4.23.1.13. Az áldozat formája és lényege

Prakash Mekhra: *Muquaddar Ka Sikandar* (1978) című filmjében Zohra, a gengszterszerető (Rekha) vezeti be a cselekménybe az áldozat télmáját. A Shikander által szeretett nő nem őt, hanem barátját szereti, az őt szerető táncosnő pedig húga házasságát veszélyezteti. Ezáltal Shikander barátja lép fel a szigorú atya helyett, beszélni a táncosnővel, kérve, ne terhelje szerelmével a jónevű családot. „Allah, adj nekem erőt!” – fohászodik Zohra-Rekha. A szerelmes kurtizán már nem színes ruhákban jár, hanem szűzi és gyászos hófehérben. A polgárlány által visszautasított Shikander a kurtizán ajtaján kopog. Rekha mindenkinél jobban érzi a regényes stílus ízét és lehetőségeit, középkori mártírképeket elevenít fel vergődő fájdalma, a szenvedés áldozati tánca. Mire a férfi rátöri az ajtót, haldokol, mérget vett be, hogy beváltsa a lemondás, a férfi szabadon engedése ígéretét. Üdvözült arccal hal meg, a szenvedélytárgy feladata megváltani magától a férfit, visszaadva őt a békés világnak. De ha ezt meg tudja tenni, akkor máris több mint szenvedélytárgy, ha megöli magát, bebizonyosodik, hogy érdemes vele élni és joga van a közös életre, gyengédségre, szeretetre és megbecsülésre, nemcsak a vak indulat tárgyának rendeltetett. Zohra a férfiért hozza az áldozatot, de áldozata utat mutat a férfinak, hogy végül ő is hasonló áldozatot hozzon barátja és szerelme viszonyáért.

Vinod Dewan: *Yadon Ki Kasam* (1985) című filmje visszavezeti az asszonyi áldozatot az anyaira, ahogy az előbbi filmben a nőáldozat volt a férfiáldozat előképe. A birtokára hazatérő ifjú tulajdonos megvédi faluját a sanyargató munkavezetőtől és az embereket tizedelő vadállattól: a társadalmi és a természeti rémektől. Jutulma nem várta magára: eltévedt vadászként találkozik a fürdőző szépséggel. A rusztikus szépség és a leskelődő vadász idilljét megzavarja a vadállat, alkalmat adva a hősnőnek, hogy megmentse a nőt. Később falusi ünnepen táncol a lány, dús és tüzes, öntudatos, megközelíthetetlen.

A falusi epizód után a városban folytatódik a cselekmény. Meg akarják nősitni Ravit (Mithun Chakraborty). „Eldöntöttem!” – közli az apa. Ravinak azonban nem kell más, meg sem nézi a kiszemelt városi lányt, visszatér a birtokra, Chandniért (Zeenat Aman). Chandni könnyes szemmel áll, nem tud válaszolni a lánykérőnek, a megismerkedés mágikus pillanatában nem derült ki, hogy néma. Nem tud emberi szóval válaszolni, de beszél helyette a táj, a vizesés, a tó: a néma beszéd tiszta esztétikája a megrendült áhítat fogságába vonja Ravit. A férfi énekel, a nő táncol, így válik két félből egy egész.

A városban az apa küzd a párválasztás ellen, a faluban a népharag választja el a szerelme-eket, Ravi mégis elveszi a lányt, az indiai Romeo és Julia szerelme erősebb mint a hierarchia, az osztályharc vagy a pártviszály. De hosszú a harc és rövid a boldogság, az ifjú feleség feláldozza magát a terrortámadás által fenyegetett férj életéért és a mélybe hull. Ravi italba majd munkába fojtja bánatát, végül találkozik a család választottjával, akit korábban nem

volt hajlandó megnézni. Geeta – ez a nagy meglepetés – az elveszett Chandni hasonmása (szintén Zeenat Aman játssza): újra mozgalmás, csillogó világban járunk, melyben mostmár női hangon válaszol a szerelem dala.

A mágikus Chandnit Ravi kérte meg, a vigasztaló Geeta idején cserélődnek a szerepek, az európaiasan öltöző modern dolgozó nő a kérő. Most a nő énekel és táncol körül, ahogy Chandnival a férfi tette, és monoton gépzene szól az álmodozón kígyózó ősi melódiák helyett. A nyugati melodrámban a dekadens nő áll szemben a straponővel, az egyiket imádni lehet, a másikkal élni, az indiai filmben ezzel szemben a fogadó, szülő, szenvedő, a feladatai által teljesen igénybe vett, kihasznált és felemésztett nő a szenvedély tárgya, a chthonikus asszony áll szemben a modern, művelt városi nővel, ezért néma Chandni, mert a sors birtoka, beveti a szerelem és learatja a házasság, nem autonóm mint Geeta, túl sok feladat szakad rá, meghalni az egyik férfiért (férjéért) és élni a másikért (fiáért), és Chandni mindennek eleget akar és tud tenni, így válik életszellemmé, földszellemmé, az élet fenntartójává és forrásává.

A két nő – Chandni és Geeta – egyalakúsága nem azonos az iker-melodráma (és thriller) problematikájával, melyekben az egyalakú nők ellentétes természetűek, az egyik a jó, a másik a rossz megtestesítője, itt a nők két alternatív jót képviselnek, miáltal a film a két-anya-melodrámat köti össze a hasonmás-tematikával. A régi asszony visszatér, idegenben és hányattatásban szült és nevelt kislánnyal bukkan fel, így a férjnek két felesége, a kislánynak pedig két anyja van.

Chandni és fia, csavargókként vándorolva, elszakadnak egymástól, s a kislány anyja helyett a hasonmással találkozik, Geetában véli felismerni az anyát. „Mama, honnan van ilyen szép ruhád és autód?” Az élet kultúráját ad a natúranya helyett, az utóbbi azonban a veszély pillanatában visszatér, autó elé futó fiát felkapva maga kerül a kerekek alá, fia után arcát is elveszíti. Chandni lassan mindent lead és elveszít, mint a holtak birodalmába alászálló vegetációs istennő. Némasága kezdettől erre predestinálja: Chandni a preszimbolikus, Geeta a szimbolikus világ képviselője. A preszimbolikus szféra asszonya lemond a szociális kódokról, a szimbolikus erőszak és érdekérvényesítés eszközeiről, a társadalmi pozícióról és hatalomról, ám benne lesz a semmi létté, és ő terem elő, őrangyalként, a halálveszély pillanatában. Az új Chandni mint Mágikus Anya a tükörben idegen arcot lát, csak a másik anyában, a konkurensnőben láthatja viszont önmaga ismert arcát. Nem a tükör a tükre, hanem az ellenfele a tükre. Ő már nem ő, a másik lett ő. Arca is elveszett, nemcsak a szavak. Az egykori színes táncosnő most fehér ruhás, csendes, szomorú cseléd (mint a *Sholay* özvegye vagy a *Muquaddar Ka Sikandar* táncosnője). Elveszett a tánc, Chandni cselédként él az udvari épületben, a kislány pedig a másik nőt szólítja anyának, fél a nyomorék cselédétől. A nő, aki a film elején a rajongó vágy titokzatos tárgya volt, kinek varázsereje társadalmi korlátokat döntött, a film végén a vágy objektumából a zavart ambivalencia „objektumává” változott.

A falu Chandni territórium, a város Geeta tere. Geeta képviseli a kulturális normákat és szociális ambíciókat, míg Chandni a fizikát és metafizikát, ő a megtermékenyítendő föld és az életet őrző, eget és földet összekötő áldozat. Ő az eltűnő és visszatérő, ismeretlen dimenziókkal kapcsolatba hozó: ebben az értelemben sámán, de végső soron a termékenység-istenek örököse. Paraszti királynő és jóságos vegetációs démon.

Ravi két felesége: a mérnök és az istennő. Mivel Chandni a vegetációs démon, Ravi és Geeta nem nemzhetnek gyermeket, az istenek nem áldják meg a második házasságát. Eljön a ráismerés pillanata, a menekülő Chandni batyujából kihull a boldog idők emléke, „Ki vagy te?”

– kérdi Ravi. Geeta vádolja Chandnit: „El akarod venni a férjemet!” Ravi azonban már mindent ért: „Egy idegen család boldogságáért lemondott a sajátjáról. Ha nem néma, akkor sem mondott volna el semmit, mert nem nő, hanem istennő.” Eddig Chandni menekült, most Geeta hagyja el a házat, a kisfiú azonban nem fogadja el az igazi anyját, aki nem állhat fia fejlődésének útjába. Azt kell tennie Geetával is, őrangyalként, amit fiával tett. Geetát a *Mad Max* első részéből kölcsönzött motoros banda üldözi, a társadalommal jönnek a természeti harcok méltóságát nélkülöző aljas viszonyok. Chandni Geeta elé ugorva testével fogja fel és fogadja be a revolvergolyót. A vég szükségszerű, Geeta köti össze a férfiakat a kultúrával, de Chandni köti össze Geetát a léttel, s Geeta értékét is a benne rejlő Chandni adja. A tengernél égetik a halott Chandni testét, vége a szertartásnak, Ravi és Geeta haza indulnak a homályban. A férj szólítja őt, de Geeta nem reagál a saját nevére. Végül felrezen: „Én nem Geeta vagyok, hanem Chandni.” A férj bólint: „Menjünk, Chandni.” Chandni a tartóztathatatlan pillanatban megélt végtelen, az idők teljességének rejtőzködő és tartóztathatatlan jelenvalósága, Geeta pedig az, ami ebből átmenthető az élet egészébe.

A melodrámban az „én” áldozatai halmozzák fel és biztosítják a „te” boldogságát, míg a románcban a boldogság ingyen boldogság, ezért a csúcán szorongásteljes – nevezzük így: – *passion gratuite*. A melódrama a boldogtalanság boldogságáról, a románc a boldogság boldogtalanságáról szól. A románcboldogság lényege, hogy lehetetlen, mégis megvalósult, de nincs helye a világ rendjében, úgy lopjuk az istenektől, mint Prométheusz a tüzet. A melódramában nem áll szemben tettes és áldozat, hanem maga az áldozat az önfeláldozás tettese. Vajon helyreáll-e a melódrama áldozatlogikája, ha a románcban csak a szeretők egyikének kell életével fizetnie a túl nagy boldogságért? Nem állhat helyre, mert az egyik fél szerelmi halála esetén is mindkettő fizet, egyik a halál vezeklésével, másik a gyászával.

4.23.1.14. Az áldozat eredménye

A külső történetben a csodát váltja le a hőstett. Amit a fantasztikus epikában a csodák teljesítenek, a kalandepikában a hősmunka eredménye. A belső történetben, az átlelkesült kultúrvilágban a szerelmi hőstett eredménye a szerelmi csoda. A nagyanyák áldozatai és szenvedései váltják ki az unokák boldogságát. A románcban pedig a szerelmi halál igazolja, hogy az élet megéri a halált. A tragikus románcban az egyik szeretőnek feltétlenül el kell pusztulnia (*Love Story*), de mindkettő is elpusztulhat (*One Way Passage*), ha az egyik megmarad, a hatás tulajdonképpen tragikusabb. A románc a szerelmi mitológia olyan végső koncentrátuma, mint a western a kalandmitológié.

4.23.1.15. Az érzelmesség a csoda pótléka

A fantasztikum (az irodalom) a csoda (a vallás) utánzása, az érzelmes irodalom pedig a fantasztikus irodalomé. A csodának az irodalomba majd a szubjektív históriába való átvitele azt jelzi, hogy az életnek nem objektív és kollektív, csak szubjektív csúcsra vitelében reménykednek. A szerelmi tematika, a szerelem szublimatív átszellemülése s a kalandküzőb leeresztése révén, utat nyit az objektív felfokozás visszavonása felé. A fantasztikum valláspótlék,

a szerelmi irodalom pedig a fantasztikus irodalom pótléka. Amikor újra a fantasztikus, külső kaland kerül előtérbe (pl. a *Csillagok háborúja* utáni akciófilm-kultúrában), a melodramatika háttérbe szorul.

A melodrámá szerelmi áldozata abszolút kivétel és nem életforma, ezért hőstett. A hősmitológiában a hőstett legjobban a múltban kifejezhető. A melodrámá szerelmi áldozata ezzel szemben jövő a jelenben, lehetőség a valóságban. A jövő ígérete és garanciája, ezért szorítja ki végül, a tömegközönség posztmodern infantilizációja idején, a fantasy, mely a lovagvilágot egyszerűen a múltból a jövőbe vetíti, a múltmiliót jövőmilióra cseréli. Míg a melodrámá a jövő lelki és szellemi garanciáit kutatta, a fantasy egyszerűen megajándékoz a – múltból csent – jövővel. Amikor ez a fantasy az ifjúsági kultúrából átlép a felnőtt kultúrába, érthető hogy kiszorítja a melodrámát.

4.23.1.16. A melodrámá mint megfélemezett románc

A melodramatikus lelket a románc ideálja csábítja a szerelmi nevelődésre. A melodrámá egy lehetséges románc kimenetel megfélemezése, ahogy a komédia is megfélemez egy lehetséges melodrámát. A komikus románc arra utal, hogy a románc lehetőségének, kegyetlen beteljesülésének nosztalgiaja nemcsak a melodrámát, még a komédiát is áthatja.

A melodrámá a románci viszonyok és kezdemények összefonódásaként is értelmezhető, amely éppen ezért szembesíthet és átfoghat olyan viszonyokat, melyek a románc típusokban differenciálódnak. A *Szerelemház* című filmnek van egy tragikus románci szála, az érett asszony és a fiatal fiú folytathatatlan szerelme, melynek csak rossz vége lehet, s egy melanholikus románci összetevő, az érett férfi viszonzatlan szerelme az asszony iránt, mely mégis egyfajta szublim beteljesedéshez vezet, midőn az asszony zongorajátéka felvirágoztatja a férfi tánclokálját. A kettő együtt mégis melodrámát tesz ki: az asszony hősiesség odaadása az esélytelen szerelemnek, s a férfi hősi-reménytelen szerelmi szolgálata az asszony körül melodramatikus motívumok. Az asszony szerelme kiragadja fiatal rajongóját a rendezett polgári viszonyok közül, így midőn az az alvilági figurák áldozatává válik, ez szerelmi áldozatnak is tekinthető. Az érett férfi pedig egész életét az asszony szolgálatába állítja, mire annak „fegyverhordozója”, barátja megöli az asszonyt, ám ezzel nem az önzés és érdekérvényesítés, hanem a barátot féltő szeretet gyilkol. Ha nincs is „jó” megoldás, az élet gordiuszi csomóját a szabadság kétségbeesett aktusai kontrollálják. E szellemi térben a bűnössé válás is, szörnyűségében is nemes áldozat.

4.23.1.17. A boldog szenvedés stációi

A szerelmi nevelődésnek a szerelmi szentlegenda beteljesülése felé vezető stációit vizsgálva legalább három alapaktust kell megkülönböztetnünk. Az első a bűvölet, melynek ihletett kitétetettje vagy áldozata az elbűvölő lény szerelmére vágyik, szeretve lenni akar. A második stáció a beteljesedés, mint pozitív válasz a bűvöletre. A harmadik stáció a váltás, a szeretve lenni akarás felcserélése szeretni akarásra. Szeretni annyi, mint áldozatot vállalni, az áldozat pozícióját vállalni. A hagyományban a bevételtől a kiadásig, a követeléstől az ajándékozásig vezető eme utat a nők futják be, a szerelem királynőjéből válik a szerelem rab-

szolganője. Az én előbb a rabszolgatartás által teljesül be, utóbb a rabszolgává válás útján. Victor Hugo regényeiben a férfiak indulnak meg a harmadik stádium nőktől való elhódítására felé, Cronenberg *Mr. Butterfly* című filmjében már a férfi otthonosabb a harmadik stádiumban. A harmadik stádiumba belépni nem hajlandó hősnőről Cronenbergnél kiderül, hogy férfi, az ő szerelme által becsapott másik férfi pedig – lelkileg – tradicionális hősnővé válik, s akár csak Hugo regényeiben, a „szörnyeteg” vitatja el a szépségtől a harmadik stádiumhoz való lelki jogot. A „normális” szerelem a harmadik stádium elkerülésében áll; a melodráma hősei versengenek, hogy ki lépjen be a harmadik stádiumba; a románc hősei egyszerűen lépnek be.

4.23.1.18. A preökonómia és szubjektíválódása

A szerelem a preökonómiát, a csere előtti preracionális társadalmi rendszert konzerválja, melyben a gazdaság és etika még egységes rendszer, s az üdv ősök és nem végcél. Az eredeti kis közösségek tagjai még nem konkurensként élik meg egymást, a lét és boldogság feltételeit ismerik fel egymásban. A boldogságot nem a lét végcéljaként élik meg, hanem a lét természeteként. Szenvedés és boldogság, szükség és boldogság sem ellentétesek. Az ajánlék ezért nem a fölösleg leadása vagy kegy gyakorlása, hanem egy olyan létező kiáradása a másik létező felé, mely csak az együttlétben azonos önmagával, mert túlcsoportuló mivoltában az életteljesség mámorában éli meg az életet.

4.23.1.19. A szerelmi rémtett igazságtartalma

A szerelmi rémtettek olyan világ jelei, melyben elmaradnak, gátlás alá kerülnek a szerelmi hőstettek. Győz a racionális számítás, a szerelem „örületét” legyőzi a józan okosság. Vagy az irracionális számítás győz, az ösztönérdek bornírtsága. A *Khoon Bhari Mang* című indiai filmben az anyaszeretet, az érzékenység, a szolgálat, a bájos és szerény királynői rabszolgánő mentalitása alkalom a szerelmi intrikus számára, hogy kihasználja az erényt, s kinevesse és kiirtsa képviselőjét. A szerelmi hőstettek szerelmi rémtettek válaszolnak, s a Rekha által játszott hősnő ekkor újfajta hőstett nívójaként vezeti be a szerelmi rémtettet, a szerelmi hőstettek világának védelmezőjeként. Csak a gyermektől fogadjuk el a kölcsönösség hiányát. Míg Douglas Sirk filmjeiben a hősnő gyermekei veszik át a kegyetlen és szigorú apa szerepét, az indiai filmben az önzetlen gyermekek a hősnő szövetségesei az önző szerető elleni harcban. Sirk koravén gyermekei az infantilizált társadalom tolongó, prolongált, életfogytiglani kegyetlenségét vezetik be, olyan generációkat harangoznak be, kik nem ismerik a melodramatikus áldozathozatal átszellemítő versengését, mely pl. a *Casablanca* című filmben még folyt.

4.23.1.20. Thriller és szenvedélydráma (A meg-nem-váltó áldozat)

A *Turks Fruit* bizonyos értelemben prófétikus románc, mely erotikus thrillerként indul, melyet azonban a főszereplő pusztá víziójaként, a gyűlöletszerlem lelki kitérőseként

átértékelve von vissza egyelőre, míg később ugyancsak Verhoeven hozzájárulása döntő lesz az erotikus thriller műfaja kiformalásához (*Elemi ösztön*).

A melodrámban a jónak, a thrillerben a gonosznak hoznak áldozatot, a két műfajban két ellentétes princípiumot táplálnak (fel) az áldozattal. A melodrámban az áldozat legyőzi a kegyetlenséget, a thrillerben a kegyetlenség győzi le az áldozatot. A melodráma és románc szomorúan csodálja a jóság és szépség pusztulását, s egyúttal ünnepli bensőségként való újjászületését, míg a thriller a kegyetlenség és ravaszság győzelmének adózik mind kevésbé titkolt bámulattal, mint az új – negatív – abszolútum kultikus műfaja. A szubjektivitás diadalát harangozza be a melodráma, csődjét a másik végletet képviselő thriller. Miután a thrillerben bekövetkezett a szubjektivitás csődje, a slasher témája az eredmény: az ember mint konc. A slasher a kegyetlen gonoszság banalizálódását, az aljas életüzembe való beletagolódását érzékeli, s olyan új opponens-típusokat konstruál, akik elveszítik az intrikus szellemiségét, pusztán mészárosok.

Mivel a boldogságmitológia mint a szerelmesfilmek kultúrája a romantikus szerelem és szublimált szenvedély felől kristályosodott, a direktebb erotikát a szenvedélydráma dolgozza be a szerelmi szenvedély műfajába, a szerelem örületei és bűnei meggyónásaként. A szenvedélydráma felől kezd áterotizálódni a melodráma majd a románc. (A komédia e kerülőutak megspórolásával, a könnyedebb felfogás, a humor és ironia árán, közvetlenül is áterotizálódik.)

4.23.1.21. A gyónás története (Az erotika-történet fordítottja)

A filmmitológia „felülről” fedezi fel és írja le a szexualitás és erotika világát, kezdve a végső, szublimált formákkal, a szerelmi nagyromantikával, így haladva az erotika direktebb formái, majd a nemi düh és ennek destruktív elfajulása felé, melyet csak a száz éves fejlődés vége felé haladva kezd kifejteni az erotikus thriller. Mivel a fikcióspektrumon belül későn következik be, az elbeszélésformák rendszerének kiépülése után, a szexuális tematika felszabadítása, a szexualitás ábrázolása, fokozatosan felengedő elfojtások burkait törve fel, visszafelé halad, így a szexspektrum kibontakozását egy depacifikáló, deszublímációs mozgás jellemzi, míg a fikcióspektrum egészének évezredes mozgástörvénye pacifikatórikus és szublimatív. Bizonyos értelemben viszont megfelel a fikcióspektrum élettörvényeinek az erotika kései felszabadulása. A fikcióspektrum kiindulópontja a fantasztikum, az emberi eposz egy énekeként felfogott szexspektrumé a szerelmi idealizmus: mindkét kiindulópont antiempirikus, távol a prózától.

Az emberi szexualitás hajlamos valamiféle középnyíróra beállni, s ezt élük meg konzolidációként. A *Turks Fruit* elején épp azért születik meg az erotikus thriller, mert csalódik a nagy szerelem, a régi típusú tragikus románc nem végigélhető, nem a külső katasztrófa támadja meg a szerelem tökélyét, a nagy szerelem maga is belső katasztrófa. Így a képsor a gyűlölet-szerelem őrzöngésébe torkollik, mint a partner bírásának következménye, hisz maga a partner veszélyeztetési promiszkuításával mindazt, amit ad, intimitást és eksztázist, a partner elvesztése viszont, a nyitóképsor második felének témájaként, a legszélsőségesebb nemi nyomor képét mutatja, mely az egész életet motiválatlan csödtömeggá, a világot szemétdombbá teszi. Így a film elején jó kiútnak látszik az erotikus csavargótörténet, a konvencionális szex-film epizódizmusa, melynek a lezuhanyozó és kitakarító hős végül nekiindul.

A nagy szerelem, amelynek mitológiájáról a XX. század erotikus kiábrándulása mind inkább lemond, a nyers erotikát hagyja maga után, a romantikus szerelem szellemtörténeti hullájának bomlástermékei összességéeként. A művészfilm az erotikának a mindennapi étellel, realitásöszttönnel kompromisszumot kötő változatát, a társadalommal kiegyező „szexuális szokást” részesíti előnyben, valamiféle praktikus bajtárssexet, s rezignáltan állítja, hogy aki ennél többet akar, az kevesebbhez jut (vagyis aki nagy románcra vágyik, pontosan az fog végül, kellő erotikus realitásérzék híján, az erotikus thrillerben kikötni). A szenvedélydráma és folyománya, az erotikus thriller azt az erotikát ábrázolja, amely képtelen kiegyezni a mindennapi étellel, s ezért pusztítóvá válik. (E sorba tartozik – a sor csúcspontján kötve össze azt az áldozat-sorral – az erotikus tragédia is, melyben a kiegyezni képtelen szenvedély önpusztításba torkollik, pl. *Az érzékek birodalma* című filmben.) A filmek a szenvedélydrámai illetve thrilleri szexet az „állat az emberben” motívumkincséhez kapcsolják, akkor is vadnak, durvának, primitívnek tekintve, ha nem sülyed a destruktivitásig. A nem kötődő, epizodikus, kalandozó és zsákmányoló erotikát, amennyiben kellőképpen vidám, igénytelen és játékos, elfogadják. A hetvenes évek szexfilm ideálja ez a középút, a vidám malackodás. Az „én”-t sem kell feláldozni a másíknak, és azt sem az „én”-nek, ellenben vérmes és temperamentumos igénytelenséggel kell vállalni, pozitívba fordítva az „állat az emberben” eszméjét, a személyiség – turbókapitalizmus és a túlnépesedés viszonyai között amúgy is elkerülhetetlen – inflációját. A szublimáció most nem a nagy szerelmeket írja elő, hanem disznólkodás és malackodás határait vonja meg. A disznó és az angyal közötti győztes szintézisformának érzik a malackodást. A nagy szerelem erotikáját ugyanez a narratív eszmény elutasítja, mint cenzurális illúziók rendszerét, amelyben az új nemzedék csak a nemi játéktér s a kiadós kellemességszerzés gátrendszerét látja már. A hetvenes évek erotikus utópiája nem tartható fenn sokáig, mert az emberi erotika, ha nem pozitívan, akkor negatívan teljesíti túl az állati szexualitást: kreativitása megfळेkezhetetlen. Így lendül túl az ezredvégi erotika, mely a nagy szublimációk és rajongások útjáról letörtén visszavonult, a „malacszex” középutas ösvényéről nemcsak a dühögő és provokatív disznólkodás, hanem ezt is meghaladva, a negatív fokozás megállíthatatlan szenvedélye által mozgatva, túl az állati impulzusszexen, a sátáni, destruktív kísérletezés felé. A destruktivitás állít most maga elé olyan kreatív kerülőutak keresésére ösztönző pótlólagos nehézségeket, mint régente a szublimáció.

4.23.1.22. A szerelemellenes világtól az életellenes szerelemig (A szerelmi nevelődés megfordítása)

A régi és az új szerelmi mitológia is szerelem és halál viszonyának tematizációja felé vezet, de a régiben, a tragikus románcban, a közönséges világ gyilkolja meg a tökéletes szerelmet, míg az új rendszerben maga a szerelem gyilkos, a szerelem mélyén lakozik az iszonyat, melyet a kétségbeesés ébreszt, s a magány éppúgy táplál és vadít, mint az „én”-nel össze nem illő szerető, márpedig az új rendszer magányos szinglivilágában csak össze nem illő szeretők provokálják a magány érzelmileg aláaknázott, gyúlölködő, mindig csata utáni tájain, a szerelmi háborúságok újabb csatáit.

Az erotikus szenvedélydráma célja az egzorcizálás, kiűzni a tudatból a szép ördögöt, aki-nek képe belülről, a cifrázó fantázia vágy munkájára számítva fejt ki hatását, s amennyiben

a tudat megszűnik őt díszítgetni, a tudatból kivette összecsiklik, prózai lényként. Az erotika gonosz démonait a tudat ruházza fel varázserővel, még ezt is az „én”-ből szívják le, a szellemet ugyanúgy kizsákmányolva, mint a testet. A melodráma a szerelemi hőstett köré szerveződött, a szenvedélydráma a szerelmi rémtett köré. A kettő könnyen egyesülhet, a hőstettre rémtett válaszolhat, a hős ekkor, hőstette által, a démon áldozatául kínálkozik. Az erőnek nem kerekedik fölébe a gyengeség, a kényszerítő hatalmaknak az ihlető hatalmak, a tudatkioltó izgalmaknak a megvilágosodás. A szenvedélydráma tárgya az ember kormányozhatatlanná válása, mindama fórumok és létnívók, érzékenységek leépülése, melyek kiépülési konfliktusait mutatta be a melodráma, ama felépítmény leszakadása, melyet az emberi érzékenység alapjaira a melodráma kristályosított reá. A melodráma is szenvedélyalapú: az erény szenvedélyéről, az érzékenység rajongásáról szól, melynek ellentéte a közönséges szenvedélydráma. A melodráma szenvedélye összefoglalja az emberi erőket, a szenvedélydráma ellenben szétbomlasztja és egymásnak ugrasztja őket. Ebből áll elő az a felőrlődés, mely a rombolónő (vagy a hasonló férfi) diadala. A szenvedélydráma nem feltétlenül erotikus szenvedélydráma, tárgya lehet az alkoholizmus vagy a kábítószer, melyek mélyebb, szomorúbb, alantasabb hanyatlás képét nyújthatják, jobban megalázhatják szereplőiket, mint a szerelmi szenvedélydráma, mely mindvégig sok szállal kapcsolódik a melodramához, sőt, a nagy románcba is átcspaphat. Ha a rajongó szerető belehal a démonnő iránti szerelmébe, akkor egybeesik a szerelemmel megajándékozó, szerelmi csodákért felelős funkció és a szétválasztó katasztrófafunkció, s a szerelmi csodák rémes csodákká válnak, az iszonyat csodáivá. Ha a nyomorúságos, alantas szenvedély a segítőkől, önjelölt szerelmi megváltókból váltja ki az erényes rajongás szenvedélyeit, a szenvedélydráma megtér a melodramához (*A vidéki lány*). Az Anyegin-típusú szerető, aki nem adott megfelelő választ a nő nagy szerelmére, később a szenvedélydráma züllési folyamatával vezekelhet: ekkor züllése szerelmi hőstett (*Devdas*): szintén visszakanyarodunk a nagy melodramához.

4.23.1.23. A rombolónő lelki genezise

Melodráma és szenvedélydráma szembesítésekor a rombolónő lelki genezisééről is sokat megtudhatunk. Douglas Sirk melodramái (*All I Desire*, *Imitation of Life*) olyan boldogságfilmek, amelyek a boldogtalanságról szólnak. Az emberek a boldogságot keresik, mely vállalkozásokat újabban korántsem csak a birtok, a társadalmi helyzet és a konvenciók örei zavarják, ugyanúgy a hisztérikus hamis vágyak, öngizolási és sikerkényszerek, relatív értékek elleni, nem kevésbé relatív értékek nevében való, hebehurgya lázadások. A szív parancsai túlságosan hasonlítanak a zord atyák és a kényszerkultúra parancsaira. Ez az álélet, melybe a hamis boldogságkonceptiók vezetnek be, s a valódi boldogság lehetőségek fel nem ismerése. A *Kutyaélet* című neorealista filmben pl. (a Sirk-féle álélet olasz megfelelőjében) a szegény szerelmesek krónikájából a szerelmi karrierfilmbé átlépő kíméletlen nő a film végén az ablakon veti ki magát, amikor szembesül az általa választott kézzelfoghatóbb értékek értelmetlenségével. Mindent elért, amiért a szegények szerelméről lemondott, s a siker csúcán ugrik ki az ablakon. A Sirk-melodramák eltévelyedettjei számára van visszaút, a neorealista filmben ez bezárul. A boldogságfilm mind gyakrabban szól a boldogság beteljesülése helyett annak fel nem ismeréséről : ez vezet tovább a melodramától az intellektuális

melodráma felé. A boldogtalanság érzéketlen, lelkileg impotens boldogságkeresés, melynek erőszakossága annál destruktívabb, minél messzibb van a keresett álboldogság a valódi beteljesedés lehetőségétől. A boldogságkeresők ellenfele mindinkább új arcot ölt, a régi füledt, korlátolt kisvárosi börtönvilág helyett az álörömmel elárasztó, elkábító és az örömök utáni hajszával hülyítő világvárosi látszatvilág. Az utóbbi azt sugallja, hogy minden elérhető, nincs határ, s az eredmény a Sirk-film anyját megtagadó néger lánya, aki elmegy fehér embernek.

A rombolónó azért is középponti figurává kell, hogy váljék a XX. század közepének mozimitológiájában, a glamurózus boldogságfilm válsága idején, mert az édeni boldogság-giccs főhőse a nő volt, szerelmi áldozatával. Ez a figura, illetve a mögötte álló, általa realizálandó funkció (a szerelmi megváltás koncepciója) fordul most ellentétébe. A boldogtalan boldogságfilmek tévelygő hősnői éppúgy rombolónókké alakulhatnak, mint az infantilis komédiák hősnői, kiknek empátiátlan tolokodása mihamar félelmissé válik (*Párdubébi*). Erőszakosság és józan realitásérzék szövetkeznek a rombolónó figurájának kifejlődése során. A film noir rombolónője a férfi életét veszélyezteti, a komédiáé „csak” életművét (melyet a *Párdubébi*ben a leomló dinoszaurusz csontváz képvisel).

4.23.1.24. A betöltetlen áldozatfunkció

Ha nem járja be a hősnő a szenvedély nevelődésének útját, ha csak élvezője, nem ajándékozó alanya az örömöknek, nem lép át a kacérság stádiumából az odaadáséba. A kacérságot tökéletes fegyverre fejlesztő bestiák tarolják az áldozatot, áldozatokat szednek, és nem áldoznak. A szerelmi csodák mitológiájából a szerelmi csodafegyver mitológiája lett. A melodramatikus értékek negatívba fordulása az erotikus thriller felé vezet, ha mindkét fél esetében végbemegy. Nem kell mindkettőnek bestializálnia, de szükséges, hogy egyik se vállalja az áldozat szerepét. Ha az egyik fél ártatlan szűz (akár annak férfiváltozata, mint pl. az *Örök szolgaság* esetében), szabad a visszaút a melodrámaiba. Ha a szerelmi szolga, a manipulált áldozat szerelmi bosszút áll, maga is képessé válik a szerelmi rémtettre, a film noir melodráma az eredmény, mely a modern erotikus thriller előstádiuma.

Mindezek a fejlemények a klasszikus melodramára is nagy új keletű értelmező erővel világítanak vissza. A régi melodráma atyafigurái a rombolónótól, mint erotikus csodafegyvertől féltették fiaikat. Utólag gyónja meg a szerelemmitológia a zord atyák fiúkvédő akcióinak relatív jogsultságát.

4.23.1.25. Románc, melodráma, művészfilm

Szerelmi ragadozó és áldozata nemcsak az erotikus thriller felé haladva keveredhet össze, a határok elmosódása a művészfilmnek is témája. A *Petra von Kant keserű könnyeiben* a ragadozó válik egy újabb ragadozó áldozatává. Korábban elkülönült a szenvedély rabja és a parazitánő, Petra von Kant – más-más relációban – mindkettőt megtestesíti. Az abszolút nyertes, a parazitánő tönkremegy: Petra von Kant a maga sikeres énje mintájára kreál egy szellemi klónt, aki tönkreteszi őt, mert ő maga még nem redukálódik teljesen arra, amivé a Sirk-felfedezte tolongó látszatvilághoz alkalmazkodva lett a siker csúcsain.

A hatvanas évek nagy művészfilmi témája, amit akkoriban elidegenedésként tárgyaltak, valójában mindenek előtt szelf-kielégületlenségként jelent meg. A személyiségből, melynek a méltó kihívásokkal nem szolgáló élet nem nyújt fejlődési pályát, hiányzik az összefogottság és lendület, pótkielégülésekbe menekül, melyek korántsem csak, és nem is első sorban erotikus pótkielégülések. Az élet egésze pótélet, álélet, melyből nincs mód kitörni, mert az ember abból a bábból sem tud kitörni, akivé fegyelmezte, bátortalanította, puhította vagy korrumpálta őt a világ.

Fassbinder a modern művészfilm tárgyaként rehabilitálja a tömegfilmbe lecsúszott vágyat, ezzel támadást intézve a hermetikus művészfilm purizmusa ellen, s a vágy vonzataként a melodramát is új életre keltve. Míg a szelf-kielégületlenség a felettes én és az ideológiai, addig a vágy a tudattalan és a mítosz kapcsolatában jeleníti meg az én szenvedéstörténetét. A vágy az őstárgy ekvivalensét keresi, míg a szelf-kielégületlenség valamilyen ideális végtárgy szublimátumaként keresi az aktivitásgeneráló életértelmet, illetve, ha már nem keresi, akkor is szenved hiányától. Az őstárgytól vagy a végtárgytól foszt meg előbb és teljesebben a mai élet? Elég-e az egyiktől való megfosztás is az „érzelmeik betegségéhez”? A tömegkultúra hősalakjai a szelf-kielégültség álláspontjáról indulnak, a vágy jelzi, hogy félúton járnak, s a másvalaki mintegy a másik fele az embernek, a szelf beteljesedése csak a félelmei teljessége, aki ily módon vágyember, s ha objektíve mindene megvan, ébred rá legkínosabban, hogy nincs semmije (ez a hatvanas évek jóléti szenvedés- és kallódástörténeteinek lényege). A művészfilm beteljesületlennek nyilvánítja mindazokat az énszükségeket is, melynek talaján aktívan társulhatna a filmhős. Emlékezzünk, mennyire szeretne behatolni *A farkasok órája* című Bergman-filmben a feleség a férj világába. A modern „én”-ből éppúgy nincs kiút a művészfilmi intellektuális melodramában, mint a populáris halálfilmben a halálból, és az „én” kapuja is ugyanúgy zárva van a partner előtt, mint Kafkánál az „én” előtt a Törvény kapuja. Az önkeresés csődje megbélyegzi és leminősíti a társkeresés jelentőségét. A tömegkultúra mitológiája ezzel szemben a társtól várja, ami az énből hiányzik. A különbség a hit a „megváltó szerelemben”.

4.23.1.26. A szappanopera a szerelmi spektrumban

A fantasztikum, kaland, szerelemmitológia, próza sor tagjai közül a pozitivisták XIX. század előbb a fantasztikumot, utóbb a kalandot akarja kiszorítani a kultúrából: az elsőt a mesekultúra, a másodikat a regénykultúra válsága szenvedti meg. Ezt követi a XX. században a szerelemmitológia elleni támadás. Mindez abban az irányban hat, hogy végül a köznapi életet tematizáló problémafilmi formációkban keressék a kibontakozást. A televízió, mely a mozi-
ból kis képernyőre és kis költségvetésű produkciókba viszi át az elbeszélést, folytatásos rádiójátékok által preformált úton viszi tovább (vagy fejleszti vissza) a mitológiát: az új technika is a prózai-problémafilmi dimenziót jelöli ki a szerelemmitológiai tradíció lefokozott vagy absztrahált formáit deltaként felvevő új mitológia genezisének színhelyéül. A szappanopera a banális tudatfolyam másodlagos szemiotikai rendszere, a köznapi átlagélet öntudata és emlékezete: az új ember kényelmi berendezkedése, aki azt várja, hogy napról-napra a fiktív figurák beszéljék meg helyette aktuális konfliktusait és problémáit, s egyúttal leszűrjék a múltból és tradícióból mindazt, amit e banális életfolyam itt és most befogadhat.

A teleregényben a szerelmi regény, mely a rápillantástól a melodramatikus hőstetteken és szerelmi csodákon át vezet a románci tragikus vagy melankolikus végig, az élet szolgálatába áll, beolvad a családi sagába illetve újabban a team illetve a korcsoport történetébe. A régebbi amerikai vagy mai latin-amerikai teleregény a családi saga által képes a románci és melodramai tradíció egészét beolvasztani, míg az európai teleregény a saga helyébe állítja a problémafilmi tradícióból kölcsönzött aktuális gondot, a közbeszéd tárgyait. A problémafilm a köznapok harcifilmje, melyben sorra meg kell küzdeni a gazdasági válsággal, a társadalmi igazságtalansággal, az előítélettel, a betegséggel és – most már csak a gondok sorának egyik tagjaként visszatérő – szerelmi problematikával. A szerelmi tematika mégis kiemelkedik, amennyiben tematikus anyagában tovább hat a nevelődési princípium: szemünk előtt sajátítják el a szereplők az érzelmi intelligenciát, a szerelem felismerésének képességét, s az egymás akceptálására való képességet, melynek híján a szerelem elnyomja, nem hagy teret a személyes beteljesedésre. Az észak-amerikai szappanoperában az agresszív élelmesség világában keres kibontakozási tért a bensőség, míg a latin-amerikai szappanoperában a bensőség beteljesedése a főcél, a gazdasági érvényesülés a mellékcél, e latin szappanoperák első sorban asszonyportrék, ennyiben szorosabban kapcsolódnak a melodramatikus tradícióhoz. A teleregényben minden konfliktus csak azért éleződik ki, hogy élet vegyék végül, az élet a válságok sora, a sors feloldódik a sorban, s a nevelődés és életbölcseesség pótléka a válságmenedzselés. Az, hogy újabban olyan formák jelennek meg az északi változatban, melyek témája az extrém-szituációban való túlélés, csak arra figyelmeztet, hogy a *Dallas*- vagy *Dinasty*-típusú szériák témája is a túlélés volt, e koncepcióban a mindennapi élet is a harci szituációkban való túlélés művészete vagy hadtudománya.

A szenvedélydráma az ösztönök hatalmáról szól, a melodráma az érzések, a szív hatalmáról, a szappanopera a körülmények hatalmáról. A melodramában a szenvedély olyan értéket képvisel, amely képes legyőzni az érdeket, a szappanoperában az öncélú szenvedély beteljesedése végül az érdekek húzóerejévé válik. A szappanopera el akar ismerni minden olyan kategóriát, mely a klasszikus melodramában szembe került egymással: érdeket és értéket, konvenciót és szenvedélyt stb. A románcot, sőt a tragikus románcot is befogadja, de csak egy epizódtypusként a sok között.

4.23.2. A tragikus románc formája (A románc nagyformája)

4.23.2.1. A szerelem a világ ellen

A románc a kettősség, a melodráma a hármasság drámája. A kettősség harmóniája az összeolvadás képe és a boldogság harmonikus egysége, míg a hármasság a szenvedély szenvedéseinek tengere, mely hőstettekre ösztönzi a szerelmi világvégét kereső hajósokat. A melodráma szélesebb mozgásteret kínál, mint a románc, tárgya a szerelemépítés, a szerelem „szendvései” éppúgy, mint „öröme”. A szorongó boldogságkeresésben és szenvedő nagylelkűségben oldja a témát, amit a románc két végtelenségben, a boldogságban és a boldogtalanságban polarizál. A melodráma elméletileg rekonstruálható teljes formáját variábilisan szelektálhatják a konkrét változatok, ezért pl. a végső nagy szerelmi áldozatot megelőzheti

a kölcsönös megértés; a nézői katarzis lelki hozadékait maguk a nevelődő szereplők is élvezhetik. A *Casablancában* épp a teljes egymásra találás, a félreértések eloszlása teszi lehetővé a teljes áldozatot. A melodrámája egy nevelődési folyamat, kísérleti tér, melynek szembesített hatóerői végül előállítják a nagy szerelem képét, míg a románc kérdése nem a beteljesülés lehetőségének és feltételeinek analízise, mert a beteljesedést adottnak veszi, hanem ennek a beteljesült szenvedélynek az életképessége, a boldogság határai. A románc egyszerűbben, pontosabban és teljesebben leírható, mert jobban beszűkíti a dramaturgiai és elbeszéléstechnikai mozgástér lehetőségeit. A melodrámban a szeretők bajlódnak a szerelemmel, a románcban a szerelem ütközik a világgal; a melodrámban a szerelem is kérdéssé válhat, a románcban csak a világ. A románc is, a melodrámája is veszélyeztetett mivoltában tanulmányozza a boldogságot. A melodrámban lelki és szociális, a románcban szociális és természeti boldogtalansághelyzetek dominálnak. A melodrámban mindezek akadályozzák a boldogság kibontakozását, míg a románcban kettétörik a kibontakozott boldogságot.

4.23.2.2. Áldozathozatal vagy feláldoztatás

A melodrámban nem tudni, hogy ki lesz a másik áldozata, ki foglalja el a mazochista pozíciót, a vele járó felmagasztosulással, s hogy ez a másik gonoszságát kettőzi-e meg vagy megváltja őt is, hogy meginduljon a nagylelkűség versengése. A románcban ezzel szemben az egység tökéletes, így együtt lesznek a szeretők a világ áldozatai. A melodrámban a szeretők halnak bele a szerelembe, a románcban a szerelem a világba. A románci egység védettebb, míg a melodrámai ambivalencia lehetővé teszi a szerető és a világ jegyeinek permutációit. A hős és hősnő szerelmét a melodrámban gonosz apa (és megfelelői, a számító érdekemberek) vagy a túlságosan szerető, védő, féltő és gondozó szorongó anya (és megfelelői, családi, rendi előítéletek rabjai, kishitűek stb.) éppúgy veszélyeztetik, mint a problémás szeretők (az értelem és az érzékiség intrikusai). A románcban ellentétben ezek legyőzhető hatalmak, így van helye a sorssal való vitának és a szerelmi áldozatok is önkéntesek. A melodrámai szerelmi hőstett áldozathozatal és nem feláldoztatás. A gonosz apa és a gonosz szerető úgy is értelmezhető, mint az áldozathozatal, tehát a szerelmi felmagasztosulást kiváltó drámai ösztönzők, melyek a szerető és szerelem minőségvizsgálatát szolgálják. Mindezek a legyőzendő ellenállások megjelenhetnek később a hős és hősnő szociális érdekeiként, szerepeiként, ambícióiként, vagy a szerelemmel ütköző „alacsonyabb” ösztöneiként is.

Az áldozat vagy feláldoztatás elkerülhetetlen, mert életszimbólum. A klasszikus melodrámája lánya asszonnyá akar válni, az imádott lény az élet teljességét megélt emberré, lelépve a rajongó szerelem oltáráról, s megvalósulva egészen. Vagy szabad utat kap a teljes élet felé, az áldozatok által ellenőrizve és igazolva, vagy belehal az áldozatokba, ami megint csak az asszonyors teljességének sűrített kifejezése. (A férfi gyakran az asszonyalakokon kikísérletezett sorstípusba lép be, pl. a pillangókisasszonyi sorsba: Mr. Butterfly; máskor a szerelmi áldozatot intellektuális szerelemnek, hivatásnak hozott áldozattá szublimálja, pl. az orvosmelodrámban; nagy férfilehetőség az apamelodrámája, s nem véletlen, hogy Jean Gabin játszotta el legsikeresebben a *Nyomorultak* hőstét, aki a szerelmi melodrámban is áldozathozó, pl. *Mire megvirrad, Kődös utak*). A melodrámban a megelőző boldogtalanságok, a hozzájuk való hősi viszony esetén, biztosíthatják a későbbi boldogságot. A románcban a

hősiesség közvetítése nélkül is bekövetkező „ingyen” boldogságot utólag kell megfizetni, s a minőségileg végtelen boldogságot a végtelen boldogság mennyiségi végessége egyenlíti ki. Mondhatni: így áll helyre az igazság, a sors mérlege visszaáll – az ingadozások után – a közönyös nullára, a semleges kiindulóponttra, ahol a többi ember egyébként egész életét leéli.

4.23.2.3. A románci idő

A melodráma, akárcsak a komédia hőse a háromszög viszonyok, meghasonlott érdekek és csábítások világában mozog, melyet a románc meghalad. De a melodráma által ígért, s a románcban beteljesedett tökély összeomlik, hogy ismét helyet adjon a prózának. A halál a végső kitörés a Sirk-melodramák által bemutatott álélet hatalma alól. Az örök élet álélet lenne, melyet semmi sem sűrít és fokoz. Nem hiánycikk, nincs áldozni, ajándékozni valója. A románc imperatívusza : kihasználni az időt, mely elveszett, ha nem sikerül kitölteni a szeretet teljességével. Az idő hiánycikk, mely ráadásul akkor válik hígból sűrűvé, hamisból hamisítatlanná, ha nem kuporgatják, hanem pazarolják. Sem a melodráma szerelmi áldozatai, sem a szerelmesek románci feláldozása nem a szerelem kifosztása, nem belső érdekei ellenére történik. A halál is a Libidó munkája, az öröklét a lehetséges lét gyilkosa lenne, a halhatatlanság a születést szorítaná ki a világból.

4.23.2.4. A románci ráismerés

Hogyan jut el a hős, a kalandor, a kincskereső és vadász, a világ egészét akaró, a lét teljességét és határait kutató, a konvenciók világa ellen türelmetlenül vagy unottan lázadó, az elszakadás konfliktusai során bűnössé váló típus, hogy végül elfogadjon egy (úti)társat? Ez az egzotikus útifilm kérdése. Hogy éri el a társ, hogy a hős le is telepedjen érte? Ez a western kérdése. Mindehhez képest új a románci és melodramai szerelemfelismerés, a szerelmi jelenés drámai szenzációja. Az első pillanat mágiája arra utal, hogy eldőlt az ember sorsa, vége az esetlegességekből sanszokat kovácsoló kaland oldható, túlléphető viszonyainak. Nem tudni, hogy megérkezés vagy hajótörés lesz ez a „nincs-tovább”. A szerelmi megvilágosodás pillanata nem garantálja a boldogságot, csak a nagy drámát. A szerelmi megvilágosodás még nem szerelmi csoda, szerelmi borzalom és iszonyat is lehet belőle (lásd film noir). Ez a nagy ráismerés csak a nagy vágy kiváltója, a nagy dráma biztosítója. Az, akit meglát a magafeledő rácsodálkozó, a megváltás vagy kárhozat fogalmának szerelem-mitológiai privatizációja. E pillanatban valami obszcenitás érződik, a dermedt megállás, a földbe gyökerezett ámulat egy erekció metaforája: az egész személyiség erekciója. A villámcsapásszerű ráismerés a tragédia felé mutat, a szerelemfelismerés késleltetése és zavara, az ingadozó ráismerés pedig a szerelem végességét feltételezi. Az egyik esetben maga a szeretettárgy fenyegetett (a szerelem beteljesül de tárgya elvész), a másik esetben nem a tárgy foszlik szét, csak az érzés.

A ráismeréshez kapcsolódó motívum, a nincs-tovább élménye, kimeríthetetlen gazdagságot vizionál. A külső kaland hőse a széles világ vándora, a belső kalandé a szubjektivitás végtelenségéé. Az új hőstípusok a belső kontinenseken keresik ezután a külső világban eltűnt „fehér foltokat”.

4.23.2.5. A románc nagy szintagmatikája

A románc kellékei: 1. A neutrális vagy negatív élet, szürke köznapiság; 2. a megpillantás; a beteljesülés, 3. a szerelmi idill; 4. a katasztrófa és 5. a szereplők egyikének visszatérése a mindennapi életbe. (Vagy: kettejük halála esetén a néző visszatérése.) A 3. epizód a döntő, melynek lényege a kétszemélyes világ, mint tragikus idill létrejötte. A műfaj mély szükséglete idill és tragikum egysége, az idill tragikus lelke, a boldogság tragikus mélye. Ezáltal válik ez a boldogság intenzívvé és ragyogóvá. A nagy boldogság intenzitása sötét, s a románc mint tragikus idill a boldogság mélységeit, a melodrázával ellentétben, nem a lelki vagy erotikus problematizálás útján keresi (pl. különleges szerelmi feltételek cinkosságában vagy a partner bűneinek felvállalásában). A tragikus idillt az időlimit éppúgy szorongatja, mint a társadalmi konformitási igény, még sincs menekülés-jellege. Ez a boldogság nem menekülés a valóság elől, mély és valóságos. A konvenciók elleni lázadás e műfaj koncepciójában épp radikális valóságkeresés, minthogy itt a társadalom a valóság elől való menekülést szolgáló szövetség, az „álélethez” szóló összeesküvés. Vagy úgy is mondhatjuk: a románcos azért menekül a társadalmi valóság elől, mert az, amit a cinkosok és haszonélvezők társadalmi valóságnak neveznek, menekülés a lét valósága elől, közösen és mesterségesen generált lét-hamisítás. A *Krisztina királynő* hősnője pl. a szerelem hatására válik férfiból, perverz és száraz aglegényből rajongó és érzékeny nővé. Shakespeare nyomán szokásos beállítás, mely a magyar filmkomédia aranykorában is jellemző, hogy a nő a válság idejére válik kétneművé, majd, a happy end során felveszi és beteljesíti eredeti nemét, helyreállítja biológiai és társadalmi nem harmóniáját. Krisztina királynő kétneműsége, akárcsak Hamlet melankóliája, a kizökent idő tanúsága. A *Love is a Many Splendored Thing* hősnője gyűlöli az óra számlapját, de a szerelem beteljesülésekor eléri a misztikus „Gelassenheit” élményét. A teljesítmény- és versenytársadalom sem a nyugodt önazonosságot, sem a nagylelkű önátadást nem tolerálja (amelyek egyébként egymás feltételei). A kettő lehetősége a tragikus idill terepére korlátozódik, mely valószínűtlen boldogság megelője egyúttal, a katasztrófában, e nagy pillanat árát is megfizeti.

4.23.2.6. Az idill katasztrófája

A *Love is a Many Splendored Thing* a kínai orvosnő és az amerikai újságíró románc. Mindkettejüket megszólják, a nő, Han Suyin (Jennifer Jones), állását is elveszíti. Konvenció és emóció feszültsége alapozza meg az eksztatikus idillt, mely fenyegetett és költséges mivoltában képes egyesíteni a harmónia tökélyét az intenzitás csúcaival. A melodramatikus válság, melyből kiút az áldozathozatal, szerelem és háború, szerelem és hivatás, szerelem és nyers érzékiség stb. ellentétein alapul. A románci katasztrófát ezzel szemben nem a bűnösség, hanem a tökély váltja ki, ha csak azt nem akarjuk mondani, hogy a románcos a boldogság, a tökély követelésében, az igény hübriszében vétkezik. A *Turks Fruit* idáig is eljut: az avantgarde művész lázadó szellemisége, a nyárspolgárok iránti türelmetlensége és a szerelmesek boldogsága ugyanannak a lázadásnak a két oldala. Itt az eksztatikus idill ugyanaz, mint az idill katasztrófája.

A románc öt egységét mutattuk be: ezek együttes alkalmazása, a románc teljes vagy nagyformája a tragikus románc. Ha a katasztrófát elhagyjuk vagy enyhítjük, létrejönnek a románcnak „enyhített” formái, a melankolikus illetve komikus románc.

4.23.2.7. A tragikus románc mint szerelmi katasztrófafilm

A tömegkultúra nem mindig választja el egymástól a Thanatoszt és Destrudót, a nirvána ösztönét és a gonoszságét. S azért keveri össze őket, mert – ha a Libidó nem képes beteljesülni – a Destrudó keresi az oldódást. A háború olyan szimbólum, mely a Thanatoszt és Destrudót is kifejezi, mindkettőt képes csúcsra vinni, a hőstett a Thanatosz, a rémtett a Destrudó tomlolása. A tömegkultúrában – vagy talán minden epikában – ezért a háború az alap és eredet, az elbeszélések tárgya, mellyel küzd is az elbeszélés, hogy múlttá nyilvánítsa, a szavak békéjéből tekintve vissza a tettek háborújára, és csodálja is, nagy időkként, daliás időkként, dicsó múltként. Az elbeszélésekben ezért úgy viszonyul egymáshoz háború és szerelem, mint a világ „nyers” és „főtt” formája. Ha azonban az embert átalakítja – előbb csak a páros viszony keretében – a kultúra, akkor az egész egyéb világ ellenségesen áll vele szemben. Ez a tragikus románci pillanat. A tragikus románc felfedezi a jobb világot, de csak kétszemélyes világgént. Reális utópiaként ábrázolja a szerelmet, de az egész természeti és társadalmi összefüggés által fenyegetett ostromlott erődként. Mintha odakinn csak zombik lennének, s csak a két szerető maradt volna ember.

4.23.3. A tragikus románc. Szeminárium: Tragikus románc a glamúrfilm korában (Tay Garnett: *One Way Passage*, 1932)

Mixerfilozófia

A távolképre ráköpirozott „Hongkong” felirat nevezi meg a cselekmény kiindulópontját. Az angol gyarmatváros a Kelet kapuja a Nyugat vagy a Nyugaté a Kelet számára, a népkerveredés vásári kavargásából kiemelkedő nagy szürke épületek viharvert klasszicizmusával. Olyan rend magasodik a káosz fölé, melyet az nem ismer (el), mely csak burok vagy fenntarthatóság, de nem éri el az életszubsztanciát. A külső színhely bemutatását nagy hodály, kikötői lokál képe követi: ugyanaz belülről. A világ népeinek tölcse a mulató, ahogy vendégei a kábulat tölcseirei, italtól vagy akár csak egymástól mámorosan. A szakadatlan vándorló kamera előbb a zenekaron állapodik meg. A szórakozottan gajdoló énekesek a feléjük dobált garasokra figyelnek, melyek egy része a köpöcsésében tűnik el, a zongorista sem a dalra ügyel, hanem az egyik billentyűre állított, füstölgő cigarettára. Itt a lényeg az, ami mellékes, a félvállról vett élet igénytelen pragmatizmusa, a lecsúszott és menekülő csalódottak szabadsága, mely a sanszتان tömegember cinikus felvilágosodásával találkozik.

Az ismét nekilödulő kamera valószínűtlenül hosszú bárpult mentén vezet tovább. A cselekmény a témát kereső tekintet vándorlásának végpontján, a bármixer akcióba lépésével indul. „Július negyedike óta nem csináltam ilyet!” A mixer különlegesen erős italt kever, melynek elmagyarázza receptjét. A *Shining* utólag, egy más korból visszatekintve idézi mixer és

csavargó szívélyes, cinkos viszonyát, mely nem sérti a magányt, mégis otthonos hangulatot teremt. A lázadó és menekülő kicsapottak öszszemosolygó megértése olyan szolidaritás, amelyből nem lesz korlátozó és fegyelmező kollektívizmus.

A mixer a szakmai öntudat színpadiasan artisztikus, de csak élvezetteljes, nem modoros rituáléjával keveri az italt. Az igyekezet és a hozzáértés kettős élvezete minden mozdulatnál elidőz. Vendégével, s mivel mi a vendég háta mögül figyeljük, velünk is szemben áll, s – mivel a vendéget még nem azonosítottuk – mindenek előtt nekünk adja elő mixer-monológját. A verbális monológ a vizuális monológot, a kamera hosszú pásztázását követi, melynek végén a kamera átadja a szót az első szereplőnek. A mixer „barátom”-nak szólít, s olyan italt ígér, melyet nehéz lenyelni, de következményeit egy életen át emlegetjük. A tüzes ital előbb fáj, az erős szer előbb éget és fejbe kólint, csak aztán boldogít. Ellentéte a rossz italoknak, melyek előbb kellemesek, amiért később undorral, csömörrel vagy fájdalommal kell fizetni. A film mixerfilozófiája komplett művészetelmélet, mely nemcsak az objektívált műalkotás elmélete, az élet művészetének koncepciója is.

Előbb az ital keverőjét látjuk, utóbb megrendelőjét. Az utóbbi (Dan = William Powell) italt rendelt, de a mixerre, a sorsra hagyta, mi legyen az. Erre a sorshatalom szerepének eljátszására felhatalmazott mixer kiválasztja őt, vagy megpillantja benne a kiválasztottat, aki méltó a különleges receptre. A recept olyan élet vagy sors képlete, mely nem fullad émelységbe. Nem nézzük meg a vendéget, míg a mixer oly nagy élvezettel keveri a különleges, de veszélyes italt, az égető, de jóízű sorsot, a kamera érdeklődése csak akkor fordul a főszereplő felé, amikor az megkapja, hogy felhajtsa, italát. A kalandor élete a kevesek ritka élményeinek turmixa, nem polgári ital. Odakinn találja, messze otthontól és hazától, számkivetve, elszakadt gyökerekkel, szélfúttá ördögszekérként hajszolva át a világon. Kétségtelenül a feledés itala, egyfajta kulturális halál, mely azonban az emlékezés itala is: feledjük a feledhető! Mindent el kell feledni, ami feledhető, mindent elhanyagolni, ami elhanyagolható, hogy a lényegre emlékezhessünk, azaz megtudjuk, miért élünk.

Fehér hajó

A cselekmény menetrendszerűen közlekedő utasszállító hajón játszódik, a Hongkong-San Francisco járaton. A film cselekménye Hongkong elhagyásával indul, s San Francisco elérésével ér véget. Ez felveti a kérdést, hol érdemes vagy érdemes-e partra szállni a világban? A partok életéről közvetett képet kapunk, mely a kallódás, a bünbeesés és a bünhődés története. A való világ egy katasztrófa, – az egyik parton mi vétünk, a másik parton a világ vét velünk szemben, s szerencsénknek mondható, ha nem vétettünk többet a világ iránt, mint a világ irántunk, ha a rossz bevétele nagyobb, mint kiadása – minden említésre érdemes a hajón történik, az élet szünetében, mintha a semmi látogatása sújtaná a földtekét, XX. század néven. Ha így fogjuk fel a cselekményt, akkor új Noé bárkája a hajó, mint valóban nagyon sokszor, Tay Garnett filmjénél kifejezettebb módon is. Amikor világunkat az élet megalázó és lealacsonyító trivialitása értelmében látogatja meg a semmi, az új Noé bárkája nem visz magával annyi kincset, mint a régi, mert az új katasztrófa nem talál a földön annyi életerőt, mint az egykori. Ebből következik az átkelés másik olvasata, mint visszaút nélküli átkelésé. Csak az él, aki haldokol, mint a film hősei, csak a haldokló minden percben újjászülető. A többiek egymást ismétlik, s automatizált életük percei is egymást ismétlik. A tartósság azonban nem az igazi lét, ellenkezőleg, az eltárgyasult, megmerevedett, kialudt,

halott létforma. Csak az aktusok élnek, csak a megfoghatatlan valóság, csak a minden percben elnyert és elveszített, menekülő élet igaz. Az emberek csak kopnak, világuk halványul, mai napjuk sápadtabb tegnap. Van-e olyan, akire ez nem áll? Ezeket keresi a kamera a hajón, vissza nem térő arcokat. Nem érdekesek az egymás képére formált tucatlányok, a kamera azokat keresi, akik „Isten képére” vannak formálva, azaz egy végtelen Isten csak eme egyedi lények egyszeri perspektívájából látható rejtvény-arca mintájára. A csodakeresés azonos értelmű az emberi autenticitás keresésével.

Menetrendszerű járat: a közlekedés és az utazásról szóló elbeszélés még nem került át a levegőbe, az utazás még nagy utazás. Az *Emmanuelle 1*-ben már csak egy nemi aktus „színesíti” az unalmas bezártsággá lett légi utat, az utazásbeli utazás a mosdóba vezet, ami a nemi aktust is lealacsonyítja unaloműzéssé. Az újabb filmekben, melyekben elveszett az érzék a hajóút sajátos varázsa iránt, a repülőút vagy az autós hajsza szolgál mércéül, s ezek követelményeihez idomítják a hajóút ábrázolását. A *Titanic* útiélménye a lét rendkívüli törekénysége, a lerövidített és felgyorsított átkelés tükrében. Az óceánon való átkelés a pionírok új világot kereső honfoglaló expedíciójából modern rekordhajhászassá, versennyé változik. A *Titanic*, a fedélzetén összecsdődített reprezentatív társadalommal, ugyanazokat a problémákat viszi el mindenhová. A *Féktelenül 2.* című Jan de Bont-filmben veszett rohanássá fokozódik a hajóút, s a hajó végül kételtű cápaként támad a szárazföldre, a várost pusztítva. A hajós-film időközben elvesztette specifikumát, mely Tay Garnett művében még sértetlen.

A hajóút, ha nagy utazás is még, már nem a szárazföldi út lényegét kínálja, mely az érintkezés felpeszsdítése és felfokozása. Míg a szárazföldi út a külső élet felkorbácsolása, a tengeri út a cselekvő élet szünete. A hajó mely a hotelfilm és az útifilm elbeszélő struktúráinak egyesítési eszköze, úszó fehér hotel, mely átlebeg a kozmosz közepén. A tér is oldott, szilárd partok közötti másvilág, s az idő is megváltozik, az utasok életének időtere az örök vasárnap. A köznapi szaladgálás hosszú szünetében az emberek önmagukkal és egymással szembesülnek. A köznapi hektikából kizárt világban a lelassult időben összezárt utasok lelkekké válnak. A hajó mindig a lelkek hajója mely a Léthe vízen hajózik, evilág és túlvilág között. Ennek optimista vagy pesszimista változata is elképzelhető. A pesszimista változat alaptípusa az Arthur Gordon Pym-típusú eltűnéstörténet. A lelkek hajója, mint a vissza nem térő utas szállító eszköze, a túlvilágra kísér, s lélekkísérőnek hívja meg a nézőt is. A *Traumschiff*-szériához hasonló hajósfilmben a hajó a találkozások számára felszabadított élettér, hol új középpontot nyerve gazdagodik életünk. A partra szálló útközben gazdagabb lett, a part által képviselt szilárd élet a nyertes: a hajóút közvetítésével a tartós viszonyok evilágára kísérünk egy új életszereplőt.

A megpillantás

Az „éden-koktél” felhajtása pillanatában a bárpulnál ülő vendég megrándul és megdermed. Az erős italtól az edzett világcsavargó teste is megtántorodik, nekiütközve a mögötte ülő nőnek (Joan = Kay Francis). Az ital ostorcsapása lódít a nő felé, vagy a nő látványa verseng, második fokozatú ostorcsapásként, az itallal? Két ütköző test perdül egymás felé. „Na hallja!” – fordul meg a férfi rendreutasítóan. A nő szintén perdül, szembe kerülnek. Két váratlanul egymás látókörébe került arc fordul egymás felé.

Az első pillanat fenomenológiája: bűvölt rámeredés. Félbeszakad az elkezdett mondat, mert szétfoszlott egy világ, melyben azt a mondatot még megfogalmazták, ahol értelme volt.

Vége a világnak, melyben megvoltak a helyzet által előírt bejósolható mondatok. Mindketten bámulnak, keresik a szavakat, két világ süllyed el, két ember veszi el lába alól a talajt, így születik a két világ romjain egy új, harmadik világ, amely még csak belőlük áll és viszonyukban létezik. Váratlan történés értelmében fogamzó világterv, amely létmód, ha csak pillanatig létezik is, ha csak lehetőség és valóság közötti lebegő állapotban adott, és nincs is folytatása, mégis, ha visszatérnének is belőle a maguk régi, parancsolóbb világába, valóságosabb, mint ezek a régi világok, az elhasznált élet automatizmusai, s a ritka pillanat tükrében most már a mi közönséges világunk egy olyan jelen, mely csak a múlt vetítévászna. Döbbsent gyönyörrel néznek hőseink, egymás tekintete által nyilvánítva a film hőseivé, elbámulnak, mintha most kezdenének látni, érezni, félálomból ébrednének, félelemből térnének magukhoz. Fennakad a szemük, mint a halottaké, hogy újjászülessenek egymásból.

Két világcsavargó találkozik valahol – akárhol – odakinn, s a tekintetre szegeződő tekintet találkozása egyszerre antikválttá nyilvánítja az összes külső kalandot, az extenzív, egzotikus és akciós kalandfilmek egész spektrumát, a tekintetet jelölve ki a mélység és kockázat új létszintje küszöbeként.

Az első pillanat melodramatikus víziói nem a harcok csörtetéseként fogják fel a teljes éberséget. A törtetés félálomában élők a hódított térben, az akarat hatalomgyakorlásában vélik megtalálni a létezését. Az első pillanat narratív metafizikája az érvényesülés terét érvénnyel kitöltő új hatalom hite. Csak az van itt a világban, vagy csak az tudja idevarázsolni a holt tárgyak halmaza helyére a világ jelenvalóságát, aki ráébredéssel tölti ki a hódított teret, mert az örök támadás csak az örök menekülés legrosszabb fajtája. A magasabb szellem felszabadítja vagy visszaadja azt, amit az akarat meghódított, de el is veszített, mert élményszerűen, szellemileg nem tudott elsajátítani.

A melodramatikus találkozások logikájában az egész élet egy randevú, de mindig túl korán vagy túl későn érkezünk, elmegyünk egymás mellett, mint doktor Zsivago és Larisza Fjodorovna a David Lean-film elején. A westernben az ember rátalál egy közösségre és megtanul megérteni egy másik, konkurens közösséget is: ennek eredménye egy város rendje, egy farm tulajdona és egy nő szerelme, sokértelmű gyökeret eresztés. Az egzotikus kalandfilm hősei nem gyökeret, hanem kincset keresnek, a kincs szó lassan megvilágosodó legmagasabb értelmében, mint az élet értékelésének kritériumát. Az egzotikus kalandfilmben a világ végén találjuk meg a vágytárgyat, s ilyen értelemben a melodramát és románcot akár világon túli műfajoknak is tekinthetjük, ha a külső világ szegénységét a belső világok túlsága határolja, a szenvedély. Két ismeretlen arc tárja fel egymás számára az élet ismeretlen, nem sejtett mélységeit és lehetőségeit. Szemantikai katasztrófából kell magunkhoz térnünk, hiszen, ha többet találtunk, mint amit kerestünk, meginog célrendszerünk és a konvencionális értékrend életünk feletti hatalma. A teljesülés mutatja meg, hogy mire vártunk. Vagy: a tulajdonképpeni vágytárgyra, az igazi szükséglettárgyra nem mi vártunk, hanem ő várt ránk a jövőben, a jövő erjesztőkádjában, a lehetőségek birodalmában. A távolságok jelentik a jövő jelenlétét, s a nagy távolságokat megtevő lény nagyobb valószínűséggel találkozik a nagy lehetőséggel. A szerelmi kaland kitüntetett pillanat, találkozás, megragadott alkalom. A harci kaland az én megerősítése a másik fél tagadása által. A szerelmi kaland, az igenlő találkozás kalandja, az én beteljesítése, egyrészt fellé nyilvánítva magát a másik fél által, másrészt egyesül vele, megkettőzve létezését.

Két tekintet egymásba akad és elmerül egymásban. A ráismerés pillanata akkor jön el, amikor az ember maga mögött hagyta az érés kínjait és még nem küzd a romlás kínjaival. Az üldözöttség (a hős szituációja) az előbbi öröksége, a halálra ítéltség (a hősnő titka) az utóbbi előlegezése. Az élet csúcán az ember már nem még csak félig élő, az életet kereső, és még nem a halál gondolatával megbékélő rezignált visszavonuló. Hőseink sorsa azért elbeszélésre méltó, mert az „előtte” és „utána” problematikája áthatja a csúcstól és így vitázik egymással. De a csúcson még humorrá válik a rezignáció, és már humorra a rossz emlék. Szépséggé válik a búcsúzkodás a szilánkokra tört dolgoktól, mert olyan világban vagyunk, mely nem romlott el, mielőtt összetört.

A humor és rezignáció a világnak szól, a rajongás az embernek. Ha az utóbbit is eléri az előbbiek, már csak a komédia lehetséges, addig viszont kibontakozhat a gyász, mint a pátosz váltása. A gyász visszaadja, amit pátoszban veszítettünk. A gyász a mi titkos, nagy pátoszunk, benne dolgozik a leértékelődött világ maradvány-szubsztanciájának titkos pátosza. A gyász a megfordított távcső, mely távolít. A csúcson készként jelenik meg két ember, ami nem megmerevedettség, hanem az elevenség megvalósulása. Elérték csúcsmagjukat egy olyan világban – ezért a humor és rezignáció – mely nem érte el csúcsmagját. Létezhetne-e egyáltalán csúcsmember egy csúcsvilágban? Ha a tökély egy kényelmes és védett világ remekművében testesülne meg, kívül, úgy az ember nem lenne minden percben szorongatott, és nem állna nagy kihívások előtt, elengedné magát, nem működne a gondok, bajok mint sorskovácsok, a tökély kikovácsolói.

Szemtől-szemben a két ember. Még mindig az első pillanat értelmezési feltételeinek kidolgozásánál időzünk.

- Óh, istenem, annyira sajnálom!
- Én pedig annyira boldog vagyok!
- És milyen jó ital, kár érte!
- Igen, éden-koktél, maradt pár csepp a pohár alján.
- Az utolsó cseppek a legfőlségesebbek. Ezt nevezem szerencsének.
- A nevem Dan...
- Az enyém Joan. Hello Dan!
- Hello Joan.

A két ember markánsan, de glamúrfilmi és nem harcifilmi értelemben férfias illetve nőies. Egyik disztintíváltan férfias, másik előkelően nőies, ugyanakkor, minthogy a nemi kultúrát féken tartja az általános kultúra, mindkettő kifinomult és védetlen. A férfi kifinomultsága nem nőiesség, csak a melankólia árnyéka, mely rávetődik egy emberre, akinek teherbíró képessége a kihívások vállalása, de nem durvaság. A nő aktivitása sem férfias, van benne valami hamvas vonás, mint aki bátran veti bele magát a helyzetbe, egyúttal mégis mintha először tenné, hitetlenkedő örömmel észleli, hogy meg merte tenni, bármi kis vagy nagy dolog legyen az.

A csúcsmemberek messziről jött, hosszú utat megtett emberek. Védettségben, kultúrában felnőtt lények, akik egyszeriben odakinn találják magukat, ráébredve, hogy minden védettség illúzió, legalábbis csak haladék, a gyermekkor ege nem az igazi ég, az otthonos horizont egyszerre szétpukkan és fölötte, túl, tágasabb de kegyetlenebb horizont boltozódik. A harmincas évek hőseinek az élet törekénységével és veszélyeztetettségével való találkozása olyan kulturális és lelki tartalékokra számíthat, amelyek lehetővé teszik egy személyes

erkölcs kikristályosítását életük csalódásából, a XX. századi válságban, korábbi századoktól örökölt hitek és remények romjain. A század első fele még a kultúra válsága, második fele már a válság kultúrája. Az első felében a hatalmas kulturális örökség éli meg a válságot, a másodikban a válságból fakad a századok örökségétől tehermentesített új kultúra. Az amerikai filmben, a kultúra válságának tüneteképpen, az erkölestelen, aljas és képmutató közerkölcsre az egyén erkölcsös erkölestelensége, a bűnös nemessége válaszol.

Első koccintás

A főszereplők dialógusai a szerelmesek nyelvét beszélik, mely csupa közhely. A közhelyeknek azonban értelmet ad egy arc, melyből személyes ígéret „sugárzik”, egy szándék, amely komoly, azaz „életre szóló”. A szerelemnyelvi megnyilatkozások olyan értékek megnyilatkozásai, melyekről lemondani sem, de amelyekben rejlő igényeket megvalósítani sem képes a kultúra. Érzelmileg ragaszkodnak hozzájuk, cselekvésileg elhibázzák vagy elárulják őket. A „legkomolytalanabb” műfajok válnak olyan igények gyűjtőhelyeivé, amelyeket a kor emberei sehogy sem tudnak kapcsolni a valósághoz. A közhelyek nagy koncentrátumai által azonban koherenssé és keménnyé válik a kép. A fantázia célja olyan csábító szellemi szigetet hozni létre belőlük, archimédesi pontot, ahonnan, legalább képzeletben, ki lehet forgatni sarkaiból a köznapi világot. Az ember reményei kifejezőiként elhalványult közhelyek végül az ember elégedetlenségének kifejezőivé válnak. (A „legalább” a „lelelébb” előfoka: ha „legalább” képzeletben lázadunk, van remény, mert az ember „lelelébb” képzeletben lázad.)

– Koccintsunk a találkozásunkra!

– Tegyük. Találkozásra és búcsúzásra.

– Ó, ez így kissé szívtelenül hangzik. Inkább talán...

Dan habozik. Közben távozó vendégek köszönése hallatszik: „a viszontlátásra!” Dan felkapja a szót.

– A viszontlátásra koccintsunk!

A film e pillanatban, a szerelmesek első jelenetében, magát a visszanyerést tematizálja és vezeti be a tragikus románci alapaktusként. A cinikus köznapiság tehermentesítő törvénye, hogy csak közhelyet, konvenciót vagyunk hajlandóak látni olyan motívumokban, melyeket épp kifejező értékük tett közhellyé. A gondolatlan és kötelező reakció, a búcsúzás szava, ezúttal egyben újra ígéret. Az ígéret a viszony érvényének garanciájaként szólítja meg a társat, miközben elsődlegesen a sorsot szólítja, akitől már a válás pillanatában visszaköveteli őt. Eredeti értelme szerint tehát sorskésztető és létfelidező mágia.

Összecsendül két pohár. Felhajtják a maradék cseppeket. Az ismerkedési jelenet konvencionális szavak váltására kötelez. A konvencionáliszmuson közben mindvégig áttűnik, a tekintetnyelv korrekciója révén, a rajongó figyelem. Nemcsak a tekintet hágja át a távolságokat; a szimbólumok is ezt teszik. A poharak, melyek majd a szájjakkal találkoznak intimen, előbb egymással találkoznak, a csók előlegezései vagy pótlékai, mert más a másik pohara által érintett pohárból inni.

A pohár, mely a „szőlő vérét” tartalmazza, a másik pohárral összecsendítve, vagy – más esetben – amikor a pertut ivók karjukat összefonva üritik ki, a rituálé kontextusába került pohár tartalma, az ital jelentését a partnerre vonatkoztatva tölti fel személyes tartalommal. A rituálé módosítja a jelentést és a partner életszubsztanciájának kifejezéseként értelmezi a szőlő életnedvét. Így a koccintást követő mozzanat, az ital felhajtása, a vér cseréjét szimbolizálja.

A látszólag pusztá fogyasztási aktus valójában vérszerződésé szellemített véráldozat. Kannibáli eredetű gesztus, mely végül eredeti jelentésének ellentétét vette fel. A kannibál az áldozat lelkét akarja bekebelezni, a vérszerződő a magát ajánlja fel. A véráldozat az isteneknek szól, a vérszerződés a fogadott testvért minden empirikus feltételtől, és ezek minden változásától független érvénnyé nyilvánítja. Mindez a koccintás pozitív tartalma, melyet egy másik gesztus követ. A férfi gyengéden, figyelmesen, de határozottan a bárpulthoz üti, eltöri talpas poharát. Rituáléját a nő pillanatnyi szünet után követi.

A mulatság közbeni pohártörés általában a tékozlás és gőg rituáléja. A régi magyar filmkomédiában, a dzsentrik mulatozásai közben ez a pohártörés döntő jelentése, melyben, a komikus hübrisz aktusaként, már nincs semmi mágikus jelentőség, sem tragikus súly. A dzsentri pohártörő rituáléja mindenek előtt az ital árának önkéntes, reprezentatív értékű növelése, a szükséglet öntúlértékelésének kifejezése, a pazarlás gesztusa, az egyénnek eszközből céllá nyilvánítása, a mulandó öröm felértékelése által. Ugyanebben a gesztusban benne van az is, hogy a céda, csalfa tárgy és a hasonló jelzőkkel ellátható múltó pillanat a személyt tartozik szolgálni. A személy mindenek felettségének kifejezése is a hübrisz egy fajtája, de rokonszenves változat.

A pohártörő rituálé nem tisztán komikus vagy alantas aktus. A dzsentri munkát „csinál” és nem spórol a pohártöréssel. Maga is fölösleges erőfeszítést végez, és alkalmat, igényt teremt további erőfeszítésekre, melyek új pohár megszerzését illetve előállítását szolgálják. Más ez, mint a modern tömegember kényelmessége, aki nem megy el kannájával tejért, hanem minden liter tejhez megkívánja a kidobásra szánt tartály készítését, nem mossa el poharát, eldobható pohárból iszik minden deci italt. A dzsentri azonban „örök” poharat tör el, művészi készlet tartozékát. A rombolás mint a szubjektivitás tiltakozásának és önértékelésének kifejezése: tragikomikus. Az ember eltöri a kiélvezett pillanatot képviselő kiürített kelyhet, mert nem tudja megállítani az időt. Eltöri a poharat, hogy ne igyon más belőle utána: ezzel a maga pótolhatatlanságát és az élmény egyszerűségét, a minőség egyediségét, minden dolgok pótolhatatlanságát fejezi ki.

A komikus hübriszre ráépülő mellékjelentés, mely már összeköti a magyar komédiát is a most elemzett filmmel, a világvége hangulat, az „utánam az özönvíz” vagy az „özönvíz előtt” motívuma. A pohár töréspróbája minden dolgok törekenységére utal. A gesztus a „memento mori” metafizikai érzékével jobban telített korok lelki örökségének polgári kifejezése.

A „memento mori” motívuma nem az egyetlen szorongás, mely a pohártörés képéhez kapcsolódik. A végességtől való szorongásnál nem kevésbé releváns szerelmesfilmi motívum az érintkezéstől való szorongás. Az érintkezési mágia, pohár és ajak intim érintkezése révén, a pohár azonossá vált a belőle ivó személlyel, akit így a poháron keresztül elérhet minden ártó bűvölet. A pohár eltörése által biztonságba helyezük magunkat, elvágjuk az ártó mágia közlekedési vonalait, a rontás csápjait. A pohár azonban nemcsak az én metonimikus jele, a másik személy metaforikus jele is. A pohár a másik személy, a csókolt, ízlelt vágytárgy kifejezése, kit szétrombolunk, hogy más ne szerethesse. Mivel ezúttal is érvényesül a másik jelentés is, mely szerint a pohár az ártó mágia útja lehet, a pohártörés a harmadik személy szerelmétől mint ártó mágiától való védelem kifejezése is. Mi romboljuk szét, hogy ne tehesse más. Halálra szeretjük, hogy ne gyűlölje halálra más. Vagy halálra szeretjük, hogy ne gyűlöljük halálra, amiért szereti vagy szeretheti más is.

A szerelmi halál értelme nem csupán destruktív. Miután Dan, majd Joan is eltöri poharát, az üvegcserepek egyesülnek a pulton. A koccintás a csókot képviselte, a szétválaszthatatlanul összekeveredő szilánkok pedig a végső szerelmi egyesülést. Két pohárból lett egyetlen öncélúan csillámló haszontalan létforma, melynek létértelmét kimeríti a szépség. A szerelem a lét fokozott felszikkázása az áldozathozatal, a veszélyeztetettség kockázatvállalása, a szenvedélyes érintkezés mint a banális evidenciák világának koherenciáját megzavaró töréspont, szépséges összetörés formájában.

A „memento mori” motívuma is a biztonságba helyezés szándékával érintkezik. Végül is nem feltétlenül magunkat vagy a társat, hanem az előző pillanatot, a találkozás pillanatát szeretnénk mindenen előtt biztonságba helyezni, a tartóztathatatlan pillanatok sorában zajló, múlt pillanatokra ítél emberélet azonban menthetetlen. A kamera ráközelít a pultra, melyen tört üvegcserepek csillognak, az iménti pillanat emlékműveiként. A tört pohár megsokszorozza a fényt és a pillanat is utólag csillogóbb. A pohártörés nemcsak a filmhős, egyúttal a film önreflexív aktusa is, a glamúrfilm gyászesztétikájának kifejezése, a boldogságfilm melankolikus önértelmezése.

A csillámló üvegcserepben látványos és egyben sebző attrakcióvá változik a használati tárgy. Az üveg, romjaiban, úgy csillog, mint a gyémánt. A fokozott csillogás ára, hogy megfoghatatlan és veszélyes, mint a rózsza tüskéi, melyek gyakran szerelmi akadályul szolgálnak a mesében. Ez a vég esztétikája: valaminek a vége, egy racionális funkció megszűnt szemetet eredményez vagy irracionális szépséget. A csillámló kupac, a pohár síremléke, többnek mutatja a poharat, mint ami volt, s ezzel az emberre utal, akiben mindig több rejlik, mint amennyi megengedett lennie, ezért az ember a gyász felfedezője, s ezért a gyász általi felfedezője a gyászolt igazi lényének. A gyász az elvesztett személy egész lényének kijár, a teljes veszteség érzeteként, ama lényeg olvasataként, melyet az élet lezárttá vált kontextusa fejez ki, most már minden csak mint jel, mely az elveszett teljességre utal, de csak mint a búcsúzás erejével megvilágító, szemérmes és tehetetlen utalás. A gyász fedezi fel, hogy az, ami lett, a lehetőhöz képest csak cserépszilánk. A gyász fedezi fel, hogy nem a szavak számítanak, hanem amit mondani akartak, és nem is a tettek, hanem amit akartak, de nem sikerült.

Végül egy további jelentésmozzanat a lekopogási rituálé átruházása az üveg poharakra. Viszontlátásra – hangzott el az iménti pillanatban. Ezt követi a lekopogási rituálé, melynek célja, hogy ne következék be annak ellenkezője, amit mondtunk. A nagyvárosi élet hangfüggőnye is az összefonódó ingerek akusztikus dzsungelé, de más, mint a dzsungel hangjai. Az élők megnyilatkozásai, egymáson áthömpölyögve, gépzajra emlékeztetnek inkább, nem az élet lüktetésére. A zajba, zörejbe fulladt hangok felszínén úszik egy-egy értelmezhető hang, maga is törmelék, szilánk. Beszélgetések zsongása, részek ordítása, az énekesek szórakozott gajdolása közepette hangzott el a „vizontlátásra” szó, melyet Dan felkapott. A „vizontlátásra” szó mások ajkán nem több, mint egy helyzet szokványos búcsúztatása, az élet központosítása, a viszonyok aktuális csomójának elvágása, kilépés egy helyzetből. Dan változatában azonban megszólal az elnémult szó: a viszontlátásunkra! A pillanat egyedisége és a viszonyok személyessége feltételezi, hogy minden visszanyerje eredeti értelmét. Dan ajkán a szó, mint kezében a koccintó pohár, hirtelen visszanyeri értelemteljességét, s a lekopogás a visszanyerést, az értelemteljességet kell, hogy megmentse, biztosítsa, mielőtt újra elszürkülne, tehát mielőtt visszatérnénk a mindennapi életbe vagy ő, a banális rutin, belénk.

Az első búcsúzás

Joan be szeretné mutatni Dant barátainak, a férfi azonban húzódozik. A kamera sem figyelt a nő háta mögött zajongó társaságra, s Dan sem akar visszatérni a premier planok ragyogó intimitásából az amerikai plánok embersalátájába.

– Bemutathatom a barátaimnak?

– Azt hiszem... talán jobb, ha nem... A sors ajándékozott nekünk pár csepp éden-koktélt... – habozik Dan. A nő megéri. Sértett is, de érti is Dan gondolatmenetét. A nő fejezi be a mondatot, és interpretálja vele a férfi vonakodását:

– ...és a továbbiak már csak csökkentenék a varázst!

Nem kell a boldogság italát az émelegéig szűrölni és szopogatni, ezek az emberek még korántsem a posztmodern „jouissance” bolondjai. A boldogság az ismétелhetetlen és meghosszabbíthatatlan pillanatban látogat meg bennünket. Hátról jön: nem is hívható és nem is marasztalható. Joan az, aki értve és mégis sértve, lekerekíti a búcsúformulát:

– ...és reméljük, hogy a szerencse még összehoz, és a boldogság visszatér!

Ezzel hirtelen elfordul, s a képet nagy fehér kalap holdvilág-arca tölti ki egyszerre, a nő érzékeny arca helyén. Joan lerázza a helyzetet, megfordul és eltűnik, nagy kalappá válik hirtelen. Az arc konkrétója helyében a kalap absztrakciója: megtérés az invenciótól a konvencióhoz, a lélektől a társadalomhoz. A vidám barátai felé visszaforduló nő újra beburkolódik a divatos elegancia és a semmitmondó társasélet anonimitásába. A veszedelmesen igénybe vevő jelenlétből kihátrál a tehermentesítő együttlétbe.

A nő elfordul a felé forduló férfitől, de az ezután szintén elforduló férfi felé fordulva visszapillant. A férfi után vetett tekintettel búcsúzik, mely gyengéden bocsánatot kér az elutasítottság kötelező sértettségéért. Még egyszer felragyogva, de már nem cukrosan, mézesen, nem is kacér frivolán, hanem a tekintet jajkiáltásával a férfi után küldve a szépség üzenetét, az élet dicséretét, a személy igenlését, a köszönetet a jelenért. A női tekintet elengedve is marasztalja, s ha meg nem is tudja hosszabbítani a pillanatot, átveszi, megőrzi auráját. A kifelé induló férfi után nézve búcsúztatja a nő a meg nem ragadott alkalmat, a távozó hódolót, a habozó gyönyörködőt, a gyengéd rajongót, a bámuló de nem cselekvő, imádó de nem kötődő, különös lovagot, aki mintha az időfolyam túloldaláról mosolygott volna vissza, olyan tehetetlenül, mint a szellemi jelenés, kit nem kötnek a természet és társadalom törvényei. Két idegen, egy férfi és egy nő, talán először és utoljára látják egymást, de törvényszerűségük azonos, egyazon mondattal jellemezhetjük egyiket vagy másikat: mert oly átszellemült, azért spontán, könnyed, szabad és gátlástalan, egyúttal a tökéletes szabadság tökéletesen tehetetlen mivoltának képe mindkettő, szinte a szellemfilmek túlvilági szerelmeseként, akinek keze nem ér el a testi dimenzióba, hogy megérintsen, becézzen (*Ghost, A hatodik érzék*).

A férfi, akinek tetszik a nő, valami okból mégsem lép. A kor komédiáiban és melodrámaiban gyakori motívum: gyönyörködés és visszahúzódás, közeledés és távolságtartás egységén alapul a varázs. A vágytárgy elérhetetlenségét, a vágy beteljesíthetetlenségét motiváló alkalmi indokok különfélék: a szociális tilalomtól, társadalmi korláttól, házassági szabályrendszerrel, előítéletektől a foglaltságig (az egyik személy „már a másé” vagy ha nem más személyé, akkor valamilyen nagy feladaté) vagy a korábbi csalódások szétválasztó, mérgező hatásáig, frusztrációk és agressziók gubancaiig bármi előfordulhat a titokzatos akadály vagy távoldartó mozzanat funkciójában. A Tay Garnett-filmben majd egyszerű magyarázatot kapunk, de

olyat, mely nem szállítja le prózai szintre a kezdeti hatást, rajongó bámulat és mégsem lépés, sőt, visszahúzódás és eltávozás kezdetben magyarázat nélkül maradt kontrasztját. A megtalált jelenés egyben elmulasztott és csak a mulasztásban bírható, mert jelenés, azaz megfoghatatlan privilégium. Lét és érvény helyreállított viszonyának a lét beteljesítése számára nincs hatékonyabb módja. Az érvény nem birtokolható, mint ingó és ingatlan vagyontárgy vagy rangfokozat. De valami feltárult (mint a szentlegendában a menny). Joant kérdi valaki:

- Ismered?
- Egy örökkévalóság óta.
- Honnan ismered?
- Nem emlékszem.
- Kevesebb kockélt kellene innod!

A furcsa pár

Dan ellép és a nő utána néz, sértődésnek már nincs nyoma, búcsúmosolyt küld a férfi után, mire az megáll az ajtóban és visszaint. Dan felemeli jobb kezét, válaszul Joan mosolyára. Gyönyörködő tekintettel visszamosolyog, öröme azonban fényét veszti, tekintete befelé fordul, s közben, a jobb után, lassan felemeli bal kezét is. Joan, akit körülvesz társasága, ezt már nem látja. Dan üldözött, a menekülés foglya, az *I am a Fugitive from a Chain Gang* és a *Dark Passage* hőseinek rokona, börtönből kitért halálraítélt fogoly. Ítéletbe foglalt otthontalansága megpecsételt, világunkban nincs számára hely. A férfi visszaint, megemeli kezét, aztán másik keze is lassan felemelkedik: a szerelmi üdvözlés könnyed gesztusa a fele a rab gesztusának, a szerelem a rabság fele. Az elegáns mozdulat megdermed és kínos mozdulatban folytatódik, Dan nem engedi le karját, amikor a lány elfordul, hanem a másikat is felemeli: egyiket az előtte álló kedvéért, másikat a mögötte álló miatt. Előbb a neki szegeződő, oldalába nyomott fegyver közelképét látjuk csak azután a fegyver tulajdonosát: fegyvere vezeti be a cselekménybe és mutatja be nekünk a rendőrt. Dan áll, oldalában a fegyverrel. „Hosszú vadászat volt, hosszú hajsza, Dan.” – mondja Steve (Warren Hymer). Dan és Steve, üldözött és üldöző, a helyzet rabjai. Viszonyukban van valami bensőséges, a hosszú üldözés eredményeként, mert ellenfelében emberére talál mindegyik, s az ilyen ellenfél már egyfajta társ.

A nő, a vágytárgy, pillanatok alatt lecserélődik, és férfi, szorongástárgy kerül a helyére. A szerető helyére üldöző. A nő elfordítja tekintetét, az ellenfél pedig a hősre fordítja fegyvere csövét. A nő és a revolver összefügg: egyik jelenléte a másik távollétét feltételezi, de nem fogság és szabadság alternatíváját fejezik ki, hanem kétféle rabságot. A hős számára a Maloa gözös halálhajó. Amikor a szabályok és törvények, kötelességek és erőszakszervezetek hatalmánál fogva a rendőr nem tudna többé visszatartani a hajón, a nő szerelme, a másik bilincs köt meg és ejt rabul.

Dan sikertelen kísérletet tesz a szabadulásra, Steve azonban erősebb.

- Jól van, nyert. – mondja Dan a dulakodás után.
- Mindig nyerek. – feleli Steve.

A rendőr, az útján rendületlen haladó nagy melák, a naiv hősök leszámazottja, a mesék Nagyerejű Jánosának rokona, mellékszereplővé degradálva. A heroikus akcióhős az új mesevilágban egyszerre csak nem több mint börtönőr, miközben egy korábbi mellékalak típus, a cselekvéstől tartózkodó s a valóság intézményeit distanciából kerülgető melankolikus rezonőr köz-

éppontba nyomul a kor hőseként. A népmese és a lovagregény tradíciója, a tömegkultúra gyűjtő-medencéje felé haladva, átment a csalódások, a romantikus ironia és a diabolizmus szűrőjén.

Rövid dulakodás után kerül a bilincs Dan csuklójára, mely Steve-hez kapcsolja őt. A profi és az életművész, a rendőr és a rendbontó, a műveletlen és a művelt ember, a közös sors részese és a különös sors kiválasztottja (vagy elítéltje) állnak szemben egymással, midőn a közös sors képviselője leüti, majd magához láncolja a különös sors megtestesítőjét. E viszonyban a magas kultúrájú a bűnös. Pontosabban: ő a maga bűnét képviseli, míg a másik a társadalom bűneit. A privát bűn büntethető, míg a közbűn maga a büntető. Egyénnek lenni, nem akárcsak lenni, így már szinte maga a büntetés. „Akárki”: biztonságban van. „Valakinek”: menekülni és rettegni kell. Dan – a dialóg által kiszivárogtatott múltinformációk szerint – ölt, az áldozat azonban „szörnyeteg”, akitől a törvény nem tudta megvédeni a társadalmat. Minderről pár elejtett szóból értesülünk, nem kell több, az előtörténetet számtalan más filmből ismerheti a néző. Hősünk, halljuk, jót tett, de nem volt rá joga. A jótett néha kegyetlen, a gyilkos gyilkosának joga azonban isteni és nem emberi jog, nem ismeri el a társadalom. A jogtalan jótettel szemben a törvény gyilkosként védelmezi magát, gyilkos törvény hajszolja az ártatlan gyilkost. A törvény, mely igazságot nem tud tenni, csak az igazság látszatát igyekszik fenntartani, az önkény teljes elszabadulását is szeretné megakadályozni, ezért nem engedhet. Az egyéni helyzet teljes igazságát csak az egyén ismeri, a mit sem értő törvény azonban védelmezi, az anarchia elkerülése végett, az ítélet monopóliumát. A jog közjog, az igazság egyéni igazság. Mivel kevesek az igazak, akik élnek is egyéniség és igazság elvi összetartozásával és egymáshoz rendeltségével, a jog nem bíz benne, hogy az egyén megismeri és követi az igazságot. A jog tehát az aljasságon orientálódik, azt tekinti emberinek, lefelé homogenizál, az emberivé váltat azaz átszellemültet lenyomja újra az alantasságba. Egy csapással nyom el minden eltérést, a jobbat és a rosszabbat. Mivel azonban a rosszabb felvértezi magát ugyanazzal a kegyetlenséggel, mely a törvénynek is sajátja, a jobb az elsődleges áldozat. Senki sem ismeri fel, nem tudja, vagy nem mondja, hogy a köztörvény csak szabály, az igazi törvényt csak az individuum látja. Az egyén szeretne szabadulni a kimért jog jármából, mert a leosztott jog az erősebb joga marad, soha sem különül el világosan a hatalmi önkénytől. A jog képviselője bilincessel jön és fegyverrel, s a vele szemben állók a kedvesek, kellemesek és intelligensek. Ez a helyzet egészen odáig fajul, amíg végül szegény kopót kezdjük sajnálni. Az élet végül szégyenletesebb, mint amilyen szörnyű a halál.

A megbilincselést újabb szabadulási kísérlet követi. Mivel a hős rab a hajón, és a rab számára a katasztrófa lenne a segítség, de a hajó nem szándékozik elsüllyedni, Dan kreál kisebbfajta katasztrófát, magával rántva a rendőrt a tengerbe. Steve nem tud úszni, ezért a vízben, a rendőr számára idegen elemben fordul a kocka. Ha Dan hagyja megfulladni a rendőrt, az életet jelentő Ázsiát nem kell a halált jelentő Amerikára cserélnie. Miért menti meg a rendőrt, akit ő rántott magával a vízbe? Megszánja, nincs ereje ölni? Csak a társadalom képviselőjének van ereje ölni, a személyessé vált szellem nem, csak a társadalmiság hatalmaz fel az ölésre? Dan a gyilkos gyilkosa, Steve a gyilkos gyilkosának gyilkosa, de nem szimpla gyilkos, Dan pedig csak szimpla gyilkost tud ölni.

Ha Dan megöli Steve-et, nincs visszaút az induló hajóra, épp azért kellene megölnie, hogy innen szabadulhasson. Közben azonban megjelenik a fedélzeten Joan. Az „ember a vízben!” kiáltásra a hajókoriálathoz sereglők közt ő is ott van. Mielőtt Dan kiemelné a vízből áldozatát, az ő perspektívájából látjuk fenn Joant, mintha a nő vonzása vinné vissza Dant az

életet jelentő idegen vizekről a halált jelentő hazai partra. A gyilkos Hazába az éltető Idegenségből. Joan hajol a mélység fölé, mely Dan és Steve körül kavargó. A sikertelen akció haszna Dan számára, hogy a hálás Steve, aki azt hiszi, baleset történt és nem merénylet, leveszi megmentője csuklójáról a bilincset.

A szabadulási kísérletet és Steve megmentését követően az iménti láncos ikeregyszisztencia különös barátságá, furcsa párrá változik. Dan a bár küszöbén hirtelen átkerült a férfi-nő viszonyból a férfi-férfi viszonyba; az előbbit az üvegcserep csillogása, az utóbbit az átható fokhagymaszag minősíti, azt a fény, ezt a bűz, azt a pillanat, ezt a hosszú harc. Steve darabos, merev figura, durván mintázott arc, pisze orral. Dühödten hajol Dan felé: elég a viccelődésből! Dan fintorog, nem bírja a másik szagát. Vége az éden-koktélnak, eljött érte a fokhagymaszagú világ.

– Meglehetősen bűdös van ideleln a kabinban, inkább felmegyek a fedélzetre.

– Én is megyek.

A furcsa pár, az elválthatatlan két társ továbbra is szinte kézen fogva jár. Groteszk együttesük a férfi-nő találkákkal váltakozik. Dan egyik társa Joan, akit az imént ismert meg, másik társa Steve, akitől szabadulni vélt. Steve az, akitől nem lehet szabadulni, Joan, akit nem lehet elérni. Steve a társadalmi kapcsolatok, kötöttségek képviselője, aki a szabályokat és ítéleteket meg nem kérdőjelezve teszi a dolgát. Jó katona: a társadalom fenntartója, védelmezője. Így ketjük kontrasztjában Dan szerepe a kérdéssé tevés, ami, a konformista túlerővel szemben, szelíden diabolikus, melankolikus intellektualizmussá szublimálódik. Kezdeti összeláncolt-ságuk arra utal, hogy a személyiség két egymástól elszakadt oldalaként is felfoghatók. A lánc lekerülése sem növeli majd távolságukat. Dan intellektuális fölénye, s Steve kitartása és szívóssága, az egyik belső, a másik külső ereje, együtt tennék ki a teljes ember képét. E halálos ellenfelek viszonya valóban hasonlít a korabeli kalandfilm barátságaira, melyek lényege az egymásra ítéltség, kemény feltételek között, súlyos erőpróbák folyamán, az élet csapdájában. Joan is azt hiszi, jóbarátok, nem tudja, hogy Steve lerázhatatlan jelenléte a levett bilincset pótolja. Dan kénytelen bemutatni neki elválthatatlan társát:

– Öreg barátom.

– Igen, igen, együtt utazunk mindig.

– Úgyszólván elválthatatlanul.

Néha úgy néznek ki hőseink, mint egy szerelmi háromszög rabjai, mintha erős homoszexuális kötöttség rivalizálna a kibontakozó heteroszexuális szerelemmel. Vagy mintha ösztöndráma rivalizálna az érzelmes kötődéssel. Naturalista ösztöndráma a romantikus melodrámaival.

A hős a rajongó, kísérője a józan elme. De a polgárság nagy korszakában a józan csodálta a rajongót. A zseni Faustnak a konvencionális ész képviselő kísérője a famulus Wagner. (Komikus változatban a zseniális zeneszerző Murr kandúr. Tradicionális keleti változatban a szent szerzetes a Majomkirály stb.) Steve már nem adózik ilyen csodálattal elválthatatlan társa iránt. A hős a betagozhatatlan, a kísérő a fegyelmezetten alkalmazkodott lény. A horror-filmben a kísérő a tükörkép, lecsúszva az intellektuális alacsonyrendűségből az ösztön démoniájába. Van a furcsa pár történetének egy szála, melyben a rajongó érzelm és fölényes intellektus a halálra ítélte, ő az árnyékegyszisztencia, miáltal a statisztá, a mellékalak, a vonalas nyárspolgár válik hús-vér emberré, a leélhető élet képviselőjévé. Ezt a munkamegosztást az amerikai film a Don Quijote tradíciójából veszi át, „demokratizálva” e tradíciót: fejtetőre állítva lovaglélek és szolgálélek viszonyát. A szolgálélek lép fel mint törvénykező és felvigyázó,

parancsoló és nevelő hatalom. Dan és Steve, üldözött és üldöző, elválhatatlan társak a hajón, a két figura viszonya Stan és Pan kettősére is emlékeztet: kövér társa is szakadatlanul rendszabályozza Stant, aki minduntalan vét a szabályok ellen. A Stan és Pan viszonyon átszűrte Don Quijote – Sancho Panza viszony modifikációja fenn és lenn helycseréjére utal. A kifinomult, művelt típust a műveletlen, esetlen, naiv és darabos figura rabságában látjuk: a XX. század képe, a történelem képe. Az ironikus életszemlélet a vonalas ideológia foglya. A patetikus világfelfogás, esetlen vonalassággá degradálódva, fantáziátlan fegyelemmé laposodva, nem más, mint a szellemtelenség diadala, lemondás a belegondolásról. A Dan melankóliába fojtott tragikumával szembeállított Steve figuráját nevetségesre hangolja a film, ugyanakkor a tragikus Dan is a tragikomikus furcsa pár része; a tragikum már csak a vérmes és a szomorú bohóc párosításán belül elképzelhető, mint a szomorú bohóc titkos élete.

A neveléséssé tett Steve nemcsak a néző előtt, Dan szemszögéből is nevetséges. Steve legfőbb jellemzője a sértettség, a partner megnyilatkozásait nem értő, gyanakvó nyugtalanság. Dan az irónia hőse, Steve a ressentiment antihőse. A film pontosan fordítva értékeli őket, nem úgy mint a filmbeli társadalom, mely számára Dan a bűnöző, Steve pedig a törvény és rend helyreállítója. Steve azonban, a Dannel összeláncolt testvériségben, a maga ösztönös módján, mégis túllép végül az őt elküldő társadalmon. Az egyéniség, a kultúra vétkében elmarasztalt halálraítelt, az üldöző-menekülő játszma során a rendőr nevelőjévé válik. A fizikai üldöző érzi magát szellemileg megtámadva, Dan intelligenciájától üldözötten, Havel és Okudzsava írásaiban jelenik meg később ez a téma, a spicli, az üldöző kisebbségi érzése és panasza. Az üldöző vádolja az üldözöttet, ő érzi hátrányos helyzetben magát.

A westernnel és a gengszterfilmmel ellentétben, Tay Garnett filmjében a törvény és rend képviselője halálszimbólum. A normális kalandfilmben a férfi-nő viszony helyébe lépő férfi-férfi viszony barátság vagy rivalitás. A tragikus románci sorshatalmat kreáló *One Way Passage* megfosztja a rivalitást, a férfiak háborúját lovagiasságától. Nem egyenlő erők, hadak állnak szemben. Az egyén áll szemben a társadalommal, az individuáció a kollektívációval. E hajszolt világban az egyéniség azonos a bűnösséggel. Az ember egyéniesültsége mértékében üldözött és halálra ítélt, az egyéniesületlenben csak közös tartalmak, minták, sémák hömpölyögnek a múltból a jövő felé.

Tyúkfarmról álmódó csirkefogók

Dan letartóztatása után jelenik meg Skippy (Frank McHugh), a zsebtolvaj, aki úgy viszonyul Dan figurájához, mint Ugarte fog Rickhez a *Casablancában*. Rick és Dan úri csavargók, titokzatos oknál fogva kitaszítottak a „rendes emberek” világából; Skippy és Ugarte a tősgyökeres csavargók. A hős és a komikus barát viszonya egyúttal arra is utal, hogy a modern hős alakja kapcsolatban van a csínytevővel. A személyiség bűnében vétkes halálra ítélt figurák lefokozott változataik által, szélhámosokként képesek beépülni a társadalomba. Skippy kabarészintre lecsúszott formában képviseli Dan iróniáját: „Én vagyok az, akit mindenütt keresnek, de sehol sem látnak szívesen.” Az ébresztőóra abban a pillanatban kezd csörömpölni, amikor elsüllyedt a sompolygó tolvaj zsebében. A tolvaj megjelenését követi a szélhámosnő, akik a tragikus párt ellentétező komikus pár lehetnének. A film azonban végül bonyolultabb megoldást választ. Bár a tolvaj és a szélhámosnő olyan intim jelenetekben lép fel, mintha házaspár volnának, nem belőlük lesz az ellenpont-pár.

Dan és Skippy, az életművész és a tolvaj, barátok: a társadalom feletti illetve alatti kétféle kítaszítottság utalja őket egymáshoz. A Dan és Steve viszonyában felborult Don Quijote – Sancho Panza viszony Skippy és Dan viszonyában helyreáll, Skippy a fantomlovag hű fegyverhordozója, ezért sem lehet végül a tragikus pár szerelmi ellenpontjául szolgáló komikus pár részese. Barátsága a szélhámosnővel Dant szolgálja, ahogy a szélhámosnő későbbi komikus szerelme, a rendőrrel való kacérkodása is kezdetben ezt teszi. A tolvaj és a szélhámosnő, akik cserben hagyják a társadalmat, értik meg azt, akit cserben hagy a társadalom.

Kay Francis és Jean Harlow

Kay Francis kicsi nő, rövid hajú, élénk és elszánt. A harmincas évek pajtás-típusú fiús nőivel szemben nem erőszakos és infantilis. Az ő szemöldöke is mesterségesen korrigált, de Harlow magasra emelt és ceruzavékonyan kihúzott, s ezáltal nem a szemet nagyító, inkább a homlokot keskenyítő, támadó, ragadozó, faltörő kos jelleget adó szemöldökrajzával szemben, Kay Francis esetében az orr fölött egymás felé futó, emelkedő vonalak mókásan merengő kifejezést kölcsönöznek az arcnak. Kay Francis, akit Hollywood legelegánsabb asszonyának tartottak, a bohó vonás által fosztja meg az eleganciát frigid, bálványszerű jellegétől.

A Kay Francis-i ember a harmincas évek dolgozó és mulatozó lányai közé tartozik, de kiemeli közülük, hogy van benne valami veszélyeztetettség, védtelen magára hagyottság, miáltal új helyzet újszerű lányaként sem szakad el a régi nőideáltól, Jean Harlow ezzel szemben többnyire egy női Steve. Bár Kay Francis hosszú életet élt, a rövid életű Harlow a filmvászon túlélte őt, míg Kay Francis a harmincas évek eleji rövid virágkor tipikus színésznője maradt, az a nő, aki nem sikertelenül próbál élelmes és bátor lenni, közben azonban mindvégig dekoratív és finom. Különösen olyan szerepekben hatásos, ahol polgári szalonokból a kíméletlen létharc feltételei közé került nőket játszik. Arca nyílt, figyelmes, lelkesült, ábrándos; nem szűnik csodálkozni, a társadalom igazságtalanságán és a természet közönyén. Kertész Mihály *Mandalay* című filmjében Tánya, az orosz emigránsnő, akit szerelme elad, az első árulás és az első pofon után töprengve ül a luxusbordélyban. Elszántan törí fejét a széles ágyon. Lányregény figura marad akkor is, amikor démonként vonul le a bárba a lépcsőn, csábos pávaként. Csak játssza a démont, azért titokzatos. Öngúnyval teli vidámsággal ismétli az egykor, a film elején, nagy szerelme idején elénekelt romantikus dalt, melynek ábrándos lendületét most erotikus lendülettel avatja felületesen ellenállhatatlanná. Az erotika mint keserű tréfa! A dal két változatával, a dallam helyett a ritmust hangsúlyozó hangváltással jeleníti meg Kay Francis az ábrándos lány és a semmin meg nem lepődő asszony különbségét, csak az utolsó taktusoknál lassít, az asszony emlékezéseként a lányra. Pillanatra újra átforrósul a frivol játék. A kényes, okos, kitanult nő, a dekoratív impassibilité titka, akárcsak Dietrich esetében, a csupa lélek érzékenység. A dekoratív arc belső halottságot sugároz, de a Kay Francis-i ember esetében ez csak tetszhalál, erkölcsi kóma, melyből van feltámadás. Majd harmadszor is elénekli a Kertész-filmben dalát, kis kerekas gőzös szalonjában, márványkemény asszonyhangon gyászolva a tisztaságot és becsületet, és megőrizve minden veszteségben minden méltóságot. Kay Francis nem az a nő, aki a sáros szexuális fantáziák kiváltója, úrnő marad a lealacsonyító helyzetekben, akit a néző csak belsőleg bocsánatot kérve merhet elgondolni szexobjektumként, s látni testi értelemben is nőnek.

A nő keresése

– Úgy érzem, tartozásom van, valami szívességet szeretnék tenni.

– Ugyan már! Ilyen csekélységért, mint az élete?

A bilincs lekerül Dan csuklójáról, de közben rákattan lelkére a „szerelem bilincse”. A bilincs rabsága idején eltűnt a lány, csak messziről volt látható, a bilincs levétele után helyreáll Dan és Joan kapcsolata. Dan megmentette Steve életét, pontosabban visszaadta, nem vette el az ő, a társadalom áldozata életét visszaadni nem elég nagyvonalú vagy nem elég szabad Steve életét. A nő a jótett függvénye, a jótett adja vissza a nőt és a hajót, vagy fordítva, a jótett a nő függvénye, mert ha nem hajol a fehér virágra emlékeztető lenge jelenség a hajókorlát fölé, Dan talán el tud menekülni. A hős keresi a nőt a hajón, a hajó pedig nekilódul a megfordíthatatlan útnak, visszatérés nélküli utazásnak. Találkák, együttlétek sora következik, ám mindebből nem fejlődhet ki Fritz Lang *Csak egyszer élünk* vagy Peckinpach *Getaway* című filmjéhez hasonló történet, a menekülő pár drámája (hogy miért nem, az orvos fogja megmagyarázni); így Dan végső „társa” csak Steve lehet, ami újfent igazolja, hogy Steve a halál képviselője.

A testi bilincsetől megszabadult Dan azonnal keresni kezdi lelke bilincseit. Érdeklődik a recepciósnál: nem látott-e egy ilyen és ilyen nőt?

– Előneve Joan, ilyen magas – mutatja milyen –, a haja fekete és nagy barna szemei vannak.

A recepciós tanácstalan, a rendőr a fejét csóválja.

Joan betegsége

(Az elítélt egzisztenciámód)

Első nap a hajón. Inzertek fogják jelezni az idő fogyását és a tengeri mérföldek szaporodását. Az első nap orvosságos üvegek képével indul. Úgy szegeződnek a nőre az orvosságos üvegek, mint a férfira a fegyver. A rendőrnek most az orvos felel meg, a börtönnek a kórház és az akasztófának a szívroham fenyegetése. Az orvos, apaszerű figuraként kísérve Joant, egyúttal a halált is képviseli, mint Dan mellett a rendőr. Eltiltja Joant az élettől, végül is minden tilalom az élettől tilt el, az orvos a kevesebb életet ajánlja a több élet feltételeként: kevesebbet élj, hogy tovább élhess!

– Semmi party többé, semmi cigaretta, se tánc, se koktélok! Különben a hónapjait hetekké, s a heteket napokká rövidíti...

– És a napjaimat órákká, ugye?

A doktor intését gunyorosan cifrázza a nő. Ha nem él, akkor élhet. Időt nyerhet, ha lemond az idő tartalmáról. Mennyiséget nyerhet, ha lemond a minőségről. Ez a vénebb, bölcsebb ember, s egyúttal a szakember tanácsa. Rendőr és orvos: kétfajta diéta. A nő esetében a tilalom betartása az élet ára, a férfi esetében a tilomszegés következménye az élet megvonása a törvény által. A nőt az életért tiltják el az örömtől, a hóst az élettől tiltják el, de a filmben ez ugyanazon diéta két fokozata. A szeretők, még mielőtt szeretők lennének, diétás testvérek. A bolondok hajója egyúttal úszó varázshegy két világ között.

Joan ígéretet tesz, hogy engedelmeskedik, követni fogja az orvos bölcse és kietlen tanácsait, kész azt a steril életet tengetni, amely folytatható. Ezzel a románcműfaj alapproblémájához érünk, melyet súlyosbított változatban látunk viszont e filmben. A tragikus románcban egyébként a szerelmi boldogságot szankcionálja a halál, itt megelőzi azt, s mintegy létrehozza a hozzá szükséges érzékenységet a halál fenyegetése. A tragikus románcban (vagy szerelmi halálfilmben), mely általában nem kereszteződik a Tay Garnett film módján bűnügyi tematikával,

a szeretők ártatlanok, s – a természet vagy a történelem pusztító erői részéről – csak az egyikük veszélyeztetett. Itt az egyik ölt, a másik iszik, cigarettázik, mulat, s mindkettő csavarog, nem találva helyét. Egyiket a társadalom ítéli halálra, másikat a természet.

Joan és az orvos beszélgetése a tragikus románci alaphelyzet felvázolását szolgálja. A románc alapja a ráismerés pillanata, egy tekintet és találkozás, melynek értelme az élet nagy sanszára, a beteljesülés lehetőségére való ráismerés. A románcos, a partnerben meglett bejósolhatatlan érték-koncentrációval találkozáva, szenvedéllyel és lelkesedéssel ébred rá az élet kiváltságának tudatára. A románc előbb a tökély képét dolgozza ki, végtelen boldogságot vizionál, aztán behatárolja a végtelen jogát, az érvény végtelenségének időbeli reprezentációját sújtva végességgel. A boldogság teljességére sújt le az agytumor (*Turks Fruit*), a fehérvérűség (*Love Story*), az Októberi Forradalom (*Doktor Zsivágó*), a hongkongi maffia (*Pekingi testőr*) vagy a tüdőbaj (*Kaméliás hölgy*). Joan szálán épül be a kompozícióba a hagyományos románc. Az orvos és Joan beszélgetése során rakja fel a film a palettára az ízetlen élet képét, mely a románcban a szerelem kiváltságosaival szemben kontrasztháttérrel képviselő átlag szürke világa. Az elemzett filmben a bűnügyi szál már az átlagéletet is dramatizálja, melybe nem boldogságként tör be a dráma. Ezzel függ össze a halál-funkció, a megsemmisülés fenyegetésének térnyerése és már a szerelem előkészítésébe, előfeltételei közé is behatoló drámai ereje. Míg Steve és Dan élethalál-harcot folytat előbb a vízben, aztán a vízzel, feltűnik Joan arca szélfűtta kalapjában, törékeny virág. Joan, aki mit sem tud Dan harcáról, sem a maga vonzásáról, mely oly végzetesen befolyásolja ezt a harcot, a hőst, aki a vízből látta őt a hajón, s azóta keresi, abban a pillanatban hallja meg, amikor igent mondott az orvosnak. Joan, miután lemondott az élet veszedelmes örömeiről, az ablakhoz lépve hallja a hőst, amint épp őt írja le, utána érdeklődik. Az életet tilalmakra, diétára ítélő parancsok a haláltól jönnek, mellyel szemben a szerelem testesíti meg a lázadást. Az életet éppúgy nem érdemes biztonságra felváltani, mint olcsó kéjekre, fogyasztói örömekre. Joan nem olcsó örömekbe veti bele magát, hanem azt tapasztalja meg, hogy valaki benne talál az élet teljességére. Az áléletet váltja be most Joan lobogó és kilobbanó létteljességre.

Dupla szerelmi háromszög szituáció a kiélezett, paradoxizált tragikus románc csúcspontjának alapja. Mindkét fél másik, erősebb kéréje, mindkét szerető nagyobb konkurensé egy halál. Nem a halálról beszélünk, hanem egy halálról, mert a románcban mindenkinek saját, személyre szabott halála van. Mindkét szeretőt egy kitüntetett, egyszerű módon tragikus halál adja kölcsön, mindkettő megcsalja ezt a halált, a halállal eljegyzett szeretők kicsapongása az élet, Joan és Dan nem a többiek igáját húzzák, elítéltségük felmenti és felszabadítja őket. Nem görcsösek és nem képmutatók, nem vetődnek fel a szerelmeket megzavaró szokásos gyanúk és prózai érdekek. Az elítéltek a hiteles tanúk, mert már nem érdekeltek. Míg az élet rabjai gazdagokként is szegények, birtoklóként is birtokoltak, létfeltételeik rabjai, a halál rokonainak privilégiuma a jelenlét szenzációja.

„Tehát jó. Rendben van, doktor. Tenni fogom, amit kíván!” Joan épp megígérte, hogy izgalommentesen fog élni, amikor a kabinablakon kívül megjelenik a bárból ismert kedves, bolondos férfi, Joant keresve, a bárbeli szépség után nyomozva. Most épp a fegyőrt vallatja, nem látta-e őt? „Körülbelül ilyen magas. (Mutatja, milyen.) Fekete haj. Nagy barna szemek. Keresztneve Joan.” – hallik odakintről. Joan erre hadat üzen észnek és halálnak, visszavonja fogadalmát, kineveti az óvatosságot, mosolyogva kivirul. „Ó, nem, tévedtem! Meg akarom ragadni a boldogság minden lehetőségét, mely talán még előttem áll. Ez az egyetlen, amiért

érdemes élni, s ha csak pár órára szól, az is megfelel. Akarom, és meg is fogom szerezni.” Megható női erővel fordul a veszélyes élet felé, melynek az elmúlás anyagába beleírva épül ki teljessége. „Hát doktor, én most felmegyek a fedélzetre!” Megperdül, elviharzik.

Második találkozás

A bárpultnál gubbasztó Dan a barna szemű, kistermetű, fekete nő után érdeklődik a mixer-nél. „Nem tudom uram. Lehetséges, hogy járt itt ilyen nő, de én nem vettem észre.” Ebben a pillanatban megtestesül a kép, s a bármixer elbámul, döbrent örömmel. Ha egy vágy ilyen hirtelen és ilyen teljességgel ölt testet, az ember a más vágyteljesülésének is örül, boldoggá teszi, hogy egyáltalán lehetséges ilyesmi. A keresett nő ott áll az ajtóban. Mosolyog, tudja magáról, hogy ő a kitartóan keresett, hogy egy férfi nagyon várja és akarja. Nagylelkűen, ajándékozóan indul a férfi felé, a bármixer pedig úgy mosolyog, mint maga a „szerelmi csodára” meredő mozinéző.

A lány előbb megállt az ajtóban, elszántan, készülődőn, komolyan. Elővette nagy, nyílt mosolyát. Ez a nőmosoly árnyüző rituálé, nyitottá teszi az arcot, lelkesé a száját, gyöngy-sorrá a fogakat, melyek a természet logikája szerint támadó szerszámot jelentettek. Kay Francis megigazítja haját, kedves, gyors, ösztönös tollászkodó mozdulattal, és a gubbasztó Dan felé lendül. Hátra teszi kezeit, úgy indul Dan felé, zavartan és elszántan, mint egy növendéklány, átérezve szerepe súlyát.

Ekkor megszólal a pár melódiája, mely a címlista alatt Kay Francis arcának feltűnésekor bűgött fel. A vágy beteljesületlen jajongását artikuláló dallam, elhúzott, melán tóduló szakasz után leereszkedik, ellágyul, a csendes beteljesülés ünneplő forróságába merül. Az első találkozásakor, az ismerkedés jelenetében még nem halljuk a siratva ünneplő, mámorosan gyászos dallamot, csak a viszontlátáskor szólal meg, mert minden találkozás az előzőt gyászolja: az első randevú már gyászolja az első pillantást, de csak a viszontlátás öröme képes artikulálni a gyászt.

A férfi éppen rágyújt. Gyufa robban, tűz lobban, sül és perzsel a kis láng, míg a nő előre lép. Három tűz: az ital, a cigaretta és a nő. Három tűz kereszttüzében ül Dan, még mit sem sejtve boldogságáról. A dallam kíséri a közeledő nőt, s választja le, a férfihoz való közeledése mértékében, az egyéb világról. Meleg függönyként ereszkednek le a pár és a világ közé a harmóniák, amikor Dan még nem is tud róla, hogy immár egy pár része. A nő lép hozzá, megáll mögötte, már itt van, s Dan még semmit sem tud, csak a mixer boldog. Már itt van és még nincs sehhol. Ittlétéből csak akkor lesz együttlét, amikor megszólítja a magába merült férfit,

– Hallo Dan!

A férfi meglepődve fordul.

– Hallo Joan!

A dallam csendesen cseng-bong, ismétel, körbejár, bevon a gyengéd illuminációba, a bánat anyagából épített öröm melankolikus boldogságának aurájába burkolja a figyelmes és elszánt fiatal párt.

– A boldogság visszatér. – mondja a lány. A dal felborzong, megtelik, körben forog, visszatér.

– Ezúttal teli pohárral. – feleli Dan.

Közben a mixer a nőnek is töltött. Így állnak poharaikkal, tette készen. Kay Francis arcán mohó szomorúság, életakarát és halálfélelem. William Powell arcán csak gyengéd elragadtatás.

– Egy csöppet sem szabad elpazarolnunk, Dan!

Második koccintás

Összecsendül a két pohár, felhajtják az italt, s ami gesztus volt, a pohártörés, az ismétlés által válik rituálévá; ezúttal a nő töri össze poharát és a férfi követi őt. Üvegcserepek a pulton, csillogó romok. A párban gyönyörködő mixer arca a poharak sorsa láttán gyászossá változik.

A cselekmény a fedélzeten folytatódik. Homályba merülő alkony visszavilágító felhői alatt áll a pár. Úgy szikráznak fenn az égen a felhők, mint az imént lenn a pulton az üvegcserepek. A film mindent kimond, összefoglal, megformuláz, és hősei is ezt teszik, alkonyi és világvégi üzenetek sajátsága a lezáró összefoglalás, mely nem vágyik semmi újra, ellentmondásra és értelemmódosításra, kérdőjelezésre és nyitásra, ellenvetésre és kifinomításra. Az utolsó napok esztétikája.

„A nap a végéhez közeledik, ragyogással teljes pompával.” – így szól a férfinhoz simuló nő. A szereplő, halálra ítéltként, olyan messze kerül a cselekménytől, mint maga a néző, ezért kezdi interpretálni. Joan próbálja megfogalmazni az üvegcserepek és a felhők, a végét járó nap és a véges élet közös szépségét. A szépséget, mint az elveszett dolgok végső felragyogását, az eltűnés ragyogó visszfényét. Az egész film arról a pillanatról szól, amelyben Eurydike kicsúszik Orpheus kezéből, aki visszanézett reá. De a film éppen ezt a pillanatot nyilvánítja az igazság pillanatává, hol megszületik lét és nemlét találkozásának a tragikus románc által rettenetesnek és gyönyörűnek látott ellentmondása által megvilágított értelem. A nő egyszerre elszégyelli magát, a film szerzői is, akik most a nő szájával mentegetőznek.

– Bocsáss meg, hogy olyan poétikusan fejezem ki magam, de az élet csodás, Dan!

A „poétikusan” szót Joan gunyorosan ejti. A gúny és ironia a romantikusok mentegetőzése, akik hulltukban, vesztükben, szégyenkezve és titkon rajongva élék át, újraélék mindazt, amit az offenzív emberiség élt meg a századokban, melyekben felemelkedett oda, honnan ők most lehullnak.

– A végét járja a nap. Ragyogó pompában búcsúzik – mondja a nő – bocsáss meg, hogy olyan poétikusan fejezem ki magam.

A búcsúzás poétikája olyan klasszikusa Tay Garnett filmje, mint később Wojciech J. Has: *Búcsúzásokja*, vagy a szovjet birodalom hanyatlása és bukása idején a megújult szláv melankólia szép megnyilatkozásai (*A bolygók együttállása*, *A telihold napja*).

Komikus szerelmesek

Az élet szokásos taktikáit a szélhámosok, gátlásait a rendőr képviselik, a szerelmespár pedig a nagylelkűség tombolását. A komikus szálon bontakozik ki az élet könnyedén vett zűrzavara. Betty (Aline MacMahon) Skippyvel van meghitt viszonyban, egy angol gróffal kacérkodik és Steve az esete. Skippy előtt önti ki szívét: „Elegem van ebből az életből, összerázkódni minden ajtónyitásra. Valószínűleg egyszerűen belefáradtam.” A kalandornő belefáradt a kalandba, mert a kalandornak csak sok kis kaland jut, nem egy nagy, amibe nem lehet belefáradni, ha az életértelem megtalálása mozgósítja az erőtartalékokat. A szélhámosnő amerikai tyúkfarmról álmodik és angol arisztokratával flörtöl. Sokféle boldogság van, ez persze csak a kis boldogságokra áll.

Betty, a szélhámosnő három párban fut, egyrészt Skippyvel, másrészt az angol arisztokratával, s végül a detektívvel párosítva. A kényes és veszélyeztetett pár mellett megsokszorozva jelenik meg az igénytelen elpusztíthatatlanság, az életképtelen nagyság mellett az elpusztíthatatlan kisserűség. A drámai arisztokrácia, a teljes életet megélt kiváltságosok

világa nem azonos a társadalmi arisztokráciával, melynek a filmben bemutatott példánya a komikus figurák közé tartozik. A hajón emigráns grófnőként fellépő szélhámosnő, aki belefáradt a csavargóéletbe és öreg arisztokratát készül fogni magának, akárcsak a *Gold Diggers*-filmek revügörlejei, közben Dan megsegítése érdekében intrikál, ezért hálózza be a detektívet, félretéve grófját.

A detektív suta bizalmaskodásra vetemedve kérdi a bármixert, vajon hogyan kell szólítani egy grófnőt. Szólítsa grófnőnek, szól a tanács. Steve álma, a grófnő, a józan ész mértéke szerint nagyobb, mint Dan álma, nagyobb társadalmi távolságokat akar áthidalni, hisz Dan és Joan egyaránt az előkelő világ vásott kölykei, tékozló fiataljai, míg Steve ábrándja inkább az orosz filmekbe való: a medve és a grófnő románca. Dan és Joan képzeletét nem az egymásért, hanem az egymással megteendő távolságok gyűjtják fel, szerelmük témája nem a birtoklás, az egymáshoz való jog harca, hanem az emberi állapot normális közönségességének és jelentéktelenségének meghaladása. Steve szerelmét ezzel szemben a lovász- vagy sofőr-komikum fenyegethetné, Betty azonban hál' istennek, csak álgrófnő. A komikus világban a kisszerűség, a hamisítottság teszi lehetővé a kibontakozást. Steve és Betty viszonyának jó prognózisa összefügg a patetikus ábránd komikus átértékelődésével. Esendőségük mértékében lehetnek boldogok. Betty lefokozása nyit utat a kibontakozás és boldogság felé, mely happy endes perspektíva Dan és Joan esetében nem lehetséges, mert ők a felfokozás útján járják be az elégikus szerelem lépcsőfokait. Az igényleszállító komikus szerelem beteljesülhet, az igényfelemelő szerelmi beteljesülés ezzel szemben kivezet a való világból.

A nézői szemszög mint alulnézet

Betty a kabinablakhoz lép, kinéz a fedélzetre, felhívja Skippy figyelmét a hajókorlátnál álló szerelmesekre. Betty nézi a párt, mint ők a tengert. A tengeri alkonyat melankóliája, éjszaka és nappal közti köztes világ, kísérteties „sehohsem” tér egy „sohasem” időben, a szerelmesfilmek kedvenc, lebegő téridő-pontja. Betty kommentálni kezdi Dan helyzetét.

– Nézd, mindene megvan. Erő. Ifjúság. Bátorság. Minden, ami az élethez kell, ami alkalmassá tesz a boldogságra. És csak látszat az egész.

Felbúg a melódia, bennünket is magához vonz a pár, kinn termünk a fedélzeten. A nő szomorúan élveteg, nem adná mindezt robusztusabb egzisztenciáért és vég nélkül ismételtető pillanatokért. A férfihoz és a jelenhez simul, senki mással sorsot nem cserélne. Dan gyönyörködik a nőben, a nő pedig, aki a tengerrel, éggel, hellyel és idővel, fényhíddal és felhővonulással van kapcsolatban, gyönyörködik a jelenvalóság teljességében. Amit a nőnek mindez jelent, azt Dan számára mind a nő jelenti.

– Késő van.

– Számít ez?

– Most már nem számít! Valahol másutt van az idő és a világ.

Kifut és lenyugszik, elcseng a melódia. Ismét lenn, a kabinban vagyunk, melynek ablakából, a mellékalakok, a komikus-triviális figurák perspektívájából, alulnézetből tekintjük a párt. A mellékalakok perspektívája a mozinézőnek az ábrázolásba belevont perspektívája. Betty, Skippy és a nézők együtt tekintenek fel a párra. Most már megint nem Joan kommentálja a létezését, hanem Betty az ablak keretében látható, távolivá, képpé lett szeretőket. Elhallgat a zene.

– A halál nem elég erős. – mondja Betty.

Vagyis: a szerelem nem erős, mint a halál, hanem erősebb a halálnál. (Ez az alternatíva egy elitkulturális és egy tömegkulturális szerelemkoncepció különbsége.)

Honolulu jelentése

(Az utolsó állomás)

A Maloa gőzös útvonalán Honolulu az egyetlen kikötő Hongkong és San Francisco között. A halálra ítélt átkelők számára így ez az utolsó állomás, az utolsó evilági kikötő. A lány kirándulást tervez Honoluluban, ismer a „sziget végén” egy „magányos helyet”, mintegy evilági túlvilágot, ahol „egészen egyedül” lehet az ember. Dan számára Honolulu az utolsó eshetőség a menekülésre. Harc lesz ez a nap, véli Steve, aki előkészületeket tesz, hogy megakadályozza Dan szökését. A honolulu nap Dan számára az életért való harc csúcspontja, Joan számára a szerelem csúcspontja. Az egyik sors drámai, a másik idilli fénybe helyezi a napot, melyre izgatottan készül minden szereplő. Dan üldözője kívül van, ezért Dan számára létezik a sansz, az eshetőség, az alkalom. Joan üldözője belül van; a gengszter- vagy rendőrfilmi üldöző nem azonos értékű a tragikus románci üldözővel. Dan számára létezik a menekülés, ez azonban azt jelenti, hogy cserben kell hagynia Joant. Szolidáris lehet-e az ember szerelme halálával? Csak a szerelmi halál által. Az indiai kultúra ismeri ezt a szolidaritást, melyet minden esetre a kegyetlenség és borzalom példájaként emlegetnek. A gyarmatosítók azzal kérkedtek, hogy ők számolták fel e szörnyű kegyetlenséget, melyet az élet beteljesüléséről szőtt álmaikban, boldogságmitológiájuk csúcspontján újra felfedeztek és imagináriusan megvalósítottak.

Az üdv a veszendő lény életének értelemadó motívuma, melyet a végzet sem vehet el. Ha az egyén küldetésének címettje az emberiség, hivatásról beszélünk, és a fenséges kategóriája alá tartozik; ha küldetésének tárgya egy ember, szerelemről beszélünk, mely a szépség formájában jelenik meg. Ez utóbbi Dan esete. Dan konfliktusa, hogy a legrosszabbat, a kivégzést, és a legjobbbat, a beteljesülést, egyszerre, egymás feltételeképp kínálja a társadalom. A kín teljessége és az öröm teljessége egyazon feltételhez kötött. A minden ára a semmi, a teljesség az üresség. Az élet fenntartása ellentmondásba kerül az élet értelmének fenntartásával. A kalandor sztoicizmusa lemond a végső jóról, hogy menekedjék a végső rossztól. Az értelmetlen élet is érték, mert az élet önérték. Dan búcsúlevelet fogalmaz: „Halálra ítélt fegyenc vagyok, megpróbáltam neked elmondani...megértem, ha szakítasz...ha mégsem, úgy Mexikóban találkozunk...”

A hajó Hawaii-i tartózkodása idején börtön várja a rabot. A két férfi leszáll a mélybe, a gépterem vonagló masinái között haladnak, itt a börtöncella, sötét fémvilágban, dugattyúk és hajtókarok közepette. Dan a zárkában ül, sötétben, mint a mozinézők. A flörtölő szélhámosnő azonban kicselezi a detektívet, megszerzi a kulcsot, Dan újra szabad. Indul a szabadságba, az életet választja: az ember sosem a szerelmet választja, csak belehull, beléesik, beleragad. Húsünk búcsút mond a hajórománcnak, hogy másik hajóra átszállva tűnjék el. Joan azonban nem szállt partra, őt várja a hídnál, megszólítja az elsompolygó férfit.

Randevú Honoluluban

A nő tökéletesen naiv: napernyővel vár, fehér csipkéiben, kirándulni hívja az üzött vadat. Dan pár percre betér egy matrózkocsmába, idegenekkel pusmog, megállapodás születik, fekete teherhajó várja a szökevényt, kifizetve az út, csak szabadulni kell a nőtől. Joan azonban

nem életben gondolkodik, hanem szerelemben. Tengeri szélben lobogó zászlók sora alatt várja a férfit, hogy megmutassa rejtekhelyét. Már ott is vannak, ketten, egyedül, lehetőség nyílik a vallomásra, de épp a pillanat tisztasága nem alkalmas befogadni Dan gyónását. A gyónás tárgya a múlt, mely elítéltté tette, ha nem is annyira bünt kell meggyónni, inkább bélyeget, azt, hogy Dan más, nem lehet vele végigélni egy egyszerű, normális életet, az égi és földi előírások szerint. Joan ösztönösen védelmezi a pillanat tökélyét.

- Miért vagy olyan komoly?
- Joan, kedves, el kell mondanom neked valamit.
- Ha valami komoly, nem akarom hallani.
- De el kell neked mondanom.
- Most ne, ne ma.

A nő cigarettát kér, felizzó koncentrált tűzparázs, örvénylő füstkarikák vágják el a vitát. A füstbe burkolózik a csók, s két eldobott cigarettacsikk jelzi a szerelem kezdetét. Ezúttal az eldobott csikkek pótolják a szokott pohártörést. A jelenetet egzotikus glamúrzene kíséri s egy lassúbb ritmusban a tenger zúgása. Joan feje Dan ölében. Békítő természeti hangokkal zsúfolt tétlen idill. Joan bágyadtan boldog.

- Ez élet, Dan!
- Kívánhatunk-e többet?
- Igen, azt, hogy soha se legyen vége! Nem igaz, Dan? – néz fel szorongva a lány.

Dan, aki többet tud, lezárja a beszélgetést:

- Kedves, bármi történjék, mi örökké összetartozunk.

Ez itt körülbelül azt jelenti, amit a *Casablancában* Rick búcsúszavai:

- Megmarad nekünk Párizs.

Joan mindvégig védekezik. Dan végül kiböki, hogy nem megy vissza a hajóra. A randevú után, a kikötőbe visszatérve, Dan a nőhöz fordul:

- A hátralevő utat egyedül kell megtenned. Én nem megyek vissza a hajóra.
- Nem mész vissza a hajóra?

Joan meginog, elveszti eszméletét.

Búcsúzni kell, Joan azonban eszméletét veszti, a férfi karjába omlik. Az ájulat a legteljesebb önátadás szimbóluma, Joan ezzel végképp a férfire bízta magát. Az „édes teher”: halálos teher. Két hajó várja hősiüket: egy kormos, komor teherhajó, mely bődülő kürtjellel sürget, és egy fehér luxushajó, konfettit szóró emberekkel, boldog zenével. Az az élet, ez a halál.

E pillanatban úgy működik a film, mint a halál születéséről szóló mítoszok. Dan fehér terhével áll, s üzötten ide-oda néz. Két hang hív, két hajó. A fekete hajó puritán kürtje és a fehér hajó mámorzenéje. Ilyen mítoszokban az a kérdés, a hős melyik hívásra válaszol. A hős a szerelem szavára válaszolt, nem az életösztön szavára, ezért vagyunk halandók. A nemiség összefügg a halállal, a halhatatlannak nem volna szüksége az életet újratermelő szexualitásra. A nemiség ezzel szemben helyet kell, hogy csináljon, a halál által, az utódok számára. A szerelmes az utódban őrzi magát és nem önmagában. Az élet a nemiség által átköltözik az utódba, a szerelem ebben az értelemben búcsuzás. A szerelem által válik az individuum feleslegessé. Az ember azáltal válik lecserélhetővé (biológiailag), hogy (érzelmileg) felcserélhetlenné válik egy másik egyén számára. A két ember, amikor hazátlan bolyongása végeként megéri a szerelmes összeborulást, ezzel aláírja saját halálos ítéletét.

A férfi visszaviszi az ájult nőt a hajóra. Nem ő dönt, Joan ájulása dönti el Dan sorsát. Ha ennyitől is rosszul lett, nem lehet többet mondani. A férfi karjában a test, nem hajíthatja el, nem is a lányt, hanem utolsó sanszát dobja el. A detektív döbbenet látja áldozatát visszatérni a kelepcebe. Az induló hajó felé rohan, a nővel karjában, az egerutat nyert halálraítélt.

Az orvos színre lép

A megtért Dan az orvostól hallja, miután felkínálta életét a hátralevő közös órákért, hogy a szívbeteg nőt a következő roham feltétlen elviszi. „Maga az egyetlen, aki segíthet. Joan állapota veszedelmes. Abszolút nyugalomra van szüksége és kíméltre, ha élve akarja elérni a partot. Ezt a rohamot túlélte, de a következőt nem fogja kibírni. A legkisebb izgalom a halálát hozhatja. Egy sok egész biztosan.” A legközelebbi izgalom Joan halálát jelenti: vagyis a partraszálláskor elkerülhetetlen válás. A törekeny teremtés számára nem hősünk a legjobb védelmező. Éterien fénypárás képeket látunk a lányról, feláldozva, elernyedve, már félig-meddig a halál karjában, ahogyan korábban szerelme karjában láttuk. Dan gyengéden a nő arcához simul, csókféle érintéssel, mely inkább gyermeknek mint szexuális partnernek jár, mire Joan görcse felenged, felnyíló, mosolygó ajakkal: már álom ez, nem ájulat.

Ha Dan elhagyja Joant, a nő meghal a honolulu beszálláskor, ha nem hagyja el, San Franciscóban fog meghalni a kiszálláskor. Dan, áldozatával, csak maga előtt tolja a katasztrófát. Napokért, órákért áldozza fel életét, de ha két ember „örök húséget” fogad, nem mindig erről van-e szó: napokról és órákról? Az „örökké” nem a mechanikus számlálás végtelenét jelenti, hanem az esztétikai-etikai formaobjektum szükségszerűségét, az élet olyasforma teljességét, amilyen a melódiává formálódó hangoké.

Dan többet tud mint Joan, ezért ő hoz áldozatot. Ez a szerelem lovagiassága: minden fölény, előny kötelességet jelent. Az áldozatot fokozza hasztalansága. Értelmetlen-e Dan visszatérése és áldozata? Dan mindenképpen megöli a nőt, nem életet, csak haladékot nyerhet, ám ha a haladékot megadja a lánynak, ezzel a lány is megöli őt. Dan csak napokat, órákat mentett meg, de nem Joan életét: a legnagyobb szétválasztó, a halál, számukra összekötő. Joan halálos beteg, Dan halálos betegsége pedig most már maga Joan. Az utazás látszólag visz San Franciscóba, valójában a túlvilágra.

A szerelmi hőstettek kihatása a prózára

Dan szerelmi hőstette után Steve rosszul érzi magát a bőrében. Már nem szerez örömet a hivatása, vallja meg a még mindig grófnőt játszó Bettynek. „Tudod, valahogy elegendem van ebből, hogy rendőr vagyok, a hivatásom már nem okoz semmi örömet. A történetek után. Az a gondolatom támadt, hogy te...na igen...valami olyanra gondoltam...” A szeretők mint földre szállt angyalok mutatnak utat, szolgálnak katartikus modellként a közönséges emberek számára. Az utóbbiak életének minőségváltozása az előbbieket megmutatkozásának eredménye.

A betege fölé hajló Dan látványa megfőkezi a dühödő bikaként közelítő Steve-et. Halkan visszalép, és rájuk csukja az ajtót. Mint két betegre. Tépelődvé áll. „Szegény fickó.” Mit mondott? – kapja fel fejét Betty. Semmit! – hárítja el Steve, aki szégyelli „érzelmességét”, „ellágyulását”, a „férfiatlan” érzést: a részvétet. Betty azonban, aki hallotta a detektív száján kicsúszó mondatot, e pillanatban mond le angol főnemeséről, és szeret bele az utca emberébe, akit eddig csak Dan kedvéért szédített. A zsebtolvaj gúnyolja Bettyt: „A róka beleszeret a

vadászba!” Betty védelmébe veszi a rendőrt: „A másik oldalon gyakorolja a hivatását, de ő is csúcs a maga szakmájában. Ő éppúgy tökéletes rendőr, ahogy te tökéletes tolvaj vagy.”

Hebegéssel végződik a vallomás kísérlete. A rendőr szeretné megkérni a grófnőt, a grófnő pedig szeretné megvallani, hogy nem grófnő. Két nehéz vallomással vívódva állnak szemben egymással.

– Vásároltam egy farmot.

– Egy farmot?

– Igen. Mondom, egy tyúkfarmot!

A rendőr megteszi a vallomást, túllép önmagán, bár már tudja, hogy a grófnő csaló. Betty még kínlódik, mert nem tudja, hogy a rendőr tudja. Steve azonban már azt is érzi, hogy így van jól. Mivel a komikus gróf nem volt „igazi” ember, az álgrófnőnek több sansza van az emberségre. Betty is kipakol:

– Nem vagyok grófnő, múltam van, és széles nyomot hagytam magam után.

– Mindenki a magáét! – feleli boldogan Steve.

Összegyűri a köröző levelet, melyet a kezében forgatott. Holnaptól a rendőr nem rendőr, és a szélhámosnő nem bűnöző. Egyesül az erény bűne a bűn erényével, a szigorúság találkozik a mindent megértéssel. Összejön a szerény boldogság: Betty tyúkfarmja. A másik boldogság, a büszke, makulátlan, igényes pedig már megvolt, teljes volt. A fokozhatatlan boldogságnak nemcsak nincs szüksége további időtérre, nem is viseli el azt.

Utolsó randevú

A betegség nem a szépség és boldogság határa, nem a sors bosszúja a boldog istenekhez túl közel emelkedett emberen, ellenkezőleg, Tay Garnett filmjében a betegség a szépség és boldogság oka, forrása, alapvető komponense – gyengeségként, végességként, védtelenségként, kifinomultságként. Az időbeliség betegség, az időbeliben pokolgép ketyeg, ami nem azt jelenti, hogy hullafoltok ülnek ki rá, hanem azt, hogy az élet a korlát, a határ művét, a lét ökonómiájának tervét igényli. A határból ered a forma, a tökély terve.

San Francisco alatt áll a hajó. Itthon vagyunk, sóhajtt Betty iróniával. Mind fenn állnak a fedélzeten. Szemben a város, melyre, Dan tekintetét követve, akasztófa kopírozódik.

Utolsó randevú a bárpultnál. Újra szól a melankolikus mánor glamúrzeje. A szerelemnek már múltja van.

– Emlékszel az első poharunkra?

– Azt hittük, az utolsó. Sosem lehet tudni.

– Négy csodás hét. Ennyi boldog óra! És még mennyi van előttünk!

A nő ebben a pillanatban szorongva mosolyog fel a férfitra. Megerősítést vár.

– Nem igaz, Dan?

– Természetesen, kedves.

– Egy pillanatot sem szabad mulasztanunk.

A nő arca gondterhelt és kérdő. Remény és rimánkodás: ugye mindig így lesz? Nem lesz vége? Örökké fog tartani? Ki képviselhetné meghatóbban az őrzés női utópiáját, mint egy haldokló nő?

Találkát beszélnek meg. Szilveszter az Aqua Callientében!

– Semmi sem tarthat vissza.

– Engem sem.

Isznak. Eltörlik az utolsó poharat. A csapos, aki eddig túrt, most fellázad. Eddig néző volt, most maga is odavág két poharat. Ezzel a ki nem mondott utolsó istenhozzád végső pohár-törése megtér a komikumhoz.

A vég

Kiszállás. Dan és Steve ismét összebilincselve. Dan: „Nem akarom, hogy így lásson!” Steve: „Megteszem a tőlem telhetőt.” Kabátot dobnak összebilincselte karjukra. Elérkezett a tudás pillanata. Joan a tömegben furakodva keresi az elhurcolt férfit, visszakupni, akár egy pillanatra. Megtántorodva méri fel a folyosók labirintusát. Kopognak a női cipők, Joan kereng a folyosókon, végül utoléri Dant a fedélzeten.

– Dan! – kiált.

Az imént szédülve tántorgott, most kivirágzik, felölti boldog mosolyát.

– Dan, isten veled!

– Nem „isten veled” hanem „Viszontlátásra”.

Gyengéden szenvedélyes csókot látunk. A Dant kereső lány a pincértől hallotta, hogy a férfi „gyilkos”, „fegyenc”, így egy „felvilágosult” Joan látja viszont Dant, utolsó szembesülésük-kor mindketten a tudás vigasztalan állapotában levő vigasztalók. Joan tudta, hogy Dan gyilkos, de tovább kereste szeretett gyilkosát, tudja, hogy nem csatlakozhat hozzá, mégis megerősítik a szilveszteri randevút. Dan, aki nem tudja, hogy Joan tudja, szilveszterig szeretné meghosszabbítani Joan idejét, az életben tartó hazugsággal, Joan pedig Dan illúzióját védi, a hitet, hogy segíthet rajta. A végső szerelmi hőstett Joané: mind megöljük, akit szeretünk, s a haldokló békítő, boldog mosolyt küld vissza, mely azt mondja: nem vagy gyilkosom! Boldoggá tettél, gyilkosom! Tudom, hogy szeretted, gyilkosom! Ez a végső, amit tehetnek a tragikus románc hősei.

Amíg Joan a hajó labirintusában keresi ártatlan gyilkosát, szíve tartja magát, mert meg akarja ajándékozni szerelmét mosolyával. Végül állva hal meg, amikor a mosoly elfogy. A mosoly elfogyásának pillanata a halál, amíg tart a mosoly, az volt az élet. A férfi elvész, eltűnik, elnyeli, ezáltal nem a víz, hanem a partra áradó tömeg, az emberiség hullámai, a nő pedig megtántorodik, semmije sem maradt, mindent odaadott, a megajándékozott nélkül egyszerűen nincs többé. Ugyanaz a ragyogó jelenség, aki először mosolygott ránk, most is biztatón int Dan felé, de mögötte áll az orvos, hogy felfogja a szívroham pillanatában. Dan eltűnt, az asszony elalél, szelíden hátrahanyatlik az öregember vállára. A halál visszatérés a szerelem viharos tengeri útjáról valami atyai lelki hajlékba.

Szilveszteréj. Aqua Calliente

(A vég és a végtelen)

Mámoros tánc, az éjféli perce. Skippy gubbaszt a bárpultnál, Dan helyén. Az örökké vidám tréfamester most gyászos és holtrészeg. A kamera, mely úgy lódul, mint a film elején, amikor a szeretőket kikereste a tömegből, most két rosszkedvű csapason áll meg. Két panaszos, fáradt ember, gépiesen törölgetve, ténykedve. Elfutott az idő, végét járja a mulatság. Pohárcsörömpölést hallunk, üveg-halálsikolyt.

– Hé, vigyázz a poharakra!

– Egyáltalán nem is érintettem semmiféle poharat.

A szokott közelkép következik. Ott a pulton a két törött pohár, keresztbe rakva, szilánkjai-
ban összefonódva, a szokásos csillogó halom. Csak az elmúlt élet szép, mert teljes, csak a
rom szép, mert ami nem rom, abban meglopja a tiszta szépséget a prózai funkció. A szokásos
zajt hallottuk és megjelent a két szét pattant pohár. Két lélek ünnepel? Két szilveszteri ven-
dég az örökkévalóságból? Előbb a multság zenéje harsogott, az új évet köszöntve, s most
ezt szorítja ki, átlépve az új évbe vagy ki tudja hova, egyszerűen a túllépés, a nívóváltás
aktusát jelezve, a szerelmesek melódiája. A melódia utolsó taktusai elhangzásakor a két
pohár is kikopirozódik a képből. Nem két valódi pohár volt, és nem szellemek jöttek el hoz-
zánk, hanem mi mentünk el hozzájuk, idéztük fel őket egy pillanatra, az utolsó pohártörés a
film gesztusa volt, a film szelleme koccintott a szellemekkel, s vette át az elveszettek gesztu-
sát. Ez már a klasszikus glamúrfilm ars poeticája, az élőknél elevebb árnyak, az árnyaktól
tanult élet kultuszaként. Az örök visszatérés nem tényyszerű, nem empirikus, de minden, ami
érvényes, tovább hat, mint film pereg, a bűvölet szuggesztiójaként visszatér, formálja a lét
üdvperspektíváját, garantálja az élet értelmét. Megvalósult, lennie kellett, végleges, bármilyen
szerény, helye van a világ, a lét történetében. A végső képsor lényege a beteljesedés szublimált-
sága: az, ami volt, lenni tudott, beteljesedett, dicsfénye annak, ami van. Ebben az értelem-
ben a „már nem” a legnagyobb dicsőség. A legnagyobb glamúrfilmek: frivol szentképek.

4.23.4. A melankolikus románc

4.23.4.1. A tartóztathatatlan pillanat és a múltékony szenzáció

A melankolikus románcban nem a halál vet véget a szerelemnek, hanem az idő. Nem a sze-
retőket öli meg az idő, hanem a szerelmet magát. A melankolikus románcokban is létrejön
a románc kétszemélyes világa, de nem tud megszilárdulni. *A tiltott nőben* belecsöppennek a
szereplők, s egyszerre nincs sehol, a *Szerelemre hangolva* című film még tovább megy a
románci pesszimizmusban, itt már minden pillanat menet közben foszlik szét, mielőtt meg-
ragadhatták volna. Már nemcsak az a baj, hogy nem szilárdult meg a kétszemélyes világ,
mert sem a természet, sem a társadalom nem táptalaja, most az a baj, hogy kialakítani, meg-
szervezni sem sikerül. Nem tartóztathatatlan, hanem elérhetetlen. A pillanatoknak még van
erejük megmutatni a bennük rejlő ígéretet, de megszülni már nem.

A melankolikus románcban a beteljesülés szomorúbb a tragikus románcénál, mert a betel-
jesülés képei a boldogság végességéről vallanak, így a melankolikus szerelemkonceptió
számára az jelenti a szerelem „tartósításának” lehetőségét, ha be sem teljesül; a beteljesület-
len szerelem örök vágyra váltható, legalábbis a nem tudni milyen elfeledett beteljesülés
tudattalan nyomaira támaszkodó vágy örök emlékére.

Egy szerelemnek nincs helye a világban, magától szétfoszlik, nincs jövője, de múltként is
megfoghatatlan, a kezdemények szétfoszlása a létmódja, a pillanat, az álom és képzelet kö-
zött gyökerezik a melankolikus románcszerelmek megfoghatatlan realitása.

4.23.4.2. Életalapok

A melankolikus románc konstrukciójának természeti alapja a férfi ajánló és a nő választó szerepe a szerelemben. Az elutasított férfiak élménymaradéka, a beteljesületlen ajánlatok emléke a melankolikus románc életalapja. A műfaj rokona és egyben ellenképe a szerelmi intrikafilmmel vagy csábítástörténet, a korapolgári szűztragédia, melyben a „gonosz” nemesek elcsábítanak és elhagynak egy érzékeny polgárszűzöt. Ez azonban csak a korapolgári drámában nő ki a kor számára elérhető egyik leghatásosabb tragédiapótlékká. Tragédia, ha nővel teszik, ám ha férfival esik meg, s a nő a tettes, úgy az eredmény melankolikus románc. A szűztragédiában örökre adja magát a nő, aki egyszer kell, a melankolikus románcban egyszer (vagy „félszer”) adja magát a nő, aki örökre kell, vagy azért kelti fel az érzést, hogy örökre kell, mert visszaveszi magát.

4.23.4.3. Melankolikus románc és szenvedélydráma

Nem melankolikus románc a *Moulin Rouge* (Huston) vagy a *Kék angyal* (Sternberg), amelyekben a fiatal nő kihasznál egy beteg vagy öreg férfit. A nő anyagi érdekét a férfi lelki érdekével szembesítő szenvedélydrámákban a nő nem szeret, s az a kérdés vetődik fel, hogy a viszonzatlan szerelem akár csak a férfi oldalán is nevezhető-e vajon szerelemnek, vagy az egyoldalúságban óhatatlanul korrumpáló és pusztító szenvedéllyé pervertálódik. A viszont nem szerető imádott szenvedélydrámái nem a szerelem időbeliségéről, hanem az érzés egyoldalúságáról szólnak. Az ilyen drámákban az imádott mást szeret viszont, megjelennek a nő szenvedélyét másfelé terelő kibontakozott melodramatikus háromszög viszonyok. A naturalista szenvedélydráma megalázó oldaláról fogja fel a viszonzatlan szerelmet, míg a melodráma nagyformája, melybe a téma könnyen átlendül, a szerelmi hőstettek közvetítésével valósulhat meg: a hőstett ezúttal a viszont nem szeretett fél szerelmének igényvisszafogása is lehet, hősiesség lemondás a viszonzásról, a viszonzatlan végigszeretés igyekezete. Ha a szenvedélydráma szublimál, nagy melodráma, ha deszublimál, erős testi igénnyel és – esetleg akár a másik nem egészére kisugárzó sértett bosszúszomjjal kapcsolódik össze – thrillerbe megy át.

Machaty *Extázisa*, élveteg bája, s különösen az elején sűrített melankóliája ellenére sem válik melankolikus románcná. A férjet viszont nem szerető feleség másfelé forduló szenvedélyére nem a férj szenvedélydrámájának kidolgozása a válasz, a film a nő szenvedélydrámáját dolgozza ki. A naturalista szenvedélydráma optimista formáját valósítja meg: csak a viszonzott szerelem jogosultságát ismerve el, lázadva a polgári melankólia ellen. Machaty megteremt a szocialista szenvedélydrámát. A pénz mint a viszonyok közvetítője eltorzítja a viszonyokat, a személyiségből is számolható általánosságot csinálva, a cselekménycél ezért a pénz leváltása a szenvedéllyel, mint a viszonyok emberibb közvetítőjével. Így jelenhet meg a pénzviszonyok mesterkéltége a szenvedélyek eltorzítójaként és a szenvedély joga a felszabadulás követelményeként. Az optimista naturalizmusban nem a melodramatikus szerelmi hőstettek, hanem a vitalitás, a termékenység, a bátorság, az őszinte érzések kegyetlensége hozzák a megoldást. Machaty úgy kezdi a filmet, mint egy melankolikus románcot, de úgy végzi, mint egy szovjet termelési filmet. A prométheuszi emberiség nemcsak a sötét végzetdémonok, még a kegyes sorsistennők kezéből is kiveszi a szerelmi ügyintézkést, maga „termeli” szerelmeit.

4.23.4.4. A beteljesületlenség esztétikája

A melankolikus románc azonban örök, s nem szoríthatja ki fantáziánkból semmiféle szocialista optimizmus vagy kapitalista racionalizáció, mert összekapcsolódik az „első szerelem” problematikájával. A melankolikus románc varázsereje a beteljesületlenség szépségéből fakad. Valamiféle beteljesületlenségre mindig szükség van. Abszolút a beteljesületlenség, ha nem jön létre nemi viszony, s minden csak ígéret marad, vagy annyi sem, csak félénk vonzalom, rebbenő látvány (*Szerelemre hangolva*). Relatív a beteljesületlenség, ha nemi viszony létrejön, de nem jön létre birtokviszony, a nemi viszony társadalmi intézményesülése és szilárd realitásként való beépítése a társadalmi struktúrába, ami szükséges de nem elégséges feltételként alapozza meg a személyiségstruktúrába való megbízható beépülést is. A beteljesületlen (vagy idejekorán megszakadt, végig nem csinált) viszonyban a szerelem eszméjét nem támadják meg a kor, a körülmények s a személyek korlátai. A szerelem lényeges lehetőség tartalmához tartozó ígéretek nem kompromittálják az aktualitás korlátai és defektjei. A meg nem valósulás, a végig nem élés, az intézményesülés megkerülése révén a melankolikus románci szerelmek a mese és valóság, álom és éberlét közötti valamilyen köztes világot alapítanak, mely egyben a polgári kultúrában az álmodozó kamaszkor és a kiábrándult felnőttkor közötti átmeneti területet is képviseli. A moziélmény eredetileg maga is egy melankolikus románc módján működik, mint tünékeny kóstoló a glamúr és az időlum világból, betérő a prózából egy eleve elveszítettként megkóstolt tükörbe, kóstoló a megvalósíthatatlanból, a végig nem élhető megélése. A normál formátumú, fekete-fehér mozikép inkonkrétsága és immaterializmusa nagyon megfelelt a melankolikus románc hangulatának.

4.23.4.5. Melankolikus és szatirikus románc

A tiltott nő szatíráját visz bele a melankolikus románcba, mely ily módon a tragikus románcra válaszoló szatírájává kezd alakulni. A tragikus románc a kizárólagosságon alapult, melyet megtámad a halmozás, a viszonyok “szegény gazdagsága”. A tragikus románc gazdag szegényei mindet egy lapra tettek fel, amit a szatirikus románc szegény gazdagjai már nem tudnak megtenni, mert túl sok a kísértés. A véletlenség, melyet már a melankolikus románc nagyformája behoz a szerelembe, s ami ideiglenessé, múltékonnyá teszi a szerelmet, egyre erősebb. Aláhúzza újabban a véletlenséget a szerelmek párhuzamossága, az osztozás szükségessége. A melankolikus románcot a szatirikus románc felé eltoló motívum a szerelem monizmusának ütközése az erotika pluralizmusával. *A tiltott nő*ben a férfinak felesége van, a nő pedig keresgéli a tartós viszony lehetőségét. A szerelmi megvilágosodás, a nagy ráismerő pillanat mitológiájában a tartós viszony jön el, lepi meg az embert, míg a tartós viszony nyugtalan keresői az ellentétét, a múltékony viszonyokat halmozzák, épp a halmozás által még melankolikus románcvá váló kérésüket is aláírva. A melankolikus románc modern, és még inkább posztmodern formája a szatirikus románc felé hajlik. A szerelmi csoda kategóriája összeomlik, a perverzió pótolja (*A tiltott nő*ben az étterem WC-jében vagy a feleség ágyában való szeretkezés). A szatirikus románc már nem hisz benne, hogy akár pár szép szerelmes hét is feltétlen idill lehetne. Nem hisz az átszellemülésben, a rajongásban, nem hisz az ezek által megteremtett lehetőségben, az egész személyiséget és sorsot modifikáló

strukturális plusz kinyerésében (a „szerelmi üdv” vagy a „szerelmi csoda” fogalmát próbáljuk racionalizálni a strukturális plusz fogalmával). A véletlenség, a párhuzamos viszonyok s a velük járó osztozás, a szerelemképzet gyakorító modifikációja az elégedetlenkedő szerelemkeresésben – mindez már túl sok a „szép”, „klasszikus” szomorúság ideálján mérve. A szerelemek többé nem szomorúak: vagy nevetségessé válnak, vagy a destruktivitás felé hajlanak. A thriller és a komédia osztoznak majd a románc terepében. Mégis él a melankolikus románc, ellenáll a más műfajokhoz vezető bomlásnak, új kérdést állít középpontba: mennyi fájdalom rejlik egy úgynevezett kellemes kalandban? Már nemcsak azt gyászoljuk, hogy a szép idill tartóztathatatlan, azt is gyászoljuk, hogy nem olyan szép, mint lehetne. *A Szerelemre hangolva* önmagukat és egymást kínzó szeretőinek szerelme egy görcs története. *A tiltott nőben* a szép románc telítődik nyugtalanító momentumokkal, olcsósággal, míg a *Szerelemre hangolva* a beteljesületlen, kínos szerelmet stilizálja álomszerűen széppé, mintha a beteljesülés csak árthatna, s már csak a beteljesületlenség tarthatná távol a szerelmet az élet kietlen olcsóságától. Sem *A tiltott nő*, sem a *Szerelemre hangolva* nem mutatja be közvetlenül a házastársakat, a melankolikus románc, úgy látszik, minél megtámadottabb benne a szerelem, annál radikálisabb intézkedéseket hoz a szerelem kétszemélyes világa megmenthető momentumainak őrzésére.

4.23.5. Melankolikus románc. Szeminárium René Clair: Párizs háztetői alatt (1930)

A szürke ég, a kormos tetők és a füsttel játszó szél képével indul a film. A kémények eregetik, az emberélet, a lenn zajló aktivitások tanúságaként, a füstöt, melyből itt fenn a füstbe ment, szélbe írt világ tűnékenysége marad, melyet elnyel a szürke fény. Dalfoslány hallik, s az ábrándos dal nyomán mozdul, ereszkedik alá a kamera a hangforrás felé. Alászállunk a girbe-gurba sikátorokba, az utcai énekes körül csoportosuló külvárosi nép koszorújába. Szomorú és veszedelmes külvárosi sikátorok népe énekel a boldogságról (az este ide tévedő belvárosi úrinép megriad majd hőseinktől, mintha ki tudja milyen vademberek lennének). A dalban a fiú hagyja el a lányt, hogy visszatérjen hozzá, a cselekményben a lány a fiút, hogy ne térjen vissza. Így a dalban örömben csap át a bánat, a cselekményben bánatba az öröm.

A melankolikus románc szerelmesei összejönnek és szétválnak, a komikus románc szereplői szétválnak és összejönnek. A komikus románcban csak félreértés, ami a melankolikus románcban az élet alaptörvénye, a válás, az elmúlás. Nem feltétlen és erős akarat, tántoríthatatlan vízió, végzetes lelki szükségyszerűség kapcsolja össze az embereket, mint a tragikus románcban, inkább meglepetés a szerelem, önmaga szándékain túllendülő, túlcserdülő kaland, kis öröm, melynek nagysága csak elmúlása által érzékelhető.

A háztetők egységgé olvasztják a várost, őt avatják főszereplővé: ami a természet életciklusában a virágzás, az a városban, Párizsban a szerelem. Az egyén csak példa, története városi legenda. A szélbe írt szerelem nem erkölcsi vagy szellemi dráma, a pillanat reakciói kerülnek előtérbe, csökken a beszéd jelentősége, cselekedetek reagálnak egymásra. A későbbi tömegfilm a cselekedetek érzékeny köznapi nyelvét, melyet a némafilm vagy a korai hangosfilm még jól ismert, a harci cselekvésre, hajszára és ölésre redukálja. Az ezredvégi tömegfilmben mintha már csak az ölés által tudna az ember cselekvő lényévé válni, s visszavenni a

létet és időt a megfoghatatlanságtól, egyúttal ezzel azt, amit megragadott, halottá téve, birtoklás és ölés kapcsolatának, a hatalmi birtoklásnak foglyává válva. A *Párizs háztetői alatt* kezdetén minden esetre a szavak vezetnek le a füst egyenlőségéből és egyetemességéből az individualizációért folyó szerelmi huzakodások labirintusaiba. A szavak csak egy fokkal közelebbiek és számunkra valóbbak, mint a füst, ahogy az ábránd közelebb mint a szorongás és a vágy mint a gyász. Második birodalmat alkotnak a szavak, a távollét, a szemlélet viszonyát, míg csak a cselekedetek összefonódása által térünk meg a jelenlét birtokába. A füst, a dal és a szerelem hármassága a jelen felé vezet, s csak ez a pusztá megjelenésnél, jelenséggé válásnál többé: jelenvalóvá, jelenbirtokossá válás tudná a jövő méhévé, jövőt szülővé tenni a jelent. Erre a melankolikus románc szétfoszló jelene, mindig álom és valóság átmenete maradván, nem képes. A vágyak csak keresnek és a szavak csak alkuszak, s a létben honfoglalni képtelen ember (akinek a populáris mitológiában épp a szerelem a letelepítő honfoglalása) fennakad a feltételesben, az alkuban. A melankolikus románc hősei eljutnak a pillanat apró cselekedeteihez, azaz a pillanatot formáló cselekedetekhez, de nem jutnak tovább az életet formáló döntésekhez. A későbbiek szemével nézve a korai hangosfilmek tele vannak érthetetlen, fölösleges reagálásokkal, ahogyan itt csetlik-botlik Párizsban egy érzelmileg éretlen, gyáván bátor leány, akit nem értünk, ha váratlanul egy férfi vállára hajtja a fejét, vagy pofozkodik azzal, akit szeret, vagy csak toporog, habozik. A háztetők távolképe, a végtelen fenti távolságok, avagy az elnyelő szürkeség képe relativizálja az utóbb történeteket. Mintha az elmúlás füstjéből halmozódna minden kinyílás és távolság, magasság és mélység, vagy mintha a fenti fantomvilág, mely a lenti világ égéstermeke, szállna alá, újjászületni a szerelemben.

A meginduló cselekedet-patakok, az ég és föld között közvetítő dallam szavaival ellentétben, nyomokat hagynak, beleírják a történetet a világba, mely az embersors tanújává válik. Az intrika fontos szereplője Pola (Pola Illéry), a lány felnyíló kis retikülje, mely körül férfikezek fejtenek ki változó célú aktivitást, az egyik a pénzt szedi ki, a másik a kapukulcsát, a harmadik visszaszolgáltatja, amit az első kilopott, megtölti, amit az kiürített. Később kis csecsebecsék maradnak a lány után a férfi lakásán, mindenen előtt egy törött zsebtükör, kallódó emberek, viszonyok törekenységének és tünékenységének tanúja. A melankolikus románc tárgya, René Clair koncepciójában, valamiféle „törött-tükör-stádium”, melyben az ösztön és vágy öntudatos, kamaszosan önző, életet habzsoló, élni, szerezni, alkotni akaró, de megszerzeni, megtartani és bevégezni nem tudó személyiséggé állt össze. A kamaszosan önző, éretlen személyiség sután szeret, szégyelli érzéseit, összekeveri harc és szerelem, szeretet és barátság gesztusait, hiányzik belőle a tragikus románc vagy a melodráma szerelmi alázata. Csak a másik embert tudja a maga tükrének tekinteni, magát nem a másikénak, képtelen megfordítani az interpretáció, a megfejtés irányát, s a másiktól indulni ki; ez az interpretatórikus fordulat, melyre a melankolikus románc személyisége nem elég érett, lenne a szerelmi egymásra találás. Törött tükör marad a lány távozása után a csalódott férfi lakásán.

A történet egyszerű: Albert (Albert Préjean) a sikátorok költője, a sanzonénekes befogad éjszakára egy leányt, aki másik ostromlója, a gengszter elől menekül. A nő a férfi lakásába hatol be, tért és pozíciót foglalva, a férfi pedig hasonló módon ostromolja a nő ágyát. A nőt megghatja, hogy lehetőség nyílik szűken mérni kegyeit, a férfi pedig, akit szintén megghatnak a bár szűken, de azért módjával mért kegyek, ajándékokkal megrakva tér haza, cifra papucsot igazgatva a nőre váró ágy előtt. René Clair az éretlenség fanyar édességére alapítja a melankolikus románcot. Székely István *Lila akácok* című filmje épül hasonló szüzsére: ügyetlenkedő

első szerelem. *A Lila akácok* mintaszerű melankolikus románc lenne, ha az utólag hozzá illesztett, szervesen happy end nem a komikai motívumok kihangsúlyozása irányában hatna.

Az ablakok titkait kémlelő kamera, új sánta ördög, később az ágyakba tekint be. A férfi úgy érzi, a nő szorítja ki az ágyából: adj a nőnek lakást, kitúr az ágyadból. A nő úgy érzi, a férfi zaklatja az ágyában, mely azért az övé, mert benne van, s ettől mintegy a teste folytatása, függeléke, aurája, szent és sérthetetlen, maga az ágy is érintési tabu tárgya a nőtesttel való érintkezése következtében. Az éjszaka története az egymást vonzó és taszító, megközelítő és eltaszító testek érzéki vitája. A vad dulakodást, harapást, karmolást, pofozkodást felváltó alamuszi nőmosoly jelzi, a kacérság idomítja a vágyat, a nő ugyanolyan erotikus játékot folytat a férfi lelkével, amelyet a férfi szeretne a nő testével. Az erényét karmoló vad-macsakaként védő lány inkább kacér, mint erényesősz. Az összekarmolt férfi kidobja az ágyból, s a harisnyát húzó nő erotikus témája, síró leányként, meghatóan kedvessé, pikánsan szánalmassá alakul. A férfikínzó, macskakarmait próbálgató lány szenvedéstörténetét a széttört tükör motívuma tetőzi be.

A harisnyát húzó Pola feltárulkozó teste titkait padlásablak diszkrét kivágata védelmezi, nincs másnak betekintése, csak a füst már ismert égi birodalma fantomlakóinak. Fred (Gason Modot) cipője a lépcsőfokokon lopakodik, a nagy lakli is a csábos és dacos kis nő körül kering, nemcsak a költő. Fred, a gengszter, nem úgy bűnöző, mint az amerikai filmek vérben gázoló karrieristái, inkább a Borges-novellák külvárosi hősei és kocsmái tekintélyei módján. Pola kezdetben egyformán bánik a gengszterrel és a költővel, ellöki Fredet, de azért táncolni megy vele. A férfi titka a bűn, a nőé a szex, a férfiak ruhái alól később kések és pisztolyok kerülnek elő, a nő ruhája alól hasonlóan veszélyes dolgok, szép combok, meztelenség; a nő bűne a szex.

Pola rajong a bátor férfiakért. A nőt a test hagyja a lélekre, az agresszió a szellemre, szerelme bizonyos értelemben Fred hagyatéka. A film kiindulópontja a nők cseréje: társadalom és kultúra, erő és érzékenység, agresszivitás és átszellemültség vetélkedését, a film férfi-figuráinak az értékek hierarchiájával kapcsolatos vitáját a két férfi között mozgó, kommunikációs eszközükül szolgáló nő hordozza, mint médium. Fred, a gengszter jelenik meg első udvarlóként, aki magával viszi a lányt, ám a kocsmában Polát szerelmi háromszög helyzet frusztrálja, megjelenik Fred szőke gengszterszeretője, s Pola pityeregve menekül, minden esetre későn, mert lakásának kulcsa már Fred zsebében van. A háromszög szituációból kilépve csapódik a lány Albert, a költő és zenész mellé. Két pár cipő kopog a macskaköveken, kerülgetve egymást, s egyszerre lendületbe jöve, összeszokva, közös ritmust találva, kistotálban, határozott irányba indulva, egyetértő léptekkel.

Pola múltja Fred, Albert múltja a zsebtolvaj, a költő sötét barátja, aki Frednek is társa. A zsebtolvaj, akárcsak Pola, a költő és a gengszter között közvetít. Mindketten, a bandavezér és a művész is a szerzés hősei, de az egyik esetében a szerzés a mások kifosztását jelenti, a másik, aki szellemi értelmet ad a szerzésnek, úgy szerez, hogy közben nem foszt ki. Az egyik elszerez másoktól, a másik mindannyiunk számára szerez, általában is gyarapítva a létezését. Pola testi vonzereje köt össze két világot, a birtoklás két módját, a kifosztás és a költészet világát: a gengszter eltulajdonít, a költő befogad. A szerzés anyagi és értelemszerző formákra való differenciálódásával párhuzamos a pusztá vágy és a szerelmi vágy differenciálódása. Az értelem és a szerelem (a szerelem mint értelemmel ellátott erotika) hódító útját fejezi ki a dal karrierje: a nyitódal adja a film légkörét. Beesteledik s a dal is úgy gyűl ki mindenfelé,

mint a fények, a kamera ismét az ablakokat járja, s mindenfelől Albert dala hallik, dúdol, pötyög, zendül, de szép dal, sóhajta valaki, de ha a szomszédja éneklí, dührohamot kap, s idegen ajkakon szólalva már nem tartja olyan szépnek.

Nézzük a viszonyok eddigiekből kibontakozó rendszerét. Albert és Pola kibontakozó viszonya kínálja a cselekmény világának tengelyét. Albert és Pola viszonyát Pola felől Fred gengszter bonyolítja, mint szerelmi akadály. Albert felől szintén megjelenik egy szerelmi akadály, a zsebtolvaj, a rosszarjú barát. Kezdetben a lány a gengszter társa, a művész pedig a tolvaj társa, mert művész és tolvaj két csavargó, a művész is a hangulatok tolvaja, nem szolid polgár. Csak a lány „normális” köznapi ember, ezért egyrészt túl sok a társa, amennyiben nem tud a gengszter és a művész között választani, másrészt túl kevés, mert mind a gengszter, mind a művész túl sokat nyújt, az egyik veszélyben, a másik fantáziában, s mindkettő túl keveset biztonságban. Ezért kell megjelennie egy új kérőnek, aki szintén a költő barátja, de míg az eddigi férfiak költők, bűnözők voltak s csak mellékes tulajdonságuk a szerelem, az új kérőnek nem lesz más minősítése, minden más módon meghatározatlan, az az első figyelemre méltó, beazonosítható tulajdonsága, hogy beleszeret Polába, ő a Polához hasonlóan nyers, további tulajdonságoknak még híján való fiatal ember: Louis (Edmund T. Gréville).

Ezzel megváltoznak a viszonyok. Pola eddig bűn és költészet alternatívájába volt bezárva, de gengsztermenyasszonyként vagy költőmenyasszonyként is a bűn vagy a költészet, s nem a szerelem menyasszonya. Louis éppúgy barátja Albertnek mint a tolvaj, így Pola értelmezhető Albert és Louis barátsága megzavarójaként, s nemcsak Louis lesz Albert és Pola szerelmének megzavarója. A cselekmény kiinduló szerelmi háromszöge veszélyes, de nem problematikus: férfi és nő elválasztója, szerelmük hátráltatója a nő előző udvarlója, Fred, az ellenség. Problematikusabb a következő háromszög, melyben a szerelmi akadály már nem Fred, az ellenség, hanem Louis, a barát. A cselekmény viszonyrendszerét Pola poliandriája hordozza, a nő mellett váltakozó férfiak szerelmi kommutációja: Fred majd Albert s végül Louis. Pola három férfi életén lebeg át, vidáman, kacéran, könnyelműen, könnyeden. Mindegyik szereti őt a maga módján, ő pedig egyformán incselkedik, kötekedik, vihorászik. A három férfi egymásutánjában a társkeresés valamilyen gondolatmenete nyilatkozik meg: Pola először az erőt, másodsor a fantáziát (előbb a testi majd a szellemi erőt) választja, végül az erők egymást megfékező ötvözetét vagy kompromisszumát, a köznapiságot. Fred és Albert alakjai elévült stádiumokban temetődnek el, beavatókként, úgy a nyers erő, mint a rajongó érzelmesség és ábránd. A művész is át kell, hogy adja helyét, – nemcsak Fred, a macsó nőidomár –, életbarátabb, problémátlanabb figurának. Albert múltja, a tolvaj szerepe döntő a váltást hozó konfliktusban. A művész ugyanis két barátja, a tolvaj és Louis, a bűnöző és a szerető között áll.

Pola azért ad csókot hogy megakadályozza Albert és Fred verekedését. „Megnősülök!” – határoz Albert a csók hatására: váratlanul jön az életre szóló elhatározás, esetleges csók műve, véletlenek hozta szerelmi szükségyszerűség. Az otthonról ábrándozó agglégényt szolgáltatja meg a film második slágere, mely – az első dal ábrándos melankóliájával szemben – játékosan vidám. A lány, már Albert társaként, a kottákat árulja. A pár még meg sem született, máris veszélyeztetett, gengszter és rendőr ólalkodnak az éneklő csoportosulás körül. A fekete oszlopként magasodó nagy kövér rendőrfelügyelő a félelmesebb. Első este Albert a betörővé avanszáló tolvaj és a jámbor Louis társaságában mulatott: a külváros szolidaritása, mindenek összetartozása, az összes, akár véres, de mindig lovagias konfliktusok

ellenére is, közös szembeállításuk a rendőrrel, a kissé még mindig Victor Hugo képzelete nyomán megformált kopóval, rendületlen. A rend őrével szemben mindenki társ, szövetséges. Párizs külvárosa olyan, mint az aranykor, melyben minden lények társai egymásnak. A hős a tolvajtól megőrzésre átvett táská miatt kerül börtönbe, de nem árulja el barátját, aki később, amikor maga is lebukik, felmentő vallomással vállalja magára a hős ideiglenesen, társa szabadsága érdekében felvállalt bűnét. A zsványbecsület (ha úgy tetszik: a szolidaritás) rendezi a viszonyokat, nem a rendőrség. A rendcsinálás megkettőzi a kárt, mert a rendőrség a tulajdont védi, nem erkölcsöt, igazságot, méltányosságot és szabadságot. A barátság vállal áldozatot, még a rossz barát iránt is, s még akkor is, ha az áldozatos barátság magát a szerelmet, az egyébként legfőbb melodramatikus áldozatkövetelő princípiumot követeli áldozatul.

Két magányos ember készül az összeköltözésre, ami itt nagyobb szenzáció, mint a fizikai szerelmi egyesülés. A férfi otthonná formálja az agglagénylakást, szerelmi oltárrá a kopár odút. Átváltozások jelei mutatnak a közös élet felé, önző, vérmes emberek kísérletei a gyengédségre.

A börtöndjével érkező Pola Albert elhurcoltatásának tanúja; nem Pola hanem Albert „múltja” választja szét végül a párt. Pola tétova, védtelen, értetlen, tanácstalan áll mindig a kaotikus és mozgalmas viszonyok zűrzavarában: mire az ember megszokna és elfogadna egy helyzetet, már rég más a helyzet. A melankolikus románc nem a romlás virágairól, hanem a virágok romlásáról szól, hervadt virágok, törött tükör, romlott ételek a Polát váró lakásban, Albert elhurcolása után. A költészetből nem lett élet, az ünnep nem következett be, a románc szétfoszlott, csak a köznapiságnak van ereje a megvalósuláshoz, ezért kell Polát a szerényebb, kevésbé határozott jegyekkel felruházott fiatalembernek átvennie a testileg vagy szellemileg markánsabb figuráktól.

Albert háromszorosan veszti el Polát, aki csak elindult felé és nem ért oda hozzá, vagy aki elől, amikor hozzá indult, őt ragadta el az élet. A „bűn” (Pola részéről a gengszter, Albert részéről a tolvaj barátsága), a törvény (a rendőrség) és a szerelem (Louis szerelme) is elválasztja őket egymástól. Míg Albert egyik barátja miatt a börtönben ül, másik barátja el szereti a nőjét, Polát, aki nem tud várni, támaszra van szüksége a zűrzavarban. Senki sem egyértelműen gonosz, de nem is hősiiesen jó: a nő felcseréli barátját barátja barátjára, nem bírja a magányt, szüksége van a közelségre, s az emberek felcserélhetők. A nagy boldogságot senki sem garantálja, s mindenkivel lehetséges egy kis boldogság. Pola, aki előbb odaadni nem tudja magát, később pedig megőrizni, mégsem bűnös, mindez hozzá tartozik lenge lányságához, fiatalságához, beavatatlan könnyedségéhez.

Louis szerelme sem egészen jogtalan, ahogy Albert szerelme sem megnyugtatóan jogszerű. A költészet a bűn és csavargás rokona, a világ szellemi eltulajdonítása, lopás. Ez Albert jogtalansága. Mi Louis joga? Első este Albert és Louis egyszerre indultak a gengszter által magára hagyott lány felé, s kockát vetve döntötték el, kié legyen a lány.

A tolvaj vallomása végül visszaadja a szabadságot, de a szabadság visszakapása egyben Pola elvesztését jelenti, a hős kétszeresen szabad, teljesen szabad, két rabság, két bilincs kényszere alól szabadul. Kétféle társadalmassulás, a köztörvény és a privát törvény társadalmasító fennhatósága alól egyszerre menekül meg, egérutat nyerve, a fantázia, a költészet. A fiatalabb, gondtalanabb, könnyelműbb Louis kapja meg a lányt, aki valóban inkább neki való, mintegy az ő női változataként. Louis megkapja a szeretőt, Albert számára viszont megmarad a szerelem, mely ott van, ahol nincs, ott teljesül, ahol nem valósul meg. Cifra papucs, mely hiába vár, törött tükör, mely a kevésre emlékezik, marad a költőnek, míg a nő

dekoratív emberi orchideaként fonódik a tánclokálban a másik férfira. A szerelem visszaköltözik rendeltetési helyére, a testből a dalba, a társadalomból a kultúrába. Pola mellett mindig van valaki, Albert mellett egyszer, véletlen tölti ki az űrt, s akkor egyszerre minden közbejön.

A nagyvárosi élet laza kapcsolatai: a viszonyok füstje. Amikor Louis másokkal flörtöl, Pola ismét Freddelel táncol. A börtönből szabadult Albert így Polát ismét Fred karjában találja. Albert előbb elutasítja a hozzá röppenő Polát, majd, amikor a féltékeny Fred eltiltja a lánytól, mégis táncrea kéri a lányt, akiért a tánc után megverekszik Freddelel, holott a lány, akin osztozkodnak, már a harmadiké. Távolból, a kirakat vagy az ajtó üvegén át követi a kamera a harcias vitákat: nem számít a szó, ősbibb alaphelyzetek elevenednek meg szerelem idején. A verekedést a tolató vonatok pöfögése kíséri, láthatatlan mechanikus monstrumok szuszogása, s előbb a mozdonyok gőze takarja a jelenetet, később, egy villanykörte kilövése után, a sötétség.

A lány úgy dobálja magát a férfiak között, ahogyan az apacstáncokban a férfiak dobálták a nőt. Az apacsszerelem olyan tragikus románc, melyben a szeretett lény a szeretőt fenyegető halálos betegség. A vad szeretőket nem a szerető halálával, hanem önmaguk szerelmi halálával fenyegeti a végzet; a halálnak nem féltett áldozata, hanem félt oka a szerető. Ez a tradíció szűrődik be a melankolikus románcba, ezért kell bandaharcot vívni Poláért. Hőszünknek már nem is kell Pola, csak daczból kéri fel, s azért kívánja meg újra, mert verekedett érte.

A verekedést takaró kerítés, a gőz, a füst, a jelenetet képpé szűrő kirakatüvegek, mind azt hangsúlyozzák, hogy a lányszerelem díjáért folyó külvárosi kocsmaharcok a lovagi torna örökösei, nem játszik szerepet bennük valódi gonoszság. Előbb az ellenségek küzdenek a lányért, utóbb a barátok, akik harcát gramofonzene kíséri. A megsérült lemez végül néhány taktust ismételtet, miáltal a zene zörejjé változik, az öröm kínládassá. A kamera végül messziről szemléli a huzakodást, az utcáról, a vitát lágy és szomorkásan boldog valcerzene kíséri, mivel nem a szavak lényegesek, a csúcsponton René Clair műve visszaváltozik zenekíséretes némafilmmé. Míg Albert harcol Poláért, Louis védi birtokát, midőn Albert feladja a harcot, barátja felkínálja a lányt. Ismét kockát vet a két barát, de Albert ezúttal lemond a megnyert nőről, legyint, vállukat veregetve távozik. Nagylelkűen kínálják egymásnak a nőt, a férfias cigaretta-rituálét utánozza a barátság rituáléja. Végül a nagylelkűségében határozottabb Albert szakad ki a helyzetből, vágja szét a gordiuszi csomót, távozik. Két nagy szerelmi háromszög tagolja két részre Pola és Albert szerelmi történetét. Előbb a gengszter, utóbb Louis jelent meg, mint harmadik. A szomorkás megoldás enyhe melankóliája abból fakad, hogy a nő a fölös harmadikak egyikéé lesz végül. A kettős szerelmi háromszögben a harmadikak váltják egymást, ők a többség, övük a szerelem igazsága: nem a szükségszerű viszonyokból épül, a véletlenekre számít, rájuk alapítja közegét a nem-tragikus élet.

A távozó Albert felteszi a nyitódalt a gramofonra. A költő elmegy, otthagyja a dalt. De a dal szülte a szerelmet, nem a szerelem a dalt, így a dal másnap reggel már új szerelmeket teremt. Újra reggel van, a költő új alkalmi gyülekezetben énekel, új nőnek ajándékozza dalát, aki úgy virágzik ki tőle, esetlen bájjal, mint egykor Pola. A kamera ismét felemelkedik, felfelé távozik, elhal a dal, a füst marad. A megfoghatatlan szerelem médiuma most már a füst, a szerelem odafenn van, körülvesz, mint légkör, pára és ideál. A szerelem szükségszerűsége, a sorsok parancsa véletlen találkozásokban oldva válik túlélhetővé.

4.23.6. A komikus románc (Bevezetés a komédia elméletébe)

4.23.6.1. Tragikus diszkontinuitás, komikus kontinuitás

A tragikus románcban a beteljesült boldogságot szétzúzza a katasztrófa s a szereplőkön rendszerint osztoznak a „lét komoly hatalmai”, a köznapiság és a halál, Ananke és Thanatosz. A melankolikus románcban Ananke és Thanatosz tragikus pólusai összeolvadnak az idő melankóliájává, s ez veszi vissza a szeretőktől a szerelmet. Komikus románc ezzel szemben akkor jön létre, ha a szeretők visszaveszik a szerelmet az időtől. A komikus románcban nem halálra ítélte a szerelem, mert az, hogy a tragikus románcban csak a halál győzheti le, a komikus románcban az élet legyőzhetetlen hatalmaként mutatja be őt. S nem is kimerülésre ítélte, nem is belülről támadja meg a széthullás hajlama, mint a melankolikus románcban.

Mi teszi lehetővé a komédia játékát a szerelemmel? Az, hogy a végzet hatásköréből a szerencse és véletlen hatáskörébe kerül át. Azért lehet visszarabolni az élettől, mert elvesztése a szeretők bűneivel vagy ostobaságával magyarázható, s mert a szerelem itt nincs olyan kontrasztban az élet egészével, mint a tragikus vagy akár a melankolikus románcban, esendőbb, közelebb áll a banalitáshoz.

4.23.6.2. Komikus időiség

A hőskorszak a nemzet vagy az emberiség nagy múltja az elbeszélésekben. Háború és szerelem elemzéseinkben állandóan visszatérő összefüggése arra is utal, hogy van az emberiségnek egy érzelmi-erotikus hőskorszaka is, melyet a románc és melodráma képvisel s a komikus románc búcsúztat. Erre utalnak az olyan filmek, melyek két síkon játszatják a cselekményt, s a múlt a melodráma, míg a jelen a komédia. A régi nagy konfliktus egyszerűsített ismétlése egy felvilágosultabb korban és felszabadultabb világban tovább viszi a múltban tragikus törést szenvedett kibontakozást. A banális ismétlés egyben a korrekció lehetősége. Az ósdráma öröksége olyan katarzisz, amely megváltoztatta a világot, így a komédia a melodráma lelki öröksége által felvigyázott világban él (pl. *Szűts Mara házassága*).

A nagy szerelmek megállítják az időt, vagy kívül helyeznek az időn, a nagy szeretők egyidejűek minden idők nagy szeretőivel. A komikus lefokozás kísérlet a szerelmi beteljesülés jelenbeliként s a jelen beteljesíthetőként való ábrázolására.

4.23.6.3. Komikus románc és melodráma

A *Szibériai rapszódia* című Pirjev-filmben is elszakadnak a szeretők, majd újra egymásra találnak, mint a komikus románcban, a filmet mégis melodramaként éljük át. Miért? Van a filmben egy melankolikus románc, eltűnő férfi, ismeretlen földek, sarkkőri tájak által elnyelt szerető, s egy komikus románc, mindazon motívumok szükséges félreértésként való végső szétfoszlatása, melyek a szeretőket elválasztották egymástól. A félreértések szükségesek, mert a szerelmi tragédia az alkotás pátoszát hordozza, a szerelmi félreértés hasítja ki az életből

azt az időt, melyet a művész alkotása igényel. Az érzelmi hőstettek, az elveszett szerető fel nem adott keresése s az elvesztett iránti nem szűnő érzelem pedig végül biztosítja a románci végzet melodramatikus oldását. A melankolikus románcot oldja a komikus románc, az utóbb pedig visszaveszi magába a melodráma, mely minden személyes véletlent szükségszerűként helyez el a történelem „nagy logikájában”, az emberiség sorsfordítójaként értelmezett új társadalom építésében. A komikus románcot visszaveszi magába a melodráma, ha 1./ a szerelmi akadály komoly (nem pusztán a szeretők könnyelműsége vagy butasága), ha 2./ az akadály elég nagy, azaz hosszú időre visszaveti a szeretők viszonyának kibontakozását, ami egyrészt a tragikum árnyait veti rá, másrészt alkalmat ad rá, hogy a szerelmi dráma más teljesítmények motorjaként kerülhessen bemutatásra, s a nagyobb, teljes életet szolgálja, s végül 3./ a hősök szabadsága áll szemben az akadállyal, s így a történet eme szabadság iskolázódásának története, nem a szerencse szeszélyeivé vagy a pusztá szerelmi tévelygéseké. A komikus románcban lenni tanul a szerelem, a melodrámaiban az élet egésze beteljesedését szolgálja.

4.23.7. Erotikus románc

4.23.7.1. Az erotikus film a románci paradigmában

A melankolikus románcban katasztrófa híján is szétfoszlik a szerelem, sőt, a teljesülést meg is előzheti a szerelem szétfoszlása, a csúcspontot kitolva így a virtualitásba. A komikus románcban a teljesült vagy majdnem beteljesült szerelem szétfoszlik, hogy később helyreálljon: ez a helyreállt szerelem azonban már nem a régi, a viszony tartalmazza a sérelmet, és gyanút, ha meghaladottként is, a szerelemre, a megélt félreértések és sérelmek által, rávetül az ambivalencia árnyéka, s épp eme „szepülő” által emeli át a műfaj a szerelmet a románci megélt utópiából a végigélhető életbe. Ezáltal foglalja el helyét a szerelem a közös realitás keretei között. Az erotikus románcban maga a beteljesedés, mely teljessé teszi az élményt, tesz pontot rá: a partner átadta az információt, amit adhatott, s a továbblépő ezáltal mások hasonló testi-lelki információja felé válik nyitottá. A románcot az erotika visszavezeti a mindennapi életbe: az erotikus románc epizodikus és additív, mint a szappanoperák. Az erotika, mely az egy nagy beteljesedést gyakorítható kisebb beteljesedésekre, s a melankolikus és metafizikus beteljesedést hisztérikus és karnevalisztikus beteljesedésre váltja, összebékíti a szerelmet az élet utilitarizmusával.

4.23.7.2. Az erotikus románc elméleti alapjai

4.23.7.2.1. Nyitott és zárt forma az erotikában

A nemi szövet az egész középkorban nem sikerült krisztianizálni. Az arabok sem tudták tevékenységét a szublimatórikus kultúra követelményeihez igazítani (melyet pedig ekkor ők képviseltek legmagasabb színvonalon), ezért azt nyomták el helyette, ami elnyomható volt: a nőt. A középkor módszere a probléma megoldására a nevetés és az epizódizmus, a „karnevalisztikus népkultúra” receptje. Ez nyilvánul meg nemcsak a középkori, még a reneszánsz

novellisztikában is. Ez az ellenkoncepció a lovagi szerelemmel szemben, mely az idealizáció és perverzió egymást végletekbe hajtó skizofréniájához vezetett.

Az epizódikus erotika nem ad teret a dramatikus elmérgesedésnek. Vigasztaló természetű, amennyiben az egyik kaland okozta sebek vagy kételyek gyógyszereként kínálkozik a másik kaland. Ugyanakkor nemcsak a problémák elmérgesedésétől véd meg, de a problémák mély elemzését és megoldását sem teszi lehetővé. Egyik kalandba menekül a másik elől, a kitérőt, a kerülőt, az elodázást teszi örökkévalóvá. Ezért lehetséges, hogy a csábítások végtelenségétől elcsábítson a nagy csábítás; a véges viszonyok végtelen halmazától a végtelen viszony; az epikától a dramatika; a komikumtól a tragikum.

4.23.7.2.2. Az erotika a fikcióspektrumban

A populáris kultúra elbeszélésformái nemcsak összrendszert alkotnak, melyben a differenciák egymást minősítő feszültségviszonyai minden alakulatot meghatározott helyre sorolnak, egyben mesefolyamként is megjelennek, melyben minden élménynek megvan a helye az összalakulatban, a mesék meséjében, az ember önkeresésének történetében. E történetet, legabsztraktabb szinten, iszonyat és boldogság pólusai között helyeztük el, az iszonyat és a boldogság mitológiái között pedig a hőskultusz mutatkozott valamiféle középzónának vagy a mérleg nyelvének, mely lehetővé teszi, hogy az egyik problematika átbillenjen a másikba. A hősmitológia tárgya a tett és hatalom konstrukciója. A tett győzi le az iszonyatot, mely felé a történések örvénye sodor, s a boldogságmitológiában a tett humanizációja, pacifikációja, kommunikatívva válása vezet tovább a diadaltól az örömhöz s a fenségétől a szépséghez.

A döntő epikai vívmány a tett és a történések harca, s a tettnek a történésekkel szembeni térhódításával alakul a fantasztikus epika kalandepikává. Az előbbiben a rémek jelentik a fő szenzációt, az utóbbiban a hősök dominálnak. Az előbbiben a fölöttünk való hatalmak testesülnek meg fantasztikumként, az utóbbiban a mi hatalmunk győzi le a fantasztikum helyére lépett kegyetlenséget. A határon túli ismeretlen világ az előbbiben fantasztikus transzcendencia, az utóbbiban már csak kegyetlenség. A boldogságmitológiába vezető túllépést a szubsztancializált kegyetlenség felszámolása teszi később lehetővé: a kegyetlenség nem lényeg, csak viszony, melyet a távolság és meg nem értés teremt. A tett meghódítja az ember számára a világot, de továbbra sem vagyunk biztonságban, ha a viszony kegyetlen, s a győzelem költséges. A tett külső eredménye a világ metamorfózisa, a haza és otthon kihasítása a világból, de még mindig nem a világ maga a haza és otthon. A külső tett eredménye a környezet metamorfózisa, a rendelkező hatalom általi pacifikálása, de szükség van egy további mitológiára, melynek tárgya az ember metamorfózisa.

A hős mint a cselekvés felfedezője a reagálás hatékony önszervezésének képességét állítja szembe a spontaneitás káoszával. A hősmunkának két oldala van: 1./ a hős eszközzé teszi, felajánlja és akár feláldozza magát egy cél érdekében, mely cél egy rendezett, pacifikált életforma szokott lenni, fenyegetve a rém, a szörny, a zsarnok: mindenféle széttépő erők által. A hős a káosszal szemben a rendet választja, melyet a saját erői fölötti uralom, s az erők célszerű bevetése, vagyis a rend megtestesítése, a szubjektív rendnek avagy hősléleknek alávetett hőstest fölötti uralom által tud győzelemre vinni, a maga rendjének képévé formálva a világot. A hősmunka előbb harcként, háborúként fogalmazódik meg: a hős mint hódító kirabolja és aláveti a világot. A háborúnál modernebb hősmunka maga a munka, a meghódított

világ átalakítása, termékeny tétele. A háborúra még nem lehet elmondani, hogy szépségben nemzés. A munka a háborús mitológia örököse s egyúttal az erotikus mitológia előképe: fáradságban és szépségben nemzés. Egy homéroszi és egy hésziadoszi princípium örököse az egész epikánk. A modern nyugati populáris mitológia a háborús oldalt dolgozza ki, míg a keleti film képes vonzó szimbólummá tenni a munkát. Chang Cheh *Marco Polo* című filmjében, mely a hongkongi filmnek az egész világfantáziát átformáló diadalútja kezdetén áll, a hősök trágyát mernek, bambuszt aratnak, paraszti munkát végeznek, s így válnak hőssé, emberfeletti emberré, azaz igazi, lendületbe jött emberré, aki csak magán túl van magánál, a lendületben. Már az Ezeregyéjszaka is a kereskedő mint hős, a világ okos felmérője és felfedezője iránt érdeklődik, s – az európai mitológiával szemben – nem a lovag mint az ölés specialistája a főhőse. Ebben a paradigmában kell elhelyezni az orosz termelési filmet is. Pirjev *Vidám vásár* című filmjében egy érett kincseivel várakozó kozmosz nyara várja az embert, mint aratót. Előbb a kamera lódul meg a magáévá tevő, igazoló tanú fáradságára és örömeire váró, s nélküle minden beteljesülésben is csak szendergő világ mélységei felé. Azután megelevenedik a táj, puhán, könnyeden és ellenállhatatlan szükségszerűséggel haladó gépek nyomulnak be a kalászkok tengerébe, majd a munkások pontosan úgy rohamozzák meg a földet, mint a várostrom dráma hősei a lovagvárakat (pl. Tay Garnett *A fekete lovag* című filmjében látunk ilyen napsugaras, lelkes rohamokat, ám ott még a halálos önfeláldozás és a rajongó veszélykeresés jegyében zajlik az, ami itt az érett magvak arany sugarait lövellő földdel való erotikus egyesülésként jelenik meg). Ember, állat és gép egyesül a boldog és harcok kavargásban. Míg az amerikai lovagfilm férfifilm, ahogy a hőstett halálesztétikája is a szelekció, és nem a kombináció világa, itt női rohamok viszik bele a karnevalisztikus mámorba az izgalom nyugalmát, refrénként. Pirjev olyan csúcstra vezeti a feltárulkozó, érett magvak záporában fürdő világ eksztázisát, amelyet szexfilmben soha sem láttunk. Így a drive-redukció mély nyugalma is fokozhatatlan pontra ér: a zászlós autósor kivonul a tájból az alkonyattal, melyre Pirjev a beteljesedett, mert kincseit átadó kozmosz hatalmas távolképeit sorjázza merészen, a pátosz és erotika kétszeresen felajzott, egyesült hatalmában bízva. Az utókor Sadoulnak fog igazat adni, ki szerette ezeket a filmeket és nem az ellensematizmus rideg, savanyú, szadista izlés-zsandárainak, akik nem tudták megkülönböztetni az orosz néplelek megnyilatkozásait a reájuk erőltetett kérészetű hivatalos ideológiáktól.

A szerelemmitológia vállalta, hogy tovább kalauzol a hősharc világából az átszellemült érzékenység világába. A hős világot foglal, az érzékenység hőse világot ad fel, a hős világokat hódít, csatol a magáéhoz, az érzékenység hőse a maga világát adja át, beköltözik másokéba. Ha ez a beköltözés kölcsönös, akkor mindkét fél, világot cserélve, a másikon keresztül él, nemcsak vele, hanem általa érez, így mégis megvalósul, amit a testek ölelése vergődő kudarcként élt meg, az összeolvadás. Az erotika már az utóbbiért küzd, de lévén a taktilis érzék világa, felületeknek, falaknak ütközik, melyeket csak szublimációs hullámok, létmódok alakváltozásai tesznek átjárhatóvá. A hősiesség destrukció és áldozathozatal egysége, mely ellentmondás öröksége az erotikában szadizmus és mazochizmus kettőssége.

Elhelyezhető-e valahogyan az erotika „hőséneke” a történetek történetében. Az iszony, a háború és az utazás a történet korai szakaszai. A teremtő istenek legyőzik a káosz és iszony összörnyeit. Az Iliász megelőzi az Odüsszeiát. Az utazás epizodikussá teszi a háborút, csaták sorát állítja elő belőle (ahogyan a Majomkirály-regényben látjuk). Az erotika az utazás által meghódított világtestet erotikus tájakra, világokra, partnerekre cseréli, majd

végül egyetlen partnert kezd a világok világaként, a feltárandó tájak beláthatatlan kontinenseként tekinteni. Azonban az erotika és a szerelem kalandjai is végül csak „parciális” kalandok, mert odáig kell eljutnia az életet felfedező érzékenységnek, hogy az egész életet tekintse nagy kalandnak. Csehov egyik elbeszélésének hősei elégedetlenségüknek adnak kifejezést a szerelmi tematika epikus dominanciája kapcsán. Ez az elbeszélésben a csalódott remények kifejezése is, de egy modern felvilágosodottságé is, mely nem akarja a beteljesedést, az élet pacifikációját s a kommunikativitást a nászágyra korlátozni. „Az afféle regények és elbeszélések, ahol csupa „ah” és „óh” van, vagy hogy ez beleszeretett az meg kiábrándult – az ilyen művek szerintem silányak, és vigye el őket az ördög.” – jegyzi meg Kosztja a novellában. „– Én egyetértek magával, Konsztantyin Ivanics – mondotta Julija Szergejevna. – Az egyik leír egy szerelmi légyottot, a másik a csalást, csapodárságot, a harmadik – viszontlátást a válás után. Valóban nem volna más téma?” (Csehov: Három év. In. Csehov művei. 3. köt. Bp. 1959. 684. p.).

A háborús epika ellenfélként vezeti be a másik embert, kinek az erotika új státuszt ad. Az erotikában már nem vele kell küzdeni egy territóriumért, hanem ő maga a meghódítandó territórium. Miután az epika felfedezi az erotikát mint önálló tematikát, műfajokat képző princípiumot, az erotika még magán az erotikus epikán belül is csak keresi magát, ezért az erotikus epika önálló formái jönnek létre, melyekben az erotika az általa meghaladott princípiumok szervező elveit veszi kölcsön önszervezése struktúráiként: az erotika mint iszonyat, az erotika mint háború, az erotika mint utazás, az erotika mint munka...Az erotika önmeghódításának mindezek a stádiumai végül is valamilyen szerelmi érvénystruktúra, a szerelem mint értékalapító kommunikatív közösség konstituálása felé látszanak mutatni. Az erotika vagy alulteljesíti magát a háborúban, utazásban és munkában, vagy túlteljesíti magát a szerelmi üdvkonceptiókban.

Az erotikus mitológia a hősmitológia által meghódított világ belakójaként és áttelekesítőjeként vezeti le a szexualitást. A varázsmesében a hercegnő még csak jutalom, s a fele királyság értékesebb, mint tartozéka, a királylány. Az erotika megfordítja ezt az értékhierarchiát. A szerelem mint újdonsült epikai tematika a korábbi tematikák mintájára szerveződik: az erotika káosza a homéroszi varázslónők specialitása, a szerelem mint utazás az új partokon új partnereket, olykor kedves segítőköt találó Odüsszeusz élménye. A szerelem keresése azonban csak akkor válik megtalálásává, ha megjelenik a Társ, aki a Haza és az Otthon kifejezése, sőt foglalata. A szexháború és a szexutazás rokona, a szexmunka, a professzionális szex mint kéjszolgáltatás: az utóbbit első sorban a polgári epika fogja alaposan feltárni, pl. Zola a Nanában.

4.23.7.2.3. *A botlás elmélete*

A szexháború váltja, cseréli, halmozza az áldozatokat, a szexutazás a kéjforrásokat, a szexmunka a munkadarabokat. Hogyan „ragad le” a folyamat, mi fékezi meg a halmozást? Hogyan következik be a vándor elbizonytalanodása, miért fordul el a perspektívák lelkesítő nyitottságától? Ezt válaszolja meg a botlás elmélete.

A szexuális kalandok felületesebb minőségeket érintenek meg, elégítenek ki, befolyásolnak és nevelnek. Ezért bonthatók fel könnyedén az ilyen viszonyok, mert a felületes minőség egyben izolált, míg a mélyebb minőség éppen attól mélyebb, hogy felületibbek bonyolult

hierarchiáit hordozza, így minél mélyebb minőséget érint meg egy viszony, annál inkább befolyásolja a személy egészét. Az egész személyiség mély megrendülését, azaz katarziszt, az erotikus film érzéki megrendülések formájában előmodellálja. A populáris kultúra azért is kell, hogy előbb fedezze fel és dolgozza ki a szerelmet, mint az erotikát, mert a szerelem az egész életet átalakító mozgató, mely epikailag jobban érzékelhető, mint az erotika. A konstruktív szerelmi metamorfózisok erotikus előmodellálása, a szexuális függés mint szenvedélybetegség kisszerűbb történettípus, csak akkor érvényesülhet, midőn a megváltó szerelem tematikája kifulladás vagy hitelét veszti. Az erotikus epikán belül maradó szerelemkeresés a sorsdöntő erotika fogalmáig jut el: a következmények nélküli örömtől a megrendítő kéjig. Az erotikus kötöttség epikája az akarat hatalmát romboló erőként fedezi fel a nemi élményt, míg a szerelmi epika a benne rejlő teremtő erők kibontakozását tanulmányozza.

Az erotikus film előbb fedezi fel az oldó, boldog kéjt (thalasszális orgazmust), s jóval később a tragikus mélykéjt, a pokoli szexet és a thanatális (pusztító, alvilági) orgazmusokat. Az előbbi film- és kultúrtörténeti csúcspontját jelentik Esther Williams filmjei, melyek záró revüképeiben a merülés, lebegés, hívó és önátadó oldódás ekstázisait játssza el a színésznő, akinek csábításától maga a kozmosz jön izgalomba, az őselemek egyesülnek, ősrobbanással sűrűsödik az egymáson kivüliség világa, s végül lángra lobbannak az Esther Williams ellebegése nyomában felcsapó gejzirek vízoszlopai. A *Gold Diggers of 1933* című film két csúcspontja, az oldó kéj gyönyöreit követő tragikus kéj végső csúcs-státusza felé mutatva magába sűríti a filmi kéjtörténet logikáját: a végső csúcs egyben a végső szakadék is, a végső ponton megszűnik az ellentétek harca s megteremtődik egységük. A kezdet rettenetességével, az alap alaktalanságával való érintkezés mélysége határozza meg a kéj teljességét. Az érzékiség ereje, az átszellemülés hajtóerejeként való felhasználhatósága a múlt- és alapvállalás képességétől függ. E mélységek lehetőségeinek áttetszése fékezi be az erotikus vándorlás könnyed rohanását. De fordítva is igaz: e mélységek félelmes perspektíváival szemben nyújt az erotikus halmozás menekülési utat. Ez a logika határozza meg a *Turks Fruit* szerkezetét, mely korántsem egy egyszerű lineáris cselekmény álbonyolultság teremtésére hivatott szétszórása a váltakoztatott idősíkokon az újabb filmek módján. A *Turks Fruit* perverz módon kezdi a tragikus románcot: a szerelmes különböző halálnemekkel pusztítja el imádotját, a nagy szerelem iszonyatos függés, mely a számára kedvezőtlen túljazott és egyben prózai kultúrában valóban iszonyatba megy át. Sem vele, sem nélküle nem megy, az indítás a gyűlöletszerelem destruktív vízióit öngyűlölő, önkínzó maszturbációval váltja. Mindeme ellentmondásokból való kiútként jelenik meg a könnyed és súlytalan szerelmi kollektívizmus, ezer kis örömmel várja a kinti Amszterdam a nagy szerelem nyomorékját. Valamit megragad itt a film a szinglivilág érzelmi feltételeinek felhalmozódásából. A szingli ugyanis nem azért szingli, mert nem társaslény, nagyon is az, sokkal inkább az, mint a nagy szerelem örültjei, a tragikus románc szerelmesei, kik elrabolják egymást az összes többiektől. A szingli éppen az egyetlen, az egyént, a külön esetet nem viseli el, épp a benne rejlő és egyediségében tekintve felszínre is bukkanó szabálysértést, a sorokban nem oldható külön esetet nem képes beilleszteni a maga szeleburdi, sürgeteg, ezer szükséglet után futó világába, ez teszi türelmetlenné, ezért érzi úgy, hogy a párja „lelki személtárává teszi” vagy papként illetve terapeutaként akarja „dolgoztatni” őt, ahelyett hogy gyorsan, kellemesen és problémamentesen oldaná felhalmozódott feszültségeit. Panaszai mögött épp az eszképzista sorozatképzés tapintatos és kellemes cenzorhatalmainak igénye rejlik. A szingli az egyet, a párképzés indítékát

nem viseli el, a másodikra, a párjelöltre allergiás, a harmadikat örömmel fogadja, mert a harmadik – a társadalomból kiszakító „párommal”, „társammal” szemben – a társaság igazi képviselője, az oldó közösség felénk nyúló karja.

Van egy atomi vagy halmaztermészetű erotika, amely kellemes beteljesedésekből rakja össze a teljességet, és van egy – a hasonlatot folytatva – hullámtermészetű, mely el akar merülni, felolvadni az egymáson kívüliség világából kivezető örömben. Az kéj-javak halmazának minősíti a célt, ez a kéj nirvánájának. Az élv-javakat gyűjt, így növelve, birtoka révén, magát, rangját, ez viszont magát dobja el. Az epizodikus erotika zsákmányai és hódításai sem a hős-, sem a rémtetteknek nem nyújtanak kibontakozási lehetőséget. Ezért van szükség a félrelépés eszméjére, szerelmi katasztrófákra és erotikus bűntettekre. Az erotikus idillbe a bűn viszi vissza a nagyságot. Freud témájánál vagyunk: az aljas, veszedelmes szerelmi objektum vagy a tiltott viszony, a tilosban járó szerelem hozza a szenvedélyes beteljesülés lehetőségét. Különleges szerelmi feltételek váltanak ki a monotonná váló körtáncból, mind redundánsabb sorozatképzésből.

A szerelmi sorozatképzés a szép példányok plasztikáját helyezi előtérbe, s nem az emberi rejtély megoldását, mind néma szfinx marad s az erotikus kaland nem oldja fel a szfinx rejtélyét. Ezért kerül előtérbe a filmtörténet során, a boldog orgazmus szimbolikájával szemben a mélykék, s a klasszikus boldogságfilm glamúrvilágával szemben a szerelmi feltételek patológiája. A modern kéjfilm erotikájában kibontakoznak a korábban retusált problémák. A klasszikus boldogságfilmben világosan elválik egymástól a társadalom agressziója és a pár erotikája. A külső gonosz által akadályoztatott szerelem „tisztá”, a gyönyör problémamentes marad. A halasztás fokozza az erotikát, s nem magának kell fokoznia, különleges izgalomfeltételek kiképzésével, önmagát.

A modern kéjfilmben a./ belsővé lesznek a kínok, b./ az átértékelt kínok azonban a beteljesedés eszközeiként jelennek meg. A kéj kínoz, de e kint forrón áhítják, s függésbe kerülnek szenzációitól. c./ A beteljesedés kockázatos, életveszélyes kalanddá válik. A csúcsponton egyesül a háborús epika öröksége, az iszony erotikája, a szerelmi epika dekadenciájának termékével, az erotika iszonyával.

Két erotika küzd egymással, egy vidám és egy szomorú, egy epikai és egy drámai. Az egyik a nem látképét darabolja egyén-mozaikokra, a másik az egyént boncolja, titkolt mélységekre lelve. Régen a tisztelet cenzúrázta az erotikát, ma a mennyiség, a sietség. Mélységekben akarjuk bírni egymást vagy harmóniákban? Szép látszatok vagy keserű igazságok részegítenek?

Mi fékezi be az epizodikus erotika körtáncát? A perverzió vagy a szerelem: az előbbi ugyanolyan lekötő momentum az érzéki szférában, mint az utóbbi az érzelmiben. Mindkettő merőleges irányt képvisel az erotikus vándorúttal szemben, letérést az útról, melyen a derékhad menetel, eltévedésként, dezertálásként vagy letelepedésként. Mindkettő centripetális erő az epizodikus erotika centrifugális erejével szemben. Mindkettő elnyel és leköt, örvénymozgásként vagy középpont keresésként ejt rabul. A nyitottságot belül keresik, a drámai teljességben, nem kívül, az egymáson kívüliség végtelenjében.

4.23.8. Szemináriumok az erotikus románc tárgykeréből

4.23.8.1. Just Jaeckin: *Emmanuelle 1.* (1974)

Reggel

A film indítása lengén poétikus: leányos, szűzies fiatalasszony, szinte gyermekasszony reggele, az ébredés és a reggeli között; pongyolás nő az otthonos, intim fészekben, kis lakásban, Párizs háztetői felett. Spontán lény a bensőséges milióban. A kalandorok számára ilyen meleg fészkek képviselik az otthont és hazát, a letelepedés csábítását, izgató békét, melynek kifinomult örömei láttán nem érezzük többé beteljesedésnek a pusztá hadi dicsőséget, profi teljesítményt, harcot és munkát, kariert. A párizsi lány, a franciás feminitás megtestesítőjévé válik Sylvia Kristel, a hely szellemeként, mint a kínai fantasy filmekben a tavakhoz, városrészekhez, tájegységekhez kötődő rókatündérek és démonlányok. A régebbi kalandfilm és melodráma éppen eme minőségében kamatoztatta a feminitást, melyet az *Emmanuelle 1.* a cselekmény kibontakozása során deterritorializál.

A reggel értelme megsokszorozódik, a nap reggele, az élet reggele, új – „felszabadult” – világ hajnala, csupa ígélet. A páras napfény magaslati ígéretei azonban megfoghatatlanok, sok kis ígélet és nem egy nagy, már az első képsor is inkább kellemes csábításokat ígér, mint – morális vagy politikai – üdvreceptet. Az élet kalandok, románcok sorozata, minden elmúlik, de elmúlása által ajándékoz meg az új lehetőséggel és kalanddal. Az üdv, a boldogság, a beteljesedés és egyéb célkategóriák megfosztának ettől a korlátlan nyitottságtól, a szellős világfelfogástól, mely seholy sem akar megállapodni és semminek nem szeretné végleg elkötelezni magát.

A *Párizs háztetői alatt* analógiája melankolikus románcot ígér, melynek témája a találkozás és elmúlás, az öröm végességének szelíden derűs elfogadása. Ezt a lehetőséget húzza alá a férfidal, a gyengéd sanzon, mely a film hősnőjét becézi és ünnepli e percben, amikor csak van, nem alakult ki még semmiféle cselekmény. Ez a „magában való” Emmanuelle még nem szembesült a világgal. A magában való lét azonban öröm, a lét magában öröm, nincs szükség további igazolásra, a hősnőnek semmit sem kell tennie szeretetünkért, csodálatunkért, meg vagyunk nyerve, elég, hogy van, ebből fakad a tett kockázata: a tett az, ami kisiklással fenyeget, mindazt, amit hősnőnk eleve élvez, csak elveszítheti. Az indítás idilli, az idill számára azonban mindig nehézséget jelent, hogy történeté alakuljon, hiszen teljes a harmónia és harmonikus a teljesség, minden készen van, megvan. Ha a lét öröm és nem kín, ha az ember nem probléma, nincs mit mondani róla.

Az az Emmanuelle, akit megismerünk, csak van, és ez elég az igazolásához. Egy jövőendő történet választásai fogják őt tulajdonságokkal felruházni, de az, hogy a kiindulóponton tökéletesen szeretetre méltó, arra utal, hogy minden későbbi választás által leszűkített minden lehetőség kezdetben adott, a később felfedezett ellentmondások kezdetben harmonikus egységet alkotnak, a pólusok egymásban nyugszanak, az ellentétek még nem különültek el és fordultak szembe egymással. Ez egyúttal azt jelenti, hogy minden szendereg, ez a kezdeti tökély és harmónia az élet szendergése. Egyúttal ez az a nő, aki minden nőt jelent: esztétikai szűzessége érintetlen a személyt és az arcot is markánsná tevő választások és a velük járó specializációk műtétjeitől. Pontosan az a titokzatosan megfoghatatlan nőiség ez, melyről a szerelmesfilmek férfiai álmodnak, a hódolatot, udvarlást, a meghódítás vágyát kiváltó nőiség.

A spontán lány, az egymásban nyugvó lehetőségek derűs képe, az a nő, aki a szerelmesfilmek hősei vallomásainak hagyományos tárgya („Ezer nőt jelentesz nekem!”) duplán je-

lenik meg a nyitójelenetben, egyrészt eleven, szűzies lányasszonyként, másrészt fényképeken pózoló szexobjektumként. Amint önnön képeit csodálja, a lehetőségek végtelenségéből kiemel egyet, mintegy jövőt választ. A fényképeken pózoló Emmanuelle kikészített, kiállított, bálványalakká homogenizált nemi kiváltó hatások rendszerezett ingereinek fetiszisztikus szervezete, a nő mint póz, maszk, szobor vagy show. A poszturális kommunikáció másodlagos szemiotikai rendszere szintjén megszervezett attrakció. A spontaneitás minden pillanatban új lehetőségeket szülő értékével a fényképek az előírt, meghatározott lehetőséget, az életértékkel a kiállítási értéket, az öröm és boldogság szimbólumával a kodifikált vágytárgyat, s ezáltal a személyes vágygal a kodifikált közvágyat, a vágy imperatívuszát állítják szembe. Divat és végül kötelesség kérdése lesz a vágy, a kínálat határozza meg a keresletet. Emmanuelle tetszeni akar, s nem a tetszésnek kell felfedeznie a tárgyat, a tetszés nem operacionalizálандó törvényeket, törvényszerű környezeti összefüggéseket feltáró empirikus megismerés, nem is a tárgynak kell alkalmazkodnia az igényhez, a kereslethez, – valami harmadik, amit a fétis, a bálvány, az előírás, a terv testesít meg, készzeti alkalmazkodásra mind a tetszést, mind a tárgyat. Ezért a film nem is az erotika hermeneutikai vonásait hangsúlyozza, s még csak nem is az örömadó lehetőségeit. A cselekmény kimenetele egy imperatív kollektivizmus köldökzsinórjaként jeleníti meg az erotikát. Az anyával összekapcsoló köldökzsinór elvágható, a nemhez, közösséghez kapcsoló köldökzsinór (=a nemi szerv) kiküszöbölhetetlen kapocs. Kikapcsolhatatlan kapocs. A túlgőzölmét aratott lény legyőzője. A modern hübrisz parazitája. Az eszközzé tevő eszköz ösképe. Ezzel a felszabadulásnak hitt rabság egzisztenciális totalitásként megjelenő Emmanuelle mozgó, három dimenziós, színes lét volt, míg a fényképek, melyek a kezében is megjelentek s fölé, mögé is kivetítették azt a jelenséget, akiként megtervezte magát, fekete fehérek, mozdulatlanok és kétdimenziósak. Nagy nekirugaszkodása után máris férje, Jean (Daniel Sarky) oldalán látjuk a fiatalasszonyt, amint a repülőtérről, Bangkoken át, a diplomata negyedbe szállítja Emmanuelle-t. A férj felesége erotikus nevelőjeként lép fel, miáltal Emmanuelle új Effie Briestként, a férfi szellemi fölénye engedelmes élvezője- vagy áldozataként indul neki a távol-keleti kalandoknak. A paradoxon az, hogy a régi német hősnővel szemben, akinek férje korlátozta a nő szabadságát, Emmanuelle férje szabadságot prédikál és ír elő. Az uralom imperatívuszait papoló férjek helyébe a felszabadulás imperatívuszait papoló férj lép, aki azonban ugyanúgy befolyásoló, formáló és ellenőrző, a feleséget a maga képére formáló hatalomként lép fel, mint a régiek. A férj kifejti a promiszkuítív libertinizmus alapelveit, a viktoriánus tradíciójú szűzkultusz sematizmusát leváltó szexfilmi ellensematizmus hitelveit: nem szabad korlátoznunk egymást,

Felszálló repülőgép

A repülőgép felszállása nekiindulás a program megvalósításának, a felnőttésgnek. A nekiindulás, a felszálló repülőgép képe által poentírozott nagy erejű nekirugaszkodás és hódító, emelkedő radikalizmus, a határtalan előre haladás és emelkedés élménye mint a felnőttésg programja annyiban problematikus, amennyiben az ellentétek egységeként vagy egzisztenciális totalitásként megjelenő Emmanuelle mozgó, három dimenziós, színes lét volt, míg a fényképek, melyek a kezében is megjelentek s fölé, mögé is kivetítették azt a jelenséget, akiként megtervezte magát, fekete fehérek, mozdulatlanok és kétdimenziósak. Nagy nekirugaszkodása után máris férje, Jean (Daniel Sarky) oldalán látjuk a fiatalasszonyt, amint a repülőtérről, Bangkoken át, a diplomata negyedbe szállítja Emmanuelle-t. A férj felesége erotikus nevelőjeként lép fel, miáltal Emmanuelle új Effie Briestként, a férfi szellemi fölénye engedelmes élvezője- vagy áldozataként indul neki a távol-keleti kalandoknak. A paradoxon az, hogy a régi német hősnővel szemben, akinek férje korlátozta a nő szabadságát, Emmanuelle férje szabadságot prédikál és ír elő. Az uralom imperatívuszait papoló férjek helyébe a felszabadulás imperatívuszait papoló férj lép, aki azonban ugyanúgy befolyásoló, formáló és ellenőrző, a feleséget a maga képére formáló hatalomként lép fel, mint a régiek. A férj kifejti a promiszkuítív libertinizmus alapelveit, a viktoriánus tradíciójú szűzkultusz sematizmusát leváltó szexfilmi ellensematizmus hitelveit: nem szabad korlátoznunk egymást,

nem szabad a féltékenység bűnébe esni, kereslet és kínálat erotikus egymásra találásának felpörgését és a kéjek biológiai tökefelhalmozásának radikalizálását nem szabad semmiféle monopolisztikus igénynek, érzelmi kontrollnak korlátoznia. Nem a szexualitás kiélése a bűn, hanem ennek korlátozása, nem a nemi élet a bűn, hanem a szép test zsupori és gyáva kivonása a forgalomból. Nem a tapasztalatot kell szégyellni, hanem a hiányát. Emmanuelle engedelmesen hallgatja a férj tanait, az erotikus élet kollektív és nyilvános szervezeti formájának a férj nyilatkozataiból összeálló szervezeti szabályzatát.

Ha az erotikának a férj által ígért szép új világa túlságosan idilliként jelennek meg, elveszteni erotikáját. Ezért kell a tumultusban megrekedt autó utasainak találkoznia az izzadt, piszkos, beteg, koldus testek tömegével. A csoportszexet megelőzi a csoportagresszió. A testtengerben elmerülő utas, a vér, sebek, erőszak és nyomorúság hullámai által ostromolt Emmanuelle bepánikol. A szex a későbbiekben mindannak „okos” adagolásaként jelenik meg, ami itt felkészületlenül eláraszt. Ez a szexualitás azt ígéri, hogy az „életre nevel”. A nagyvilágba kilépő Emmanuelle magaslati élményét, a nekiindulás mámorát a megérkezés jelenetében, a földre szállva, iszonyatélmény konkretizálja és pontosítja.

Imperatív erotika és erotikus „hőstett”

A régi melodráma szerelmi hőstettei az áldozat és lemondás aktusai, melyek a pusztá erotikát átlelkesítik szeretettel, ezzel téve lehetővé, hogy a szimpátiaérzések ne pusztán a perc kalandját, hanem egy életre szóló viszony egészét szállják meg, s az én öröme ne elhasználja, hanem újjászüljje, gyógyítsa, nevelje vagy megváltsa (különböző szerelemkoncepciók következményei szerint) a társat.

Az *Emmanuelle I.* egymásra vetít több problematikát, a./ a klasszikus szerelmesfilm hőstett-problematikáját, b./ a szerelmi beavatási rituálét és c./ a szerelmi nevelődés, az erotikus nevelődési regény modelljét. Mindhárom modell azt követeli, hogy ne pusztán egyéb erőfeszítések sikerét jutalmazó prémiumsituációnak tekintsék az erotikus aktusokat, hanem kihívásnak, próbatételnek, feladatnak, olyan kalandnak, amely megviseli az ember asszimilációs képességét. Most váratlanul a hősnőtől követeli az élet azt, amit a korábbi filmekben s az eddigi erotikában a nő követelt az élettől, s ezáltal a szexualitás nem az egyéb munkák és erőfeszítések jutalmaként fog megjelenni, hanem szexmunkaként, a befogadó képesség próbatételeként. A hősök a tiltó élettől követelték, hogy több örömet engedélyezzen, míg most az élet buzdítja a félénk kezdőt, vesse csak rá magát az örömökre, ne hagyja cserben a kínálatot, használja ki a kínálat bazárját. A posztmodern férj nem velencei mór, Emmanuelle férje már nem fojtogató Othello, ellenkezőleg, ő biztatja feleségét, hogy csálja meg bátran, ne korlátozza, feszélyezze magát. „Ne hagyjon ki az ember semmi jót!” – tanítja majd a parancsnok – szintén egy nevelő típus – a *Csillagközi invázió*ban az első szerelméhez a nagy galaktikus háborúban is hű közlegényt.

Az Emmanuelle-t nevelő férj mindenek előtt felszabadít és bátorít. A férjjel való szeretkezés bevezetés a „gyönyörök kertjébe”. Megtudjuk, hogy Emmanuelle „szeret szeretkezni” és gyorsan odaadta magát a leendő férjnek, aki – a már a *Válás olasz módra* című filmben is kigúnyolt ellentett állásponttal szemben, ahol még leértékelte a nőt a gyors odaadás –, éppen ezért vette el őt. A szexfilm-korszak új hőstett típusa, az erotikus hőstett, abban áll, hogy nem követeljük meg a partnertől a szerelmi odaadást, önfeláldozást és lemondást. A szerelmi hőstett melodramatikus koncepciója mögött az a hit rejlett, hogy a kéjkekről való lemondás

boldogsághoz vezet, az én mindenkori, pillanatnyi, közvetlen k jzr zeseinek elhalasztása a partner vagy az  n boldogságának  ra. A melodrámában a boldogs gfelt tel a szerelmi h s-munka szimmetriája, mely abban áll, hogy a partnerek versengni kezdenek a nagylelkű szerelmi teljesitm nyek terén. A hatvanas évektől kibontakozó „felszabadító” ideológiával szex- és önreklámozó filmekben az erotikus hősmunka a le-nem-mondás szimmetriája. Pontosabban: arról kell lemondani, ami korábban elkerülhetetlennek tűnt, a felt kenys gr l, s arról nem szabad, amiről korábban kellett, a promiszkus kéjről. Az  j hősmunka egyik oldala a szexuális ki l s felszabadítása, másik a felt kenys gr l való lemondás. A hatvanas évek szexhull ma az erotikus hőstetteket veti be az előttük járó, a melodráma évtizedeiben uralkodó szerelmi és szereteth stettek dezerotiz l  hatásával szemben.

A kezdetben hamvasan leányos, érzelmileg sz z Emmanuelle, akit a test felszabadítására és az érzelmek (= rzelmess g) visszafogására nevel a férj, midőn nem hallgat nevel jere, megégeti magát, ezért, a szenvedély „pokl t l” s t már parasz t l is visszariadva, később szegődik csak a férj h  tanítványává, feladva érzelmi (= rzelmes) ellenállásait és nosztalgiait. Az érzékek felszabadításának mértéke egyben az érzelmek visszafogását, puritán  nm rs klet t is kifejezi. Az érzékek befogadó képességének feltétele itt az érzelmek szerénysége vagy szkepszise. Ezáltal a tragikus románc vagy a klasszikus melodráma ellentétéhez jutotunk. A cselekmény célja, a nevelési eszmény abban áll, hogy Emmanuelle érzelmileg maradjon csak sz z, testileg azonban v lj k az ellenkez j v . Érdekes módon e pornográf felszabadítási eszmény  gy is megragadható, mint újfajta, a réginél nem kevésbé szigorú, szüzességi követelmény. Eddig a testnek kellett sz znek lennie és a szellemet izgatták, most a testnek kell vállalnia az izgalmakat, s maradjon sz z a lélek. A szüzességi követelményt a nemi szervről a „szívre” ruházzák  t. Az eszmény: hideg szív és forró nemi szerv.

Nem a partner feladata a társ teljes lelki tükrözése, hanem minden erotikus alany feladata minden más alany részleges, az erotikus izgalomra és aktivitásra korlátozódó tükrözése. A szolgák, szeretkező uraik láttán, maguk is egymásnak esnek, indul a nagy körtánc, az egymást gerjesztő, fokozó és visszhangzó nemi aktusok szexuális utópiája. Egy maradéktalanul és azonnal megval sít t  utópia, melynek megvalósításához nem kell más, csak rövidre zárni azokat a viszonyokat, melyeket a kultúra évezredei mind nagyobb közvetítési apparátusokkal terheltek meg.

Az erotikus filmben a szeretkezni szerető, erotikusan kíváncsi hősnő a reményekre jogosító h st pus. A felszabadított szerető elk ld je a férj, címzettjei a többi férfiak. A férjhez visszatérő asszony felszabadulást hoz és tapasztalatokat: az erotikus felszabadulás nem egy aktus, mint a rabszolga felszabadítás, hanem végtelen tanulási folyamat. A korlátlan erotika epizodikus l tk nt szervezi meg a szexualitást: az örök tanulo vek másik oldala a lezárhatatlan erotikus csavarg reg ny. Az erotika regényének mégis van szervező elve, a házastárs, akihez megújulva tér vissza a társa, mások karjaiból, mindig új férfiként vagy nőként. A korl tlans got eme erotikus fantázia külső v gtelens gk nt, sorjázott epizodok gazdags gak nt képzei el. A másik nem ideális képét mozaikszerűen rakja össze: minden partner törmelék, együtt azonban, a cs bit s szenvedélye és a fáradságot nem kímélő aktivitás buzgalma mértékében, összerakják és kiteszik az ideált. Az erotikus epizodok kollektivit mus nak nincs határa, de mértéke igen, a házastárs, aki a „kirándulások” középpontja, aki segít feldolgozni az élményeket, aki papi és pszichoanalitikusi szerepeket is felvállal partnere mellett. Az, ami Vadim *Veszélyes viszonyok* című filmjében m g b n volt, a viszonyokkal és emberekkel

játszó libertinus pár erotikus cselszövényei, érzéki embervadászata, végül mind átminősítették erénnyé. Az állandó partner, mint értelmező társ, központoszó szerepet játszik az erotikus kalandok folyamában, s bevezetve az erotikus sorba a visszatérések elemét, körtánccá teszi az erotikát.

Barátnők

Az úszómedence körül elterülő diplomatafeleségek részben hitetlenül hallják Emmanuelle vallomását, mely szerint nincs mit vallania, részben kinevetik a szűzies asszonyt, amiért nem hűtlenkedett férje távollétében. A nagyvilági asszonyi közmegegyezés szemszögéből a hú Emmanuelle hazug vagy perverz. A régi moziban az a botrány, ami megtörtént, itt az, ami nem történt meg. Ott a félrelépő marginalizálódik, itt a félre nem lépő. Ugyancsak diplomata közegben, az olcsó szórakozások, könnyű kalandok hasonló miliójében játszódik majd később a *Mr. Butterfly* című Cronenberg- film is, melyben szintén botrányosnak minősíti a társadalom a régimódi szerelem nosztalgiája által „pervertált” hős választását. A különbség, hogy Emmanuelle nem megy el olyan messze, ahonnan vissza ne térhetne, megalkudva a bevett normatívákkal.

Emmanuelle ismerkedik a nagyvilággal, s kínos, hogy nincs mit mondania, nincsenek élményei, hódításai. Az asszonyok egyetlen mércéje és témája az erotikus élményfelhalmozás, a női rang meghatározója az érzéki tőke, mint e kalandok összege. Az álmodozó fiatal-asszony egy nagy kalandra éhes, a többiek – „felnőtt” módon – erről is lemondtak, nemcsak a szerelmi álmokról, s az egy nagyot sok kicsire váltották. Az „egy(etlen)” nem halmozható, a becsület és önbecsülés mércéje azonban e világban a felhalmozás.

Két nő emelkedik ki a többiek közül, egyik idősebb, másik fiatalabb a film hősnőjénél, az egyik tapasztaltabb, a másik felvilágosultabb, valamilyen szempontból mindkettő „öregebb”: újabb nevelők. Az idősebb asszony ajánlatokat tesz, sóváran udvarol. A látszólagos elengedettség közege, a nők strandmiliója sem ismer nyugalmat, nincs szünete az ajzottságnak, az élet szüntelen erotikus show.

A következő képsor a fiatal lány, Marie-Ange (Christine Boisson) látogatása. A Sirk-melodramák öröksége: az új generáció felnőttebb, lelkileg öregebb, mint a régi, a kamaszlány cinikus és kioktató. A realitáselv generációs képvisellete a feje tetejére áll. A vendég elterpeszkedik a háziasszonnyal szemben, és maszturbálni kezd. A vágy és kék közötti rövid út élvezet igénylése, a kék körének rövidre zárása, az aktus nyilvánossága provokációvá és produkcióvá teszi a szexualitást. A nyilvánosság mindent legitimál, az emberi dolgok eseteként ismeri el azt, amit a titok és a bujkálás fosztott meg a legitimációtól. A szakadék most már nem az én és a másik között jelentkezik, hanem az ember által képviselt eset-típus és az én között. Az esetet, problémát sikerült ráerőltetni a közösségre, de az én, aki helyet szorított esetének a világban, egyedül marad, együtt is egyedül, magát is egy szexuális szokás esetévé, társát is a kötelező tolerancia esetévé nyilvánítva, két nem-személy viszonyaként élve meg a helyzetet. Nem az aktus értelme a kérdés, hanem csak az, hogy szabad-e megtenni? Reagálási problémák vannak, de nincsenek értelmezési problémák. A két eset nem válik kérdéssé egymás számára, legfeljebb „ragadós”, „járványos” szexingerré. Emmanuelle megrökönyödik az exhibicionista show láttán, majd maga is izgalomba jöve vallomást tesz, elmondja „titkát”: a repülőgépen megcsalta férjét. Egyrészt igaz, amit a többi asszonymak mondott, amennyiben párizsi magányában hú volt férjéhez, a deterritorializáló egzotikus utazás azonban

felfüggesztette a hűséget, szerelmi letelepedésből hódító utazássá értelmezve át az erotikát. Az emberek partok, állomások, szigetek. Most következik, az ifjú nevelő provokációjának deszublmatív hatása révén válik elmesélhetővé az élmény, az éjszakai repülés története, melyet az imént átugrott az elbeszélés. Emmanuelle egymást követően két férfinak adja át magát a repülőgépen. Az első férfi a nő „parlagon heverő” magányát kívánja meg, míg a második néma, engedelmes és nyilvános odaadását. A repülőgép imént látott lendületes fel-emelkedése s az égi magasságokba való befürödása erotikus értelmet nyer, új erotikus létszint értelmére tesz szert. Az „égi” szerelem ezúttal aktív és illúziótlan engedelmeskedés, az ember egyszerre van feljebb és lejjebb a prózánál, amennyiben mennybemenetelt él át, amint az altest diktatórikus parancsainak engedelmeskedik. Az altest közlekedési eszköz – hűs-repülőgép vagy még inkább a boszorkány seprűnyele – és az orgazmus „elszállás”. A deszublmatáció az öntest deterritorializációja, nyilvános rendelkezésre bocsátása közterületként. Az ember a trójai vár s a saját nemi szerve a trójai faló. Az önlétet idegenként ostromló önrész, a „kint” a „bent”-ben. Az ember az altest parancsainak engedelmeskedik, az altest pedig más testek felé nyitott, az ő parancsaiknak vet alá. A korábban pokoliként, züllöttként stb., szereplő jegyek ezúttal az „égi” szerelem tulajdonságai: a repülőgépen megismert erotika: sorozatképző, kollektív és alkalmi. A három jegy együttesét tapasztalja meg Emmanuelle új, ismeretlen kielégülési feltételként.

Az egyik aktusból következik a másik, az első férfi által felajzott Emmanuelle a másodikonak sem tud ellenállni, mintha az első engedés és engedelmeskedés tovább puhítaná őt egy még feltétlenebb odaadás számára. Az utastérben történő szeretkezést a wc-ben történő szeretkezés követi: szűkebb tér képvisel nagyobb eksztázist. A felszabadulás a nagyobb rabságok szabad vállalása. A szembenézés képessége a test és az együttlét törvényével: a megsokszorozott rabsághoz való bátorság. A „szexuális forradalom” a marxista szabadságfogalmat képviseli: a szabadság a szükségszerűségek felismerése. Az erotikus forradalmár ugyanazt teszi, amit a régi partizánok: feltétlen odaadja magát egy „közügynek”, a közösülés ügyének. Az ember lényege a maga valóságában a társadalmi viszonyainak összessége, tanították a marxisták: itt is elsődlegesek a viszonyok és másodlagosak az egyének, de itt a szexuális ösztönök sorozzák be, és nem a pártsejtek funkcionáriusainak moralizáló kotnyelessege. A politikaként megbukott marxizmus végül győz szexpolitikaként, bukása után valósul meg.

A férjéhez utazó nő mások karjaiban „repül”. Másokon keresztül „ér oda”. A légi kaland értelme, hogy van „második”, de nincs „harmadik”. A második ugyanis a párom, akivel szemben a harmadik a „többiek” képviselője: a többi mind harmadik, s ha a második helyett mást választ a vágy, akkor – a harmadikkal szeretkezve – az összes többiekkel szeretkezik. Egy harmadik nem harmadik, csak másik második, alternatív „másik”, a harmadik a második harmadikkal kezdődik. Az éjszakai repülés a „többiek” felfedezése. Sartre drámájában a harmadik az ördög és a többiek a pokol, míg Emmanuelle Arsan regénye egy aktusban rehabilitálja a két fogalmat, a „harmadik” és a „többiek” fogalmát. Ami pokolnak tűnt, most egyszerre a kínálat bősége: örülhetünk neki, amitől eddig szorongtunk.

Az elfojtott (melodráma) visszatérése

Ami eddig történt: a direkt és korlátlan erotika – mint munka és piac, de még nem mint nyelv – felszabadulása, ami egyet jelentett a melodráma (és a vele járó tragikus elfojtások és patetikus szublmatációk) elnyomásával. A melodráma elfojtása az elfojtás legyőzése, az elfojtott

melodráma visszatérése tehát a szerelmi retorika újraéledése. Az élvezet művészeteként és tudományaként bevezetett erotikával szemben újra éled az irracionális szenvedély, melyet a film – bár nosztalgiával ábrázolja – jogosulatlan, neurotikus igényként, az én túlköveteléseként értékel. A szenvedélyt azonosítja az önimádattal, önfetiszizációval. Az erotika játékká oldotta a lehetséges tragédiákat s kilépett a viszonyból, tovább lépett új viszonyokba, mielőtt a viszonyok megterhelővé alakulhattak volna. A szenvedély maga a hisztéria, de ebben az erotikus kollektívizmusból nem ismerik a tömeghisztéria fogalmát, itt az én maga a hisztéria szelleme, a hübrisz sűrítőmánya, melyet az erotikus odaadás és engedelmisség old fel.

Nincs áldás rajta

(A szenvedély története)

Emmanuelle a felnőtté tevő szexuális tapasztalatot keresi, melyet olyan személynél vél megtalálni, akiben mintegy ráismer saját éniideáljára. Egyik barátnője sivár cinikusnő, a másik éretlen kamaszlány, az túl öreg (érzelmileg), ez túl fiatal, infantilis (polimorf-perverz). Az örökké csábít, ajánlkozik, piszkál, ez maszturbál. Azaz: az első őt piszkálja, a második önmagát, de mindkettő olyan alkalmi aktusok foglya, melyekből nem lesz történet. Egyik sem a vágy tárgya, mindkettő túlságosan is jelen van, unalomig, s ketten együtt, fölös számban. Így egyik sem válhat az élet összes messzi céljainak szimbólumává.

Bee (Marika Green), az archeológusnő epizódja következik. A többiek hősnőket ostromolják, ezt ő nézi ki magának. Emmanuelle szerelmi fellángolása lesbikus természetű, mert a teniszdiplomácia donjuanjai és hálósobai ingyencei, a diplomáták, nem különböznek eléggé semmittevő feleségeiktől, az erotikus hedonizmus közege nem használ a férfiképnek. Az Emmanuelle által megismert miliőben végül az archeológusnő az egyetlen „igazi férfi”, szakember, profi, le nem telepíthető, örökmozgó kalandor, aki mindenkit a maga életének epizódjává tesz, ő azonban nem válik epizóddá, pusztá léte – mert megkaphatatlan – kínozza a szeretőt. Bee határozott, fölényes, hozzáférhetetlen. Fölénye – magánya, azaz szabadsága – védelmében, a megvetésig és kegyetlenségig megy el. A tudós nő az egyetlen ember a film-ben, aki dolgozik, az alkotó munka értelmében, melynek két ellentéte van, a szolgamunka és a szórakozás (a szolgák az urakat szolgálják és a szórakozás a szükségletek szolgálivá tesz, a szórakozók is urakat, a divatos szükségleteket szolgálják, pl. a nemi sikerfelhalmozás imperatívuszát). Bee puritán, komoly szigorú. A többi nő cifra, buta, mohó madár, mint a galambok, melyekről Norman Bates mesél a *Psychóban*. Az archeológusnő elutasítja az ajánlkozó Emmanuelle-t, majd megszanja, magával viszi a dzsungelbe, megél vele egy szerelmi kalandot, s a végén kidobja, könyörtelenebbül, mint Clark Gable Jean Harlow-t (*Red Dust, China Seas*). Ez a nő más, állapítja meg Emmanuelle, nem unatkozó semmittevő, mint a többiek, de ennek nem olyan fontos a szerelem, mint a többinek, s az őt csodáló Emmanuelle válik, hozzá képest, az unatkozó semmittevők képviselőjévé, akaratos szenvedélyével. Bee a „munka hőse”, ezért, ha el is fogadja –egy napra vagy órára –, ha eljön a munka perce, eldobja, túllépi a szexhősnőt. A munka hőstette azonban, Emmanuelle számára, aki a szerelmi hőstettek cseréjére, nagy szenvedélydrámára vágyott, szerelmi rémtettként jelenik meg. A dolgozó nő, a szerelem után, a továbbiakban nem tudna mit kezdeni a kedves kis játékszerrel, ezért búcsúzik. Emmanuelle játékszer marad Bee számára, mert a szexviszonyok az ő esetében csak egy szexen túli célok által mozgatott élet perspektívái és feladatai által válhatnak valódi társas viszonyokká. Aki csak a szexben partner, s nem a kalandhősnő nagyobb harcában,

az csak egy részösztön alkalmi objektuma, s nem életre szóló partner. Míg a diplomata miliő édeséletében a film fontoskodva rehabilitálja az erotikát, Bee akciómiliójében úgy foszlik le ez az erotika az emberről, mint egy gyógyuló seb maradványai. Az *Emmanuelle*-film ily módon kikezdi önmagát, s nem tud olyan koherenssé válni, mint a régebbi mozi erotikus mitológiája. Sylvia Kristel sem tud, bármilyen vonzó, olyan erotikus idóllummá válni, mint a régi sztárok, akár még Brigitte Bardot is.

A férj konfliktusa

A férj felszabadította Emmanuelle-t, akit azonban nem tett boldoggá a szabadság, melyet arra használt fel, hogy másnak váljék rabjává. Ám ez a rabság sem tette boldoggá, mert rabtartója nem tartott igényt a szerelmi zsarnok szerepére. Így az erotikát – hiába az áldozat és rabság adalékanyagai – nem sikerül melodráává mélyíteni. Végül ketten kínlódnak, férj és feleség, csak a dolgos Bee nevet rajtuk.

A szenvedélyes kaland értelme kettős. 1./ Emmanuelle kiveszi – szexuális – szabadságát, amelyet a férj ajánlott és 2./ megpróbálja érzelmileg elmélyíteni az örömeiket. A férfi azonban, a Bee dzsungelébe alászálló Emmanuelle eltűnése idején, egyre idegesebb. Mindebben az új gyönyörök kertjébe bevezető film némi önkritikus hajlama is megnyilatkozik, ami arra utal, hogy az erotikus „szép új világot” megálmódók maguk sem érzik magukat elég jól benne. A férj azért ragaszkodott felesége szabadságához, hogy az ne zavarhassa az övét, amikor azonban Emmanuelle érzelmileg is belemegy viszonyaiba, az érzelemmentes erotikus viszonyok veszélytelenségének vége, s megjelennek a „veszedelmes” azaz szenvedélyes viszonyok, melyeket a férj már nem igenel, mert Emmanuelle elvesztése a rizikójuk. Mindez nem csupán az önzés reagálása a férj részéről, Emmanuelle-t is óvni akarja a sérülésektől, mert csak az érzelemmentes viszonyok fájdalommentesek. A férj megtanít az erotikus hőstettekre, a szégyen, óvatosság, kényesség legyőzésére, de őv az érzelmi hőstettektől, az odaadástól, azonosulástól, beleéléstől és áldozathozataltól. A testek egyesülésére és a lelkek szétválására tanít. A testek egyesülése ugyanakkor együtt járhat a szellemek egyesülésével, a megértés, a közös helyzetelemzés befér a férj viszonyideáljába, csak az empatikus azonosulás és érzelmi monopólium nem.

Emmanuelle eltéved, az erotikus giccs újbírodalmából kitér az érzelmes giccs óbírodalmának tájaira. Szerelmi melodrámat él meg a világ végén, a teleregények szerelmi idilljeinek díszletei között. Bee és Emmanuelle egyesülése, a virágzó tájakon, a vízesés alatt a patetikus teleregény felé siklatná ki az erotikus film cselekményét (pl. a régi melodrámak és románcok sokaságát kiaknázó *Esmeralda* sorozat képzelel el így a szerelmi beteljesedést).

Emmanuelle kivirágzik a beteljesedéstől, virgonc és bohókás a szerelem után. Féltreapott piros sapkában látjuk, kölyökmosollyal. Sylvia Kristel eme arcát, az itt kreált nőt utánozza le később – nagy sikerrel – Natalia Oreiro. Az asszony férfias, Emmanuelle pedig kisfiússá válik mellette: a leszbikus szerelmi kettős a görögök fiúszerelemét idézi Bee romvárosában. Emmanuelle elsüllyedt világ látogatója, akárcsak a Kuma elveszett városát kereső hősök a Rider Haggard-filmekben.

Emmanuelle végül nem a bordélyhős-férjben, hanem Bee-ben találja meg az „igazi férfit”, aki hagyja magát szeretni, ha csak egy napig is, dzsungelbeli bungalójában. Később, Cronenberg *Mr. Butterfly* című filmjében azt mondják, már csak egy férfi tudja, milyennek kell lennie az igazi nőnek. Az *Emmanuelle 1.*-ben ezzel szemben azt látjuk, már csak egy nő

tudja megtestesíteni az igazi férfit. A férj joggal aggódik, mert, habár nem lesz belőle románc vagy melodráma, a Bee-Emmanuelle kettős nagy kalanddá válik, amennyiben a két nő viszonya nem nevelt és nevelő viszonya, hanem párbaj. A harci viszony emancipál, vált ki a nevelés hierarchikus struktúráiból. Eddig Emmanuelle átadta magát, míg most azért küzd, hogy megkapja Bee-t, és Bee, a maga akarata ellenére, végül „elbukik”, átadja magát. Emmanuelle ideiglenes és relatív győzelme a cunnilingus formáját ölti: Emmanuelle szerelmére hajol, maga eltűnik és szolgál, az pedig tőle remeg, a karjaiban vonaglik, Emmanuelle kezei között van, magán kívül. Emmanuelle eddig kamaszlányként csodálta a nagy nőt, a nem csak a szerelemre való nőt, akit szerelme most mégis megejt, aki fölött, a kéjben, hatalmat gyakorol.

Emmanuelle azt hiszi, megnyerte a háborút, pedig csak csatát nyert. Bee fenekének pár-náján elmélkedik. A férj tanítása szerint a szerelem a testi kéjeket kereső végtelen felfedező út, meséli Emmanuelle, s hozzá teszi: több annál. Bee, azonban hárit, elutasítja Emmanuelle-t: kedvellek, de nem szeretlek. Emmanuelle e ponton, Bee-vel párt alkotva, kilépne a vándor-évekből, e kilépést azonban, mint a birtoklás és hatalom gyakorlás éráját, Bee nem kevésbé határozottan utasítja el, mint a férj. A szexhősök, akárcsak a kalandhősök, félnek az érzelmektől, azt, amit korábban az érzelmek mélységének tartottak, ők a birtoklás pókhálójának, az érzelmek terrorjának érzik.

Nagy eső szakad a párra, trópusi zápor siratja, Emmanuelle helyett, a szerelem lehetetlenségét. Eszünkbe juthat, hogy ott, ahol így hozta az esős évszak tehetetlensége a szerelmet, a *Red Dust* című filmben is, a könnyű, frivol nőt kellett választani a romantikus álmok asszonya helyett, az erotikus film koncepciója nem előzmények nélküli, a szerelmi illúziófelszámolás nem az erotikus film korában kezdődik, de a korábbiakban a szerelem fogalom megőrzése és modernizálása érdekében mennek neki a dezilluzionálásnak, míg itt magát a szerelmi szenvedélyt minősítik veszedelmes illúziórendszernek. Nem megy a szerelem, mert túl sok vagy túl kevés hozzá az idő. A túl sok időt – mint a diplomatafeleségek kapcsán láttuk – el kell ütni, az unalom bármely ingernek örül, a semmittevés csábít a bármit tevésre, az üres élet az ingerhalmazásra. A halmaz pótolja a tendenciát, a mennyiség ópiuma a minőség kibontakozását. A túl sok idő felületes léhaságra csábít, de a túl kevés idő is megbékél a felületességgel. Az elfoglalt Bee megelégszik az alkalmi viszonyokkal.

A férj félt, hogy felesége, túl sok érzelmet investál a szerelembe, ezáltal korlátozva a diplomata élet kellemes kalandjait, az erotikus nomadizációt. Egyúttal feleségét is féltette, hogy megsebzí őt az érzelmek investálásának következményeképpen elkerülhetetlen függőség. Megzavarta végül a férjet, hogy ez a függőség nem hozzá, hanem Bee-hez kötötte feleségét. Megmentette utóbb a férj helyzetét, hogy Bee ugyanúgy nem volt hajlandó érzelmeket investálni a viszonyba, mint a férj, ráadásul a Bee-kaland megmutatta, hogy maga a férj is több érzelmet investált a viszonyba, mint szeretett volna, így ő sem mutatkozott teljesen védettnek. Az általa képviselt erotikus nomadizáció az előállt viszonyhálóban úgy is értelmezhető, mint érzéki menekülés az érzelmek elől, a védekezés stratégiája.

Nyugtalan férj keresi az archeológusnő szerelmének Bermuda-háromszögében elveszett feleségét. Az elveszett és megtalált Emmanuelle boldogtalansága a férjet igazolja. Végül helyreállítja a nevelő hatalmát az ellene való lázadásként született ellenpróba, a szenvedély próbája. Bee és a férj akaratlanul is közös frontot képviselnek, az erotikus felvilágosodást, mely szembe fordul a szerelmi romantikával. A szerelmi misztifikációval szembe forduló erotikus racionalizáció a kiszámítható és fájdalommentes, szorongást oldó és kellemességet

nyújtó, de katasztrófákkal többé nem fenyegető viszonyok ígéreteként lép fel. A szerelmi diktatúrával szemben inszenált erotikus – közösségi – demokrácia a monopolisztikus objektum felszámolásaként lép fel. A monopolisztikus objektum, a kisgyermeki szülőkép örököséként reprodukálódó szerelmi örület tárgyaként egzorcizálandó az erotikus felvilágosodás világképéből. Érzékiség és érzelmiség eme szembeállítására a kor szexfilmjének általános hajlama és tendenciája: az *Emmanuelle* annyiban emelkedik ki az átlagból, amennyiben a vidám, bonyoldalmak nélküli szeretkezések, a parttalan erotika kultuszát indokolni, magyarázni is szeretné.

Katarzis után

(Posztkatartikus kéjnagyüzem)

Végül is Bee avatott be, nem a férj, a katarzis és nem az ideológia. A szenvedély szent örületétől megtérünk a profán erotika játszmáihoz. A lelkes önátadástól a kiábrándult önátadásig jutottunk, az élmény keresésétől a feledés kereséséig. Mi lehet a sikertelen melodramatikus fordulat következménye? Egyszerre vétetik vissza, évül el a belső és a külső „nagy kaland”, a szerelmi nirvána és az utazás a másvalaki világvégéjére, a szerelem kalandjának összebékítése a hivatás kalandjával, egy Malraux-i útikaland, „Királyok útja”-típusú szenzáció egyesítése a szerelem szenzációjával, marad az epizódizmus és szerelmi társas- és körtánc reprodukálása. Spórolni kell az érzelmekkel és ledönteni az érzelmeket generáló romantikus kulisszákat.

Emmanuelle magasabb osztályba lép. „Elegem van belőle, hogy a felnőttet játszom. Egyszerűen nem megy!” Hősnőnk ismét a test tanítványául szegődik, a test imperatívuszaira tanul odafigyelni. A lélektelenség mint erotikus hőstett! Ez az új stádium lényege. Az erotikus önvédelem eszménye. Az erotika maga úgy jelenik meg most, a kungfu-film diadalainak korában, mint önvédelmi technika. Emmanuelle magasabb osztályba lépésekor megtudjuk, hogy az eddigi tanító, a férj, maga is tanítvány, szócső. Most már az igazi tanító, a tanítók tanítója, az erotika professzora keze alá kell kerülnie Emmanuelle-nek. Mindenki Marióról beszél, hozzá tanácsolja Emmanuelle-t. A nagy szenvedély végül alkalmi szeretkezéshez, igénytelen impulzusszexhez vezetett. Fejleszthetetlen és természetes nemi reflex és semmit sem garantáló szerelmi álmodozás kettősségének csapdájából való kitorés eszközeül ajánlják a film szereplői a tanácstalan Emmanuelle-nek – és a film is a nézőnek – az erotika művészetét és tudományát, mint megoldást. A természet és a szellem kettős kudarca után jelenik meg, mint szerény de sokat ígérő győztes harmadik: a mesterség, az erotika kézműves eszménye.

Végül a férj szállítja feleségét Mariónak. Mario (Alain Cuny) az, akivé valóban van maga a férj is, akihez közeledik a kiábrándult Emmanuelle is. Mario: közös jövőnk. Az új szereplő feladata „befejezni” a hősnő nevelését. „Úgy díszítsz fel, mint egy áldozati bárányt.” – tiltakozik Emmanuelle. Vonakodik, de nem ellenkezik. Undorodik a vén kéjencetől, mondja, de nincs más út, miután a szerelmi rajongás fiatalos világából az erotikus kiábrándulás öreg bölcsőinek hívójára emelkedtünk. Emmanuelle undora is kell hozzá, hogy az erotika olyan imperatív erőként lépjen fel most, mint két évszázad előtt a szublimatív morál. Az „érett erotika” Mariótól tanult undoralapú szomorú tudománya nem a kezdeti szűzies vidámság vagy a későbbi rajongó szenvedély.

Ugyanaz az átváltozás játszódik le, Sylvia Kristel által megtestesítve, amelyen Kertész Mihály *Mandalay* című filmjében Kay Francis esett át. A Kertész-hősnőt szintén felajánlja, „kollektivizálja” szerelme, eladja a szerelmes nőt egy bordélytulajdonosnak. A film szerelmi dalát előbb rajongó, álmodozó majd cinikusan csábos stílusban adja elő Kay Francis. A Kertész

által tragikus önelvesztésként felfogott átváltozást az *Emmanuelle*-film pozitív szerelmi nevelődésként fogja fel.

Melyek a „megoldás” összetevői az *Emmanuelle 1.* koncepciójában? Mario kalauzoló tevékenysége ópiumbarlangba visz. A film elvitatja a kéjbarlangtól a bűnbarlang címkét, s az énküüző, kultúráküző rituálé gyógyhelyeként mutatja be a keleti alvilágot, hol a nyugati embernek ki kell gyógyulnia vélt jelentősége hamis tudatából. A keleti táncok művisége, a mesterkéeltség kifinomultsága tükröződik az átváltozó Sylvia Kristel kikészített szoborarcán. Natúrszex és szerelmi romantika szövetségét felváltja mesterként dekorativitás és fekete erotika (bordély- sőt csatornaszex) korrelációja. A küüzött én helyét foglalják el a szexualitás maszkjai. A hús várja a játszmákat, melyek rangsorolhatatlanok, nincs jó és rossz játszma, mindenén át kell esni. Az érzelemmentes racionalitással művelt erotika lép az iszonyat helyére: Emmanuelle a filmvég éjszakáján maga keresi fel a véres-piszkos testi kollektivitást, melytől megriadt a filmkezdet reggelén. Az erotikus világ embere azáltal válhat elfogadottá e világban, ha megtanul mindent elfogadni, tolerálni, nem válogat. Az erotikát nemcsak a nemzéstől vagy a Faustban még az egyéni élet beteljesedéséhez kapcsolt boldogságfogalomtól kell emancipálni, már az öröm és az ízlés is az erotika beteljesedését gátló akadálnak minősül. Az erotikus filmek beavatási mestere, ki, akárcsak az *O történetében*, itt is öregember, Sade márki vulgarizált szellemét testesíti meg, a műfaj önlegitimálásának szolgálatában. Már nem arról van szó, hogy ne hagyjunk ki semmi jót, hanem többről, ne hagyjunk ki semmit! Már nem a másik nem ideáljának kollektív erotikus körtáncban való megelevenítése az erotika, hanem az élet könyvének kiolvasása. Az életművészet: nem védekezni, hagyni, hogy az emberen átgázoljon az élet minden ingere. Nem szabad őket cenzúrázni, azaz jóra és rosszra, kéjre és kínra osztani, mert a válogatás ára a naivság, az illuzionizmus. A választás: menekülés a valóság elől. Nincs más, csak élet, melyben a kéj is kín (melyet meg kell tanulni elviselni) és a kín is kéj (annak tanúsága, hogy vagyunk).

Mario áldozatul veti Emmanuelle-t, a riksakulik erőszakitéle szexobjektumaként. A nő előbb a nemi düh áldozata, utóbb a hősmunka díja: végig kell járnia egyetlen éjszakán a szexualitás történetét. A második lokálban thaibox mérkőzés díjaként ajánlja fel őt Mario a harcosoknak. Mindkét aktus erőszakkal házasítja össze az erotikát, az első összekeveri, a második párosítja a két élményt.

Emmanuelle felkínálja magát az öregúrnak, akitől kezdetben undorodott, de az elutasítja: „Így túl egyszerű volna!” Végül egy kuli közvetítésével élük meg az erotikus találkozást: míg a kuli a nőbe, a „Mester” a kuliba hatol. Nincs harmadik, csak a többiek, mondtuk, s még többet, keményebbet kell végül mondani, nincs második, csak a többiek. Az erotika a technikai civilizáció egyéneket alávétő és besoroló team-munkája szelleméből születik újjá. A pár nem egyesülhet az egész világ ellen, a páromat csak kölcsön kapom a világtól, ha szeretkezem veled, közvetve a többi szerelmeivel is szeretkezem, felvállalom a csapatot, a csapatmunkában részesedem. A szeretőnket a többi szeretőjéhez kötő viszonyok a drótok, melyek a bábokat mozgatják az erotika bábszínházában, a szerelem mint privilégikus összetartozás illúzióvá nyilvánítatik.

Emmanuelle az új erotika papnőjeként adja elő komoran fanatikus hitvallását a film végén. Végül kifesti magát, tükör elé ül, felrakja az erotikus démónia maszkját. Az *O története* végén groteszk díszmadárrá öltöztetik ki a hősnőt, de végül az *Emmanuelle 1.* hősnője is emberen túlian cífra szexpáva, kifejezéstelenül díszes szexidólum: egy érett asszony, akárki,

aki mindent tud a test igazságairól és a lélek hazugságairól. A kezdő és végső képsor egymás ellentétei, a könnyű lány és a merev asszony, a lélekkel telített és a belsőleg üres, a szerényen egyszerű lepke és a cifra báb (melyek viszonya megfordítja a természet logikáját, ezért perverz). Kifestve néz reánk, készen van, felnőtt, maga az erőszak, a hatalom, és mi vagyunk a megerőszkoltak, a nézők, kik nem tudják kivonni magukat nemi hatása alól.

Minden kaland olyan önkipróbálás, mely a halálközeli élmény mimézise, s az újjászületéshez vezető pokoljárás mitikus emlékei strukturálják. A szorongás mint halálokon élmény megy át a születésbe mint semmirokon élménybe a kalandban. Ami születik, az semmi, magát kell valamivé tennie. A halált legyőzi a születés. De az ember fenntartható lényként akarja megteremteni magát: az igénytelen világban pedig ennek modellje a szkepszis tanítása. Emmanuelle kalandjainak eredménye az illúziótlan újjászületés egy titoktalan világban. A halált legyőző születés ára az álélet vállalása egy kihült maszkvilágban. Az asszony mindentudó, jön és rosszon, örömmön és bánaton túli, profi manipulátor.

Az *Emmanuelle 1.* arról szól, hogy egy kedves, szürke veréb, miután felszabadul és aktívzálódik, leveti a gátlásokat és illúziókat, mindennek előtt a szükséges szerelmi csalódás közvetítésével felfedez valami olyasmit, amit libidinózus realitáselvnek nevezhetnénk. A Libidó, mely Freudnál a realitáselv ellentéte volt, az új erotikus filmben az erotikus realitáselv felfedezéséhez vezet. A szerelem nem álom és halál rokona: miután konszolidálódik, maga is a szerzés pályájaként, az erotikus bevételek mániájaként, érzéki tőkefelhalmozásként szerveződik. A make up úgy védi a nő lelkét, mint a páncél a középkori lovag testét. Emmanuelle végül átalakul azzá a hiperszexuális szupernővé, akinek képeként vizionálta magát a film elején. Ami egyik oldalról a nevelődés mint élményfelhalmozás története volt, az a másik oldalról a hatalom felhalmozásának története.

Az *Emmanuelle 1.* alkalmas a filmek átváltozásának tanulmányozására. A befejezést a film happy endként tálalja, de a készítők realiztikus érzékére vall, hogy a derűs, kellemes nyitóképpel ellentétben, a zárókép kísértetiesen baljós. Ez az átváltozás már a preraffaeliták képeit is jellemzi, akiknek művei Raffaello napsütötte és jámbor világának rokon hatásokat eltúlzó kísérteties ellenképei.

Emmanuelle megható szorongással és igyekezettel vágyik a felnőttiségre, s úgy hangoztatja, hogy felnőtt asszony szeretne lenni, ahogy Pinokkió, aki annyira szeretett volna igazi, hús-vér kislánnyá válni. Emmanuelle története azonban a maszk- és bábegzisztencia felé vezet. Kezdetben könnyed, eleven, hús-vér nő, szeretni való, a lehetőségek lánya, akiből minden lehet, végül legfeljebb imádni, de nem szeretni való szexbálvány. Megváltak a felnőtté válás kritériumai, nem bábból kell hús-vér, szabad emberré válni, hanem megfordítva. Ebben a tekintetben az *Emmanuelle* ugyanazt mondja, mint az *Invasion of the Body Snatchers*, azzal a különbséggel, hogy a sci-fi szorongással szemléli a bábegzisztenciát, míg az erotikus film kedvet csinál hozzá. Ezért jelenik meg Emmanuelle szexuális nevelődése valamiféle sorozásként, beavatása a test felfűzéseként, beillesztéseként, beépüléseként a kopulációk körtancába. Ezért jelenik meg végül Emmanuelle fordított női Pinokkióként.

4.23.8.2. Francois Giacobetti: Emmanuelle 2. (1975)

Az első *Emmanuelle*-film felszálló repülőgépeznek megfelelője a második elején az induló hajó. Emmanuelle botrányt csinál, amiért – az utazási iroda tévedése folytán – közös hálóterembe került, de a kellemetlenségből az éjszaka során erotikus kaland válik. Tikkadt testek meztelenkednek a forró éjszakában, öntudatlanságba merült nőtestek, azaz teljesen testté vált, testükben elmerült nők panorámája írja le a miliót, melyben Emmanuelle szomszédnője megvallja titkát. Az asszony, akit valaha megerőszakolt három nő, végül nem az iszonytól fuldoklik, mint előbb gondoltuk, hanem a vágytól. Megerőszakolták, de ezáltal fedezte fel szenvedélyét, melynek története arra utal, hogy minden szenvedély megerőszakol. A film hősei érvelnek, elemeznek, mert szenvedélyeiket nemes vadnak tekintik, s a nemes vadak a vadászkalandra épülő útifilmeket leváltó *Hatari*-típusú filmekben veszedelmesek, mégsem megölni, kiirtani, csak lefényképezni kell őket. Az erotikus kaland a tudattalan mélyére indított túlélő-expedíció. A harmincas-negyvenes évek filmje az aszfaltdzsungelt térképezi fel, a hatvanas-hetvenes éveké a lélekdzsungelt.

Emmanuelle felajzva tér meg férjéhez. Az *Emmanuelle*-filmek erotika koncepcióját a korlátlan szexuális kapacitás elméletének nevezhetnénk. Amit az ember az egyiknek ad, nem a másiktól veszi el, nem a férjet lopja meg a szeretővel, ellenkezőleg, a szerető tudását sajátítja el a „félrelépő” félen keresztül a pár, mely a szerető izgalmával lesz gazdagabb. Emmanuelle erotikus intelligenciája megsokszorozódik a kapcsolatokban, s maga is sokasággá válik az érintkezések sokaságától, így párja annyi párt találhat magának benne, ahány párt ő talált előbb, párján kívül, magának. Kollektivistikus és materialisztikus interpretációt nyert a szerelmes ember szokásos frázisa, melyet a *Szerelmem Hiroshimában* még nem ebben az új értelemben hallottunk: „Ezer nőt jelentesz nekem.” Később fiatal barátnőjével, a kezdővel tárgyalja ki Emmanuelle saját nemi életének kezdeteit. A szexualitás nyilvánosságától a XX. század közepén láthatólag sokat vártak: a tapasztalat kollektivizálása személyfölötti tapasztalattal, azaz kollektív bölcsességgel ruházta fel az egyént. Az egyén több tapasztalattal bírhat, mint amit élményei alapján megszerezhet, s a közös tapasztalat feldolgozás feltétele a tapasztalatok titkosításával való szakítás, vagyis a szemérem felszámolása. A szeméret vádolja a szenvedés, mely a tévedésekből való tanulásra kárhoztatot.

Az *Emmanuelle 2.* az első résztől örökli a veszélyes viszonyok tematikáját. Ez nem egyszerűen annyiban áll, hogy a szexuális kalandokat meggyónják egymásnak és kölcsönösen megbocsátják. Ellenkezőleg, a közös feldolgozás szellemi kéje által mintha a kalandok célja ez a szellemi feldolgozás volna, mely révén az érzéki szinten szétválasztani látszó kalandok a szellemi egyesülés eszközeivé válnak. A második rész új témával egészíti ki az előbbit, a szolgaság témájával. A megérkező Emmanuelle-t nem látja férje, amikor belép, mert a férfit keleti nő borotválja. Emmanuelle int a nőnek és átveszi a cselédétől a letakart arcú férfit, s elváltoztatott hangon szól, míg elárasztja a keleti nő szolgálataival. A kelet erotikus tudománya és művészete a szenvedély szolgaságát ismerő ember erotikus felvilágosodásának terméke. Az érzékiség eme szolgaságának megtapasztalása azonban a tudati feldolgozás, a megismerés tárgya. Az erotikus kalandok ugyanúgy széttépnek, mint az infantilis részösztönök, ezért van szükség az erotikus felvilágosodás illúzióntan szintézisére, s az az ember párja, akivel együtt tud szembenézni mindazzal, ami az étellel jár, s az emberben lakik. A Kelet titka: hogy nem a lázongás teszi lehetővé mindennek a túllépését, hanem a vállaló megtapasztalás. A Nyugat

illúziója az, hogy a „túl” nem követ, hanem megelőz, a „túl” „innen” van, hogy megspórolható, ami kísért, s az ellenállás véd meg tőle, s nem a tapasztalat immunizál. A Nyugat soha nem tudja, mit veszít, a Kelet viszont bölcsen túllépi a démonizáció lehetőségétől a tapasztalat által megfosztott kísértéseket. Másrésről a Nyugat eredményei, sikerei nyilván összefüggnek a szenvedélyek feletti uralom projektumával, a kultúra hősie illúzióival, melyek teljesítménynövelő szerepe kétségtelen.

„Gyere, kezd márr!” – sürgeti férjét (Umberto Orsini) Emmanuelle (Sylvia Kristel). Pongyolája lehámlik, meztelen áll, lesütött szemmel hív szeretkezni. Határozott és szemérmes: erotikus naiva. Az erotika akcionizmusa lázad a szerelem retorikája ellen: az erotika a naiv azonosság, míg a szerelem a szentimentális vágy arra, amit az erotika természetesen birtokol. Az erotika naivitása a szabadság és az élet megtalálása, mielőtt keresni kezdenék. A szabadság az ember közvetlen és cselekvő azonossága önmagával, mint hamisítatlan törtenetté válás, a rendelkezésre álló idő meghódítása. Az Emmanuelle által képviselt erotika a természet maradéka, a természetesség vagyis a naivítás maradék lehetősége. Emmanuelle házassága naiv és szentimentális princípium összeházasítása, mert a férj ideológusként képviseli az erotikát, melyet a feleség spontánul valósít meg. A feleség viszonyai váratlanok és fejlődésképesek, míg a férj nemi élete egyszerűen eszméi illusztrációja. A férfi csak felszabadító, Emmanuelle azonban szabad, ki felszabadítója által sem korlátozott módon spontán.

A férj élvezeteg önelégültsége és kioktató kenetessége, bár a koncepcióba beleillik, a film erotikus hatásrendszerének gyenge pontja. „Nem a tulajdonom, szabad lény, és én is az vagyok.” – érvel a férj. Nem féltékeny feleségére, magyarázza, Emmanuelle joga a választás. E fogalom jelentése megkettőződik a cselekmény összefüggéseiben. Az énidegen élményekbe belebocsátkozó ember elsajátító erejének, asszimiláló képességének magyarázatát szolgálja a választás eszméje. Mindegy, mi esik meg, a befogadó képességnek nincs határa, mert bármilyen, mindig marad tere a választásnak. Emmanuelle választ, nem akárkit csíp fel, a választások viadalok, melyekben a partnernek a választásra méltóvá kell válnia, ezért dobja ki végül Emmanuelle a repülő, aki szó szerinti értelemben ugyan repülő, de metaforikus értelemben nem tud leszállni a földre, hímként csak görcsös kamasz.

A választáskoncepció nem értelmetlen, de a valóságban egy kiélt férfit látunk, aki kenegetesen magyarázza, mint örül a feleség örömeinek. A film megkerüli a kísértéseknek engedő életforma veszélyeinek és szenvedéseinek ábrázolását, aminek az első részben még volt valami nyoma. Az erotika pluralizmusa frusztrálja a szerelem monizmusát: e konfliktus megkerülésével csak a kiégett, kiélt emberek túlzabált közönyének megnyilatkozása lesz az erotikus „türelem”.

A férj figuráját a sztálinista film ideologikus hősei körül kialakuló konfliktusmentesség sterilitása fenyegeti. Ő az, aki mindent jobban tud, s mivel egész élete csak tanainak illusztrációja, soha sem siklik ki, nem jön zavarba, de éppen ezért untatja a nézőt. A szexuális forradalom feltámasztja a bolsevik forradalom öntelt, doktrinér ideológusait, az eszmény parancsuralmát. Illusztratív tanmesévé, szexológiai állatmesévé válással fenyegeti a filmet a magabiztos erotikus felvilágosodás mindentudása, s a program illusztrációjává halványult élet előreláthatósága. A férj alakja nem olyan attraktív, mint a feleségé, a naivítás tudatos programja és ideológiája nem éri el a naivítás spontaneitását. A naivítást erényként gyakorolni már nem naivítás, hanem bűn és neurózis, a természetesség akarata természetellenes, a szabadság

akarata nem szabad. Ezért kelt feszengést a férj, míg a lenge nőnek az eseményekbe való kíváncsi és könnyed belebocsátkozása tetszetős.

Megjelenik Laura (Florence Lafuma), a férj szeretője. Csoportkép: a férj, a két nő között. A beteljesedés képe: a két szerető által keretezett, szépségek napsütött teste aranyába foglalt személyiség önelégült középpontisága. „Csináltad már velem?” – faggatja Emmanuelle. „Igen.” – hümmög a férj. Emmanuelle, míg megtárgyalják egymás kalandjait, szivarra gyújt, szakértően pöfékel, majd a jól szelelő, füstölgő kéményt átadja férjének. Nem férfinő, hanem olyan nő, aki a férfiszerepet is el tudja játszani, nemcsak a nőit, de ezért nem kell a női varázs elvesztésével fizetnie, s a veszteséget ingerült agresszivitással, váddal és követeléssel vagy a férfién is túltevő destruktivitással pótolnia.

Az első szeretkezést megszakítják, mert nincs rá elég idő, így nem érdemes. Kivárlják az estét: Sylvia Kristel kék homályban, lassan vetkőzik. Rituális figyelemmel bontja ki combjait a harisnyából. Sudár méltósággal és büszke nyugalommal fedi fel testét. Végül dús mellei és combjai közé fogadja a férfit, aki úgy kuporog a tárulkozó nő nyíló testébe foglalva, mintha az most szülné meg őt. Ahogyan az előbb két nő kellett, hogy „bekeretezzék” őt, most Sylvia Kristel egymaga képes hasonló teljesítményre a nyíló test kaleidoszkópikus térfoglalásának esztétikus örvényébe foglalva a bűvöletben mintegy összeroppanó férfit. Nem azt követjük, amit a férfi művel, hanem hatását, a nő felső testét, mely hajlong, mint egy vihar táncoltatta növény. A férj eltűnik valahol alant, a képsor a nő kielégülésének története. Végül, az ekstázis után, szintén az ő arcán állapodik meg a képsor, amint töprengve néz le társára, aki, megint eltűnve, lenn fekszik valahol. Mintha eltűnt, elveszett volna az asszonyban, mint a katasztrófafilmek utasai a Bermuda-háromszögben.

A férj és feleség figuráit szimmetrikusan kiegészítik a férj éretlen barátja és a feleség éretlen barátnője. A férj barátjával indul neki Emmanuelle, felfedezni a keleti várost. Erotikus akupunktúrával kísérletezik, egy gyanús oduban. „Félek!” – „Még elmehet.” – sürgeti a férfi. „De én szeretek félni.” – feleli Emmanuelle. Kihívó kíváncsisággal néz ki a férfi felé a magányos kéj mélyéről, ezúttal saját kéje fölé görnyedve, ahogy az imént a férj görnyedt Emmanuelle nemi szerve fölé. A saját öröme mélységei fölé görnyedő Emmanuelle, a kéj lázadója, a nyugalmasan elmélyült Kelet titkai által elcsábított szakadár, kinek látványa elbizonytalanítja a nyugati férfit. A felnyársalt révület exhibíciójának perifériáján várakozó férfi feszeng, nem tudja, hova fordítsa tekintetét. A későbbi pokolfilmekben látunk ilyen feltűzött, befűzött embereket, foglyokat az iszonyat hálójában. A férfire meredve maszturbáló nő izgat az izgalmával, provokálva a bátortalansága göggyébe bezárt nyugati férfit. A nőtest plasztikus autonómiáját a belé fűrődő tük sündisznó hatása paradoxizálja. A test végül veszélyeztettségében is győztes, befogadó ereje által a befogadott világ ingereit magáévá tevő hatalom, mely a feldolgozott élményt a szépség formájában sugározza vissza. A belé fűrődő tüket a test kéje rázza. Az átjárt test, a test mint médium ekstázisa a kitárulkozás, odaadás, függés és determináltság szabad elfogadása a kéjben.

„Maguk csak játszanak a szerelemmel.” – mondja Marie-Anne (Catherine Rivet). „Nem veszélyes ez?” – kérdi. Nem a játék veszélyes, hanem a szerelem az, feleli a férj. Jó veszélyesen élni, magyarázza. A kalandok és veszélyek azonban nem a kész férj, hanem a fejlődő Emmanuelle sorsában nyilatkoznak meg, az életépítést ihlető tapasztalatok kibontakozási folyamatában. Egy nő a hajón, egy tánctanár Marie-Anne tánciskolájában, egy lovász a lóversenyter öltözőjében: ezek Emmanuelle tapasztalatai. Egy öntükrözési objektum, egy

artisztikus figura, majd egy vadember (de nem a gyarmatosító etnológia „vadembere” hanem az etika vad embere). A lovász tetőtől talpig tetovált testére figyel fel hősnőnk: a test mint képtár, nem egyéni test, kiállítási csarnok, a kollektivizmus sűrítője. A test, mely már önmagában véve is túllépi önmagát, s már egyként is sok, magában véve sincs magánál, eksztatikus imádatra készíti a nőt. A letérdelő Emmanuelle némán nyalni kezdi a markáns hűsbálványt, mely telepíngálva, megnyert csaták történetét elmesélő diadaloszlopokat idéz.

A szeretkezés látogatás egy idegen életben, epizódként való besorolás egy ismeretlen erotikus eposzba, találkozásként is búcsúzás. Épp ezért: messziről képes nézni önmagát, miáltal tanítóvá válik.

Mivel a második részben Emmanuelle már nem beavatást él meg, a két fiatal ember nevelésében kell szerepet vállalnia. A fiatalasszony a Jádekert bordélyban, a meztelen testek orgiasztikus paradicsomában ütközik meg a repülővel. „Te szegény idióta, sajnállak!” – feleli Emmanuelle, miután a fiatalember kifejtette, hogy a nő a pusztá kikapcsolódást szolgálja. Emmanuelle többre taksálja kalandjait, nem pusztán feszültségvezető játéknak tartja az erotikát. A fiatalember nyers nyugati natúrszexével szemben immár a Kelet tanítványa: az erotika művészetét képviseli. A fiatalember ajánlatára elutasítóan válaszol: „Késő. Elszalasztottad az időpontot.” Az igénytelen szexualitás kioltja Emmanuelle kíváncsiságát. A fiatalember távozik, Emmanuelle azonban a Jádekertben marad. Szeretkezés közben, férje karjai közt meséli másnap a történeteket: beállt egy estére prostituálnak, *A nap szépe* hősnője örököséként, az „est szépeként”. Büszke rá: busásan megfizette szolgáltatásait. Mese közben fehér lepedővel letakarva vonaglik a hitvesi szerelemben. A hullámozó fehérség tisztaság-szimbolikája takarja az éjszaka bordélyélményeit, mégsem a fehér a hazugság és a sötétség az igaz, ellenkezőleg, megint Emmanuelle asszimiláló képességének próbatétele zajlott, s az eredmény a tisztaság által asszimilált piszok vagy az asszonnyal érintkező világ megtisztulásának története. Emmanuelle továbbra is szűzies, mert természetes, nem válik a fekete erotika hősnőjévé, minden éjszaka reggellé válik, minden fekete erotika fehérré válik az asszimiláló erő esztétikumában. A repülő a zavaros, az idegenkedéssel szemlélt és elvetett figura. Az elfojtás, a lemondás, a féltékenység, a görcs tesz problematikusá, s foszt meg a természetesség szüzességétől, a naivitás hatalmától.

Miután a fiatal férfi kiesett a cselekményből, a házaspár a másik beavatandó tanítvánnyal, a fiatal nővel látogat Bali szigetére. A klasszikus komédia kedvelt témája kerül át a szexfilmbé: nászút hármásban. A cél a szűz Marie-Anne beavatása, az önkielégítő nő erotikus szocializálása. Az epizódizmus édenivé és éterivé hivatott tisztítani a szexualitást, megelőzve a bonyodalmak kibontakozását, a konfliktusok krónikussá válásával járó jellemtorzulásokat. Az alkalmisággal akarja lebontani az érzéki örömökre ráakódó érzelmi csapdákat az erotikus aranykor utópiája. A film természetesség- és naivitáskonceptiója az alkalmi szexualitást gyógyszerként akarja használni az előző éra – Bergman és Antonioni – művészfilmi problematikája, az érzelmek betegsége, kezelésére. A naivitáskonceptió kívánja meg a cselekmény áthelyezését Bali szigetére. Az egyre ősbib és természetközeli kultúrákba – vagy legalább ezek tanúul hívott maradványai közé – áthelyezett cselekmény tendenciája a felszabadulás.

Emmanuelle és Marie-Anne együtt várják este a férfit az ágyban. A hármasság lép a kettőség örökébe, a háromszög-viszony az általa kínált új típusú harmóniákban akar versengni a pár összeolvadási igényeivel. A férj csókolja a lányt, míg az asszony nézi őket, majd fordítva. A harmadik a belül is kívülálló, a tudat, a tanú és áldozat, a tanúságigény áldozata, aki a

testet túllépi és túl sok neki, felette lebeg, nem oldódik benne, kívül marad, s csak az egyesülések látványával tud egyesülni. Emmanuelle megérte az eksztázisokat, de az eksztázisok emléke is tudat, a tudatvesztést emléke tudatosítja, a tudat az eksztázisok maradványa, megfiatalíthatatlan öreg bölcsként, emlékműként csata után. Marie-Anne a beavatandó, így végül Emmanuelle marad egyedül, válik tiszta tudattá, melankolikus arcán végződik a film. Sartre Undorának is Melankólia volt az előző címe. Mit ad a tudat az egyesülő testeknek: az egyesülő párt a szemlélő tudat teszi a maga – csoportos – párjává, a tudat az igazi, a teljesebb, érettebb, teljesítőképesebb, nem a test, a tudat az, aki sokkal tud egyesülni. A csoportsex így végül csak a tudat teljesítményének primitív karikatúrája. A harmadik itt, a film végén, a kettő lehetősége, szellemmé válni. Az anyagi egyesülést, a kettő művét, bekebelezi a szellemi egyesülés, mely a harmadik, a szemlélő teljesítménye. Az ájultan vonaglóak a nézővel egyesülve kettőzik meg az aktus értelmét. Kétféle áldozatot egyesít így a film végső attrakciója, az eksztázis áldozatát és a tudatosulását. Az eksztázis az ént áldozza fel, a tudatosulás a testet. A második rész is Emmanuelle arcán végződik, de az első rész végének kiábrándult és testi áldozatokra kész mindentudása új értelmet nyer. A feláldozás feloldozás. A tudat gyász munkája ad értelmet az életnek, mert mindent felszentel az elmúlás. Az elmúlás egy alacsonyabb dimenzióban zajlott, s egy másik dimenzióban nyereségként jelentkezik. A *Párizs háztetői alatt* utolsó képsorában füstbe ment szerelmek sorsa tovább követhetőnek bizonyul, maradványaik értékeesebbek, mint gondolhattuk. Az elmúlást röptében megragadó tudat az eksztázisok szublimációja, maga a szublimáció mint végső eksztázis, az eksztázis életfogytiglani csendesformája, a szellem. Emmanuelle a szeretők felett mereng. Sylvia Kristel megint a szemünkbe néz, kihívó és felhívó, egyúttal megbékélten nyugodt. Ismét a címdal szól, de az Emmanuelle-dalt ezúttal ábrándos női hang adja elő, melybe időnként sóhajt csak bele egy férfihang.

4.23.8.3. Walerian Borowczyk: La Marge (1976) Az erotikus románc a masscult és midcult határán

A tragikus románcban a természet vagy a társadalom, betegség vagy háború vet véget a szerelmi boldogságnak, az erotikus románcban, mely a tragikus, a melankolikus vagy a komikus románc felé is hajolhat, az erotikát gyakran átszövi a melankólia, amennyiben a viszony beteljesedése nem garantálja a folytatást. A melankolikus erotikus románcban mindig a következő viszony kárpótol, amiért az előző viszony nem emelkedik a tragikus románc intenzitásáig. A melankolikus erotika az epizodikus létezés szépségét ünnepli, s éppen epizodikus mivoltában tekinti az erotikát alkalmas létszimbólumnak. A komikus forma nemcsak az epizodikus karaktert akarja a „betegség nyereségeként”, „Krankheitsgewinn”-ként aktivizálni, hanem az idegenség ingerét is. A komikus erotikus románcban gyakran épp a partner idegensége és alkalmi mivolta kárpótol, az aktivizált szorongást és idegenséget kéjjé visszaforgató mechanizmusok által. Ez utóbbit, a negativitás élvezetét fokozza tovább az erotikus románc tragikum felé húzó formája, melyben az erotika a szerelmi viszonyt megtámadó belső fenyegetés, ő maga a háború és a betegség. A szexfilm felfutási korának csúcsművei az erotika veszedelmes aspektusát, a fekete erotikát játsszák ki aduként. A szexfilm kellemségcentrikus, hedonista és közösségi szerelemkoncepcióját melankolikus és tragikus koncepciók segítségével próbálják feltölteni tartalommal.

A drámai érdeklődés, a szexfilm könnyed viszonyaival, váltakozó csábításaival szemben, az összekötő tényezőket helyezi előtérbe. Miután a szexfilm könnyedsége és szabadossága a szexualitást problémamentessé nyilvánította, s egyúttal köznapivá változtatta, minek következtében a szex bűnös vagy veszélyes, tiltott és üldözött mivoltával együtt ünnepi mivolta is veszélybe került, a dramatika kutatni kezdi a továbbra is problematikusként ábrázolható formákat, a nagy kalandot. A prózának azonban két ellentéte van, a menny és a pokol, a földi szerelemnek kettő, az égi és pokoli szerelem. Annak következtében, hogy a szexet problémamentesnek nyilvánították, az erotikus reakciók a szublimált és melodramatikus szerelmek helyére nyomultak, s ők kívánták betölteni a boldog szerelem, az égi szerelem régióit. Így azonban nem a szexualitás vált nagy drámává, hanem a szerelmi paradicsom erotikus prózává. Ezért kezdik a szerelmi pokolban keresni a kiutat. Ki kell törni az epizodikus erotika kisszerűségéből és unalmából. A *Deep Throat* című pornó-komédiában a nő, akinek a „torkában van a klitorisza”, végül impotens férfiakat gyógyít. A szolgáltatás és a kezelés fogalmáig jut el a felszabadított erotika, kellemességet nyújtva, szabványosítva, normalizálva. A nézőket azonban nem elégíti ki a szereplők normalizáló kielégítése. Az erotikus paradicsomban a szereplők számára bevezetett kielégülési feltételek a nézőket kezdik kielégületlenül hagyni.

A melankolikus és komikus erotikus románc az epizodikus erotika terápiás hatásait igyekszik kidolgozni. Kérdés, hogy kidolgozható-e az erotikának az epizodikuson túlmenő drámaibb románcformája? Hogyan lépünk ki az epizodikus erotikából? Mi köt össze bennünket, a felkavaró vagy a megnyugtató szerelmi feltételek? A szerelmi egekből lehívandó nagy gesztusok vagy a szerelmi pokolból felhívandó kísértések? Az utóbbiak malmára hajtja a vizet, hogy a szerelmi mennyország, miután a kellemes erotika kiszorította belőle a nagy melodramát, nem kínál a lélek mélységeit felkavaró élményeket. A szórakoztató szerelem nem versenyképes a kárhozatba döntő szenvedélybetegséggel.

A Borowczyk-filmben két románcstruktúra küzdelme testesíti meg a vázolt problémát. A tragikus románc küzd az erotikus románcsal. A film kiindulópontja, a férfi és nő (mint férj és feleség) idillje, a tragikus románc örökségét képviseli. Beteljesedett és legalizált szerelmet látunk, férj és feleség (Sigismond = Joe Dallesandro, Sergine = Mireille Audibert), szerelmük gyümölcsével, a gyermekkel megáldva, szerelmük hevét az öt prolongáló házasságban is megőrizve, járja az életfogytiglaniként exponált első szerelem boldog táncát a görög pásztor-idillek mediterrán ligeteit idéző kertben, a családi ház mögött. A beteljesedett románc drámai állapotában indul a film, gyengédség és szenvedély, harmónia és intenzitás termékeny és elkötelezett egységeként, a szerelem beteljesedéseként és nem lehiggadásaként mutatva be a házasságot. A kert azonban komor, feljövő vihar fosztja meg színeitől a tájat, s az árnyakká absztrahált fák szélben vonaglanak. A pár, szerelmük belső sugárzását érzékelve csak, mind-ebből mintha semmit sem látna. A férfi virágokkal borítja a nő testét, a külső táj beborult, de a nőtest tája őrzi a virágzás és idill szimbolikáját, a szerelem ígéreteiként. A szerelem az elveszett természet visszatérése, megőrzése az egyéni akarat hatáskörében. Ez a képsor a *Turks Fruit* című filmből ismerős, ahol azonban a nő melléről felemelt virágcsokor alól férges, nyüvek, rovarok kerülnek elő, figyelmeztetve az elmúlásra, de nem pusztán a nézőt riogatva, hanem a hősnőt is minősítve, akiből Verhoeven a Borowczyk-filmben két nőben megjelenő feminitás egységalkját akarja megformálni, virágzás és elmúlás, bűn és erény minden erőinek egységét, aki Aphrodité és Persephoné egyben.

A verhoeveni férgek megfelelőjeként szolgál a férfi sebe, akinek karját megsebzí a rózsá, mely „nincsen tövis nélkül”. A férfi karjára kötés kerül, melyet az idill asszonyával szembeállított „romlás virága” szerelme során is visel majd, mintha az idilli asszony szerelmében is jelen levő megsebző elv önállósulása, elhatalmasodása volna a második nő, mintha a második részaspektusa volna a harmadik. Az idilli asszonnal való ölelő összeboruláskor kisfiuk megindul a medence felé, mintha szülei szerelme az ő fulladását jelentené, s a szerelmüket megszakító sebesülés az életét.

Baljós a pár hűségesküje a szerelem csúcspontján. Miért gondolnak közben az odakint várakozó sötét és idegen, kegyetlen erők kavarta és szaggatta, reájuk leső, igényt tartó világra? Esküjük menekülés e világ elől, ha azonban így van, akkor szerelmük az egész világ elől menekülő egymásba temetkezés öngyilkos aktusa lenne. Ha a vágy a lehetetlenre vágyik, az elérhetlent célozza meg, akkor minden elérten mindig túllép, s az egyetlenre való vágy a vágytalanság vágya, a vágy önmegsemmisítésének vágya, s a vágy eme öngyilkosságának neve lenne a hűség. Ha csak nem tudja az egyes vágytárgy maga megtestesíteni az elérhetlent és végtelent. Ez utóbbira azonban legfeljebb a kínzó, magát visszavevő, gonosz szerető képes, nem a feltétlen önátadó, hű és nagylelkű kedves. A szeretetet a viszontszeretet elégíti ki, a vágyat az elérhetlenség. Két kielégülési feltétel szembekerülése két nővel szembesíti a film hőst. Nemcsak a vihar képe problematizálja az eksztatikus idill románcboldogságát, egyúttal a kísértő érkezését is látjuk, az üzlettárs, Antonin Pons nagybácsi (André Falcon) belépését, aki párizsi üzleti útra hívja a férjet, melynek során majd megismerkedik a másik nővel.

Azáltal, hogy egy klasszikus mintájú tragikus románcra van rákapcsolva egy erotikus románc, az utóbbi tölti be a háború vagy a betegség szerepét, mely megtámadja a románci idill tökélyét, tragikus románcá alakítva azt. A tragikus románc nem más, mint a tökéletes románc találkozása a világ tökéletlenségével. A tökély ezúttal úgy jelenik meg, mint győztes tökély, házassággá szerveződött boldog szerelem, köznapisággá szerveződött boldogság, végtelen ismétlésként győzedelmeskedő ismétlhetetlenség. A tragikus románcban a szürke köznapiságot váltja le a boldogság, a Borowczyk filmben a köznapisággá szerveződött boldogságot az új szerelem, mint erotikus katasztrófa. Miután a kedves, kellemes és jóságos szerető-feleséggel való kapcsolatban a boldogság szerveződött köznapisággá és a köznapiság idillé, miután így az idill nem leváltja, hanem megszervezi a köznapiságot, miután így a szerelmi megvilágosodás és csoda misztériumai egész életté szerveződtek, a szerelmi csodát csak a szerelmi büntett és pokol támadhatja meg. A köznapisággal és birtoklással azonosított boldogság feltételei között a szerelmi csoda, az új szerelmet exponáló megpillantás, tehát a második szerelem az elsőt is paradoxizáló botrány. A párizsi nő, az aszfaltváros éjszakai kősa speciesének megkapása a boldog szerelem elvesztését jelenti. André Pierre de Mandiargues regényében a katasztrófa, a férfi szeretteinek halála löki ki őt a „legkülső körre”, a „perifériára”, ezért szeretkezhet, óvszer nélkül, az alkalmi prostituálttal. A filmben módosulnak az arányok, s a párizsi prostituált iránti szenvedély kibontakozását követi, mint okot az okozat, valamilyen szerelmi logika erővonalai mentén, a család kipusztulása. Már maga a párizsi erotikus beteljesedés is a vidéki boldogság katasztrófájával párhuzamosan következik be, s végül az erotikus beteljesedés is a katasztrófa sorsára jut. A pénzéhes és közönyös prostituált, a férfi gyengéd és rajongó szerelmével találkozva „megtörik”, s miután benne is érzelmek ébrednek, elmenekül előlük és kiváltójuk elől, kilép vendége életéből. A szerelmi románc katasztrófája tehát az erotikus románc (mert az erotikus szenvedély

kibontakozásának közege megfelel a szerelmi közeg pusztulásának), s az erotikus románc számára is katasztrófa a szerelmi románc, mert a prostituált elmenekül, eltűnik az ébredő szerelem elől: a férfi szerelmét elviselte, a sajátját azonban nem. Jellemző az első szeretkezés, melyben a férfi a nővel, a nő azonban a markában tartott bankjegyköteggel van elfoglalva, mindkettő mástól van eksztázisban. Miután a férfi elveszti a prostituáltat, kibontja az otthonról érkezett levelet, s csak most szembesül, az erotikusan imádott nő elvesztése után, a gyengéden szeretett nő elvesztésével. A köznapokba való visszatérést, – miután a film hőse kihajtott Párizsból, de nem lévén hova hazamennie, föbe lőtte magát kocsjában –, a prostituált kivitelez: ismét a régi bordélyban üzletel, hol nem zavarja többé az imádó. A köznapokba való visszatérés a szenvedélyek hatalmából kiváltó problémamentes kellemesség-szolgáltatások üzleti világának kiszámítható viszonyait nyújtja.

A Borowczyk-film mindkét asszonya szemben áll az epizodikus erotika kellemes körtán-cával. A feleség kiragadott az erotikus vándorévekből és letelepített, a szerető pedig kiragad a feleség karjából. Szembe kerül a szerelmi üdv és az erotikus végzet, s az utóbbi legyőzi az előbbit. A megoldásban azonban van némi bizonytalanság, a regény megoldásából megmarad az az értelmezési lehetőség is, mely szerint az elveszett üdv helyére lép a végzet: a férj még nem tudja, hogy szerettei halottak, de érzi, ezért gyászolja őket vagy pusztítja magát, szabad utat engedve az elkerülhetetlen romlás tényéből kéjt nyerő mazochista szenvedélynek. A második értelmezés azonban nem nőheti ki magát az első fennhatósága alól, hiszen mindenképpen a férfi párizsi útja, családját elhagyó gesztusa előzi meg a családi katasztrófát. A párizsi nő Párizs (az idegenség kéjei, a tömeg kéjei) megtestesülése, megint csak mindazé, amiben nem ketten egymáshoz, hanem mindketten a többiekhez tartozunk.

A film szembesíti a szerelmi üdvöt és az erotikus végzetet, s az előbbit legyőzi az utóbbi. Az erotikus függés is lekötő tényező, de egyben pusztító hatalom. Az egyik erotika az élet-ösztönrel szövetkezik, a másik a halálösztönrel, s az utóbbi bizonyul erőteljesebbnek, felkavaróbbnak. Az elfogadhatatlan erotika legyőzi az elfogadhatót, a fekete a fehéret. Az erotikus epizódizmus maradványa, hogy a teljes halmazt, a „minden nők” teljességét majdnem sikerül egybe sűríteni, de a második nő felbukkanásakor kiderül, hogy végül is csak kettőbe sűríthető a teljes asszonyi hatalom. A másik nem vonzerőinek lényegi ellentmondásossága az eredmény, s mivel mindkettő lekötő típus, nem továbbadó, mert a maga fogalmának maradéktalan megvalósulását képviseli, a film hőse tönkremegy a szerelemben.

A feleség örök hűséget esküszik és gyengéden szeret, a prostituált közönyösen hagyja szeretni magát, s amikor maga is szeretni kezdene, elmenekül. Sylvia Kristel előbb tükörképként jelenik meg, homályban elmerült üveglapok tükröztetésében, amint a sötétség lényeként lassan alakot nyerve cicomázkodik vagy mint a sötétben leskelődő, áldozatra váró ragadozó. Később strip-tease táncot látunk, amelynek sötétben kigyózó nőteste hasonló cseppfolyós, megfoghatatlan közegbe vezet. Ebből a cseppfolyós és fantomi közegből érthető meg a nő hatalma. A férfi az egyik szeretkezés során végigcsókolja, becézi, egészen a talpáig, s mintha e gyengédséggel formálná, teremtené.

A prostituált, aki nem kész a szerelmi melodramák nagylelkű áldozati aktusaira, csak erotikus rémtettekben nyilvánulhat meg. Az önző narcizmus számára a férfi örömen dolgozó szerelemmunka is szerelmi áldozatként jelenik meg: miután a mindeddig passzív prostituált aktívan kielégíti a férfit, s az eddig bálványozott nő a másik fél elé térdelve, szerelmi oltárt csinál az addigi szerelmi szolgából, a prostituált-lélek fellázad az ébredező áldozat-lélek

ellen. Az üzleti lélek menekül az áldozathozó, ajándékozó lélek elől, a lelketlen lélek, a számítás, a lelkes lélek, az érzés elől. A válság eredménye a szerelmi hőstett fogalmának kitágítása: szerelmi hőstett minden szerelmi tett. A szerelmi hőstettek kockázatát így csak szerelmi rémtettekkel lehet kivédeni.

A férfi csókjaival teremti meg a közönyös ragadozónőben az érzékeny és viszonzni kívánó asszonylétet, melyet nem igazol vissza a világ, s mely elől az ébredése által veszélyeztetett üzletasszonynak menekülnie kell. A nő aljassága szerelmi feltétellel válik, hiszen ez a teremtő szerelem anyagi feltétele, az asszonyteremtő férfiszerelem megistenülésének lehetősége. Két angyal csak naivan szeretheti egymást a film elején, a férfiangyal a nőördögöt azonban a szerelmi megváltás reményében szeretheti, ami műfajilag azt jelenti, hogy az idillbe bűvöli vissza e problematikus szerelem a melodrámat. A nő szerelmi rémtettei a férfi részéről patetikusan fokozzák a feladatot, a szerelmi teremtő erő aktivitási lehetőségét. Ezért kell megélnie a végső szerelmi kint és megaláztatást, s más karjában látni a szerelmét, a más, a mindenki asszonyaként, s ezután szeretni tovább. A szerelmi iszonyat energiái eksztatizálják így a gyengéd rajongást. A tisztító szerelem hőstettei piszkos nőt igényelnek, s csak ez a nő teszi lehetővé, hogy egy embert mindennel együtt és mindennek ellenére is képes legyen elfogadni az immár nem retusálóan idealisztikus, nem hazug vagy félnék szerelem. A *Turks Fruit* tisztázza, hogy minden jelen van egy nőben, de a Borowczyk-film hőse a felét csak egy másik nő segítségével képes feldolgozni. A kettő összefüggésére azonban itt is utal a férfi sebe.

Különleges szerelmi feltételek kerülnek a cselekmény középpontjába: a mások karjából kapott szerető, az „aljas szerelmi objektum” szorongáskeltő mivolta, a viszonzatlan szerelem vágyfelkorbácsoló hatalma. A viszonzatlanság modern módja, mely testi odaadással párosul, így őrzi a lelkek lélektelen távolságát. A prostituált az igazi szűz: mivel a modern filmben nem őrzik a nők szüzességüket, megkaphatók, a vágyfokozó hátráltató momentumot már nem a fizikai, hanem a lelki szüzesség, nem a test, hanem a lélek oda nem adása képviseli, ebben a tekintetben pedig a prostituált győzi le a feleséget. Ő válik a megkaphatatlan, elérhetetlen, az eleve és még a birtoklásban is elveszett tárgy szimbólumává.

A közönséges szexfilm problémamentes örömet ígérő epizodikus erotikáját két recept ígérte leváltani, egy régmódibb recept, mely a boldogságfilmek happy endjének kelléktárából merítette motívumkincsét, de amely itt a film kezdő epizódjaként adja át helyét a másik megoldásnak. A másik megoldás, a szerelmi mennyországgal szembeállított szerelmi pokol végül is elveszi a film hőstét az előbbtől, ugyanakkor maga sem fenntartható, nemcsak azért, mert a romboló szerelem, amint erősebbnek bizonyult az építő, alkotó, nemző és őrző szerelemnél, s az előbbi pusztulását okozta, ezzel, az előbbi szépségének kontrasztjában, elfogadhatatlanná tette magát, hanem azért sem, mert a romboló szerelemnek önmagát is, mint szerelmet, le kell rombolnia, máskülönben átmenne építő szerelembe, önmaga ellentétébe. Pontosabban a romboló szerelemnek a szeretőt kell lerombolnia, ne hogy magát rombolja le építő szerelemmé szublimálódva.

A *La Marge* témája a szexfilmi epizodizmussal szembeállított cinkos erotika, mely különleges szerelmi feltételekkel tart fogva. Az erotika, könnyű szórakozásból, ismét rabsággá válik. A cinkos erotika nem válik végtelen erotikává, mert a két nőtipust nem sikerül összedolgozni. Végtelen erotika és cinkos erotika szembenállása megváltás és rabság különbségét fejezi ki. A rabság legyőzi a megváltást, mert az ember nem tud a megváltás rabjává válni. A rabság valamely minőség hipnózisával tart fogva, ezzel az embert definiálva, azonosítva

egy szenvedéllyel, szükséglettel, devianciával, egyetlen lehetőségével, bezárva őt ebbe. A *La marge* hőse imádja a kéjrémet, a szex szörnyét, mert maga az imádat, a nemi függés eleve korlátja a szabadságnak. Maga a szenvedély tartalmazza a mételyt, mellyel csak legpusztítóbb formájában lehet tisztázó igénnyel szembenézni. A tudat, az értékek, célok, szándékok és perspektívák mindig új távlatokat nyitó világának vándora, az ön-újradefiniálás elől nem menekülhető önteremtő lény érzékenysége múltjaként cipeli magával testét, annak összes igényeivel. A célokat hajszoló, eszköztést öncéllá válik, a célok ellen lázadó s a másik testhez menekülő testként. A testek erotikus gravitációja szembe kerül a tervek, célok és eszmények illuminációjával. A cinkos erotika a múltnál fogva bővöli el az embert, az ismétlési kényszerek foglyaként. Nem tudja a felfedezés, a túllépés lendületébe hozni. A véges erotika a leírható, definiálható ember erotikája, a végtelen erotika a leírhatatlané, aki az önteremtés folyamatában él.

E koncepcionális finomságok az erotikus thriller korában elévültek. A későbbi kor nézője vagy kéjbevételt észlel vagy a kéj költség-haszon számításainak negatív mérlegét reagálja le dühével és gyűlöletével. Az erotika abból a pszeudovallásos közegből, melyben a szerelemkonceptiók még profán üdvkonceptiókként szerveződtek, teljességgel átkerül a gazdaság világába.

5. A próza poétikája

5.1. A triviális szellem eposza – túl a boldogságon

5.1.1. A boldogságfilm triviális alternatívája

5.1.1.1. A boldogságesszme kisebbségi érzésének kibontakozása

A XIX. századi magaskultúra rezignatívan nyilatkozik a boldogságról, a XX. századi gyakran kifejezett megvetéssel. A boldogság mint cél, a magas kultúra számára nem elég valószínű vagy szellemileg nem elég attraktív. Az élet célja-e a boldogság? A keresztény célja az üdv és a lelkibéke, a görögé az elégedettség, a rómaié és a hindué az egykedvűség, a polgáré a siker. Amíg a polgár szemben állt a kései feudalizmus hedonizmusával, az értelmes életet hangsúlyozta. Miután és amilyen mértékben alternatívátlaná vált a polgári társadalom, úgy diadalmaskodott a „jó” élet eszménye, ami, ha a régebbi eszméket is visszhangozó nyilatkozatoktól a gyakorlati valóság felé fordulunk, azt látjuk, kellemes receptivitást jelent.

Figyelemre méltó, hogy a célt a történelem nagy részében nem a boldogság szóval nevezik meg, hanem egy további tulajdonsággal, mely differenciálja a boldogságokat. A boldogság csak a kapitalizmus felívelő szakaszának, az extenzív fejlődés idejének nyugati kispolgári kultúrájában jelenik meg végecélként. Ez a kultúra a tradicionális és modern értékek naiv egyiségeként valósít meg egy mobilis és egyúttal bensőséges elképzelést. Ezt a fajta idilli boldogságot, melyet itt a glamúrfilm hősök a szemünk előtt érnek el, már a mitológiai világmagyarázat is elveszett aranykornak tekintette. A kisemberi utópia a jelenvaló banalitásával azonosítja az elveszett aranykort, s a kisembert tekinti ama boldogként, kit a „pásztori múzsa”, az elveszett idillt sirató nosztalgia a görögök óta keresett: a „lét pásztoraként”. Azért fogalmazunk így, hogy érzékeltessük, a glamúrfilmmel teljesen párhuzamosan kidolgozott heideggeri ontológia is hasonló állásponton van. Heidegger filozófiája épp olyan párhuzamba

állítható a triviális mitológia mindennapiság felé forduló műfajaival, amilyen párhuzamokat látott Gramsci Nietzsche és a szórakoztató regény hőskultusza között.

Mind a csalódás, mind a beteljesedés tovább visz a boldogságtól. A boldogságon túli kategóriák tulajdonsága, hogy a boldogság differenciálást szolgáló interpretálóként is felfoghatók. Hol „jobb” boldogságokként, hol a „közönséges” boldogság meghaladásaként fogják fel őket. A csalódás vagy az üresség és unalom, az életlendület további feladatkeresése visz tovább, új, magasabb beteljesülések felé, melyek alternatívája mindvégig a rezignatív igény-feladás, a visszavonulás.

Még azt sem tudjuk eldönteni, hogy a nyugalom vagy az izgalom beteljesítése vezet a boldogsághoz, hisz a nyugalom fokozása során unalommal, az izgalom növelése során fájdalommal találkozunk. S arra sincs válaszuk, fontos-e a boldogság? A boldogságfogalom labilitása, a boldogságkonceptciók ingadozása jelzi, hogy a hősiesség és a kaland nem találja meg a boldogságban mint végállapotban az emberi egzisztencia konszolidációját. Az ember valami szilárdabbra szeretné alapozni életét, nem egy beteljesült indulatra vagy kellemes hangulatra. Az örökkévalóság emléke és az érvény vágya szól bele a boldogságkonceptciók vitájába.

5.1.1.2. A fikcióspektrum házasság-egzisztenciáléja

A horrorban a szervezethez minimumáért küzd a személyiség, hogy az értelmes, célszerű, kontrollált cselekedetek világába lépjen a történések fogságából. A fantasy hőse vágni, remélni, rajongni tanul, küzdelme már nem a minimális emberségért folyik, a hosszú távú célkövetés feltételeit építi. A fantasy világa azért olyan színes, ragyogó és túldimenzionált, hogy a messzeség valóban csalogató legyen. A fantasy azt a ragyogó világot mutatja be, amely felé elindulunk, nem azt a prózát, amelybe megérkezünk.

A kaland embere azokat az erényeket dolgozza ki, amelyek a célkövetés sikerességéhez szükségesek, s amelyek alternatív célrendszerek szükségletei szerint variálódnak és hierarchizálódnak. Ezért nagyon sok kalandműfaj van, s a modern kalandban már nem a király vagy a katona a prototípus. A fantasy hosszú utazásainak ihletője a végtelen boldogság lehetőségét élénk festő rajongó vágy. A kalandort is a vágy vezeti, de sokkal inkább a frusztrált, mint a rajongó vágy, másrészt – ez a kaland pozitív hozzájárulása a fejlődéshez, éréshez – konkrétan, a valóságos tárgyakra inkább átvihető vágy, mint a fantasy-kultúrában. A kalandos cselekmény kibontakozásának során olyan happy-end-feltételek jelennek meg, mint a várni és lemondani tudás, a képességek kifejlesztése, a remeklés, a jellem teherbíró képessége, fájdalomtűrés, sztoicizmus, nehezen elsajátított, de megbízható elkötelezettség stb.

A kalandhős, bár vágyik és szolgál, messze van a megértéstől. Az összeférhetetlenség veti ki a meghitt milióból, viszi sivatagba, őserdőbe, tengerekre. A messzi utazás találkozásai és próbatételei érzelmi és erkölcsi készségek felhalmozását szolgálják. Ha az érzelmi éretlenség indított útnak (övé vagy környezetéé, a vétkek elosztása változatos lehet), az érzelmi érettség visz haza. A kalandszférában teljesül be a szerelemmitológia, szerelem és háború harcában, kombináció és szelekció vetélkedésében, ölelés és ölés konfliktusában folyik a szerelemkonceptciók konkretizálása. A szerelem feltétele mindenek előtt a bűvölet és nem a megértés, a szerelem soha sem elég a maga konszolidálásához. Türelem, jóindulat, megértés, áldozathozatal és sok más erény kell, hogy a szerelem ünnepe átalakuljon az együttélés egész

életre szóló közös vállalkozásává (házassággá). A nagy kaland ünnepéből a házasság viszi vissza a viszonyt a mindennapi életbe. A házasság ugyanolyan öskép, mint a szerelem, s összetéveszteni ezt az ösképet egy polgári jogi intézménnyel már annyi, mint megszólaltatni fölötte a lélekharangot. A házasság, a problémafilm vagy a telenovela koncepciójában, mindennapi életre váltott nagy szerelem. Örök románc a gondok tengerén. Partraszállás a csábítások varázsszigetein. Megtérés a „nehéz szerelem” ösképéhez, az egyetlenhez, aki egészsé és teljessé teszi az életet, míg a többiek parazitákként rágják szét. Erről szólnak a teleregények.

5.1.1.3. A telenovela mint házasságregény

A kalandfilm a mesétől örökli a királykisasszony és a fele királyság felé vezető próbatétel sorozatot (aminek eredménye munka és szerelem, hivatás és bensőséges intimitás megtalálása). A teleregény és a problémafilm tárgya újabb próbatétel sorozat. Míg a szerelem kezdetén a szeretők teszik próbára egymást, hagyományosan főleg a nő a férfit, hogy választ kapjon a kérdésre, kész-e a férfi átlépni a háború világából a szerelemébe s a promiszkuitásból a monogámiába, most az élet teszi próbára a viszony egészét, mely próbák során megmutatkozik hogy pusztá erotikus kalandról van-e szó vagy életre szóló viszonyról és érzésről. Az utóbbi lemondásokat is követel a szeretők részéről, s a próbák megmutatják, milyen árat készek fizetni a viszonyért, s milyen lelki befektetésekre hajlandók. A régi melodrámban, komédiában és középfajú társalgó drámában (problémafilmben) egyaránt nagy szerepet játszanak szerelmi eksztázis és köznapi próza összecsapásai. Részletes kidolgozásuk alkalmá a telenovela műfajának születése lenne, ha a műveltek kirekesztő sznobizmusa és az igénytelen kultúrparosok cinizmusa nem szorítaná le a műfajt a legalacsonyabb kultúrnívóra. Figyelemre méltó, hogy a műveltek a házasságregényt, a köznapiok poétikáját, a szappanoperát kiutasítják a kultúrából. A teleregény a sznobkultúrában sokáig ugyanolyan üldözendő műfaj mint a pornográfia: a polgárszülők eltiltják tőlük gyermekeiket. Ma az USA teleregényt, melynek témája a team, ennek alkalmazkodási reakciói és érvényesülési küzdelmei, kezdik rehabilitálni, míg a latin telenovelát, mely házasságcentrikus, továbbra is kiközösítik a kultúrából. A nyers üzleti nemi aktust és a házasságot a posztmodern hiperkultúrában azonos képtilalom sújtja. A pornográfia végül behatol az esztétikai szférába, s viszi magával az összes korábban deviánsnak tartott nemi különösségeket, míg a házasságregény idilli örökségét érzik a posztmodern nemzedékek az igazi perverziónak: a teleregényt sújtó kiátkozás hatalma növekszik. Ugyanolyan pótkielégülés ez, mint a másik hisztérikus hecckampány, mely – az autók katasztrofális légkörszennyező hatásáról hallgatva – a cigaretta elleni keresztes háborúban éli ki magát.

5.1.1.4. Az extenzív életművészet poétikája

A populáris kultúra élményanyagában a szerelem-házasság problematika az az attraktív konfliktus-tüzfészek, amely versenyre kel a háború-szerelem konfliktusrendszerrel, s orosz-lánrészt vállal a kaland és a próza közötti viszonyok kidolgozásában. A populáris kultúra a „papa, mama, ő meg én” archetipikus jeleinek elementáris szimbolikájába kódolja a gyermeki

élmények ragyogó kalandosságának visszfényébe csomagolt életet. A populáris prózavíziókban is a valódi probléma jelenik meg, e munkaregényekben és házasságtörténetekben az önreprodukálásra képes élet, az ismétlés művészetének titkait vizslatják: túl a kalandon. Új életművészet elveit kutatják, a kaland intenzív életművészetével szemben egy extenzív életművészetet vázolnak.

Az, amit a próza kaland fölötti győzelmének látunk, az újratermelés, az ismételhetőség, a folytathatóság, a kumulativitás erénybeli feltételeivel oltja be a nagy kalandba sűrített élet epizodikusságát. A próza, bár általában azonos a banalitással, nem feltétlenül redukálódik reá. Chaplin vagy Jacques Tati olyan figurákat testesít meg, akik értelmezésekor – a freudi Krankheitsgewinn-fogalom mintájára – a hátrányok előnyeiről beszélhetünk. A komikum a primitívség aurája, de a primitívség nem feltétlenül alacsonyrendűség, a naivitás erényeit, az eredeti ember közvetlenségét, spontaneitását és szabadságát vagy az ebből a modernségben megőrizhető is jelentheti. Ha a hős a komikum segítségével befogadja a banalitást, és a banalitás is befogadja a hőst, azaz az átlagélet nem üzen hadat az új információnak, nem kép-mutató, ellenben intellektuálisan nyitott és morálisan szabad, akkor létrejön az, amit a próza szépségének nevezhetünk, köznapiság, mely nem bornírt alantasság. Kaland és próza kommunikációja kibontakozásának, értékeik egymásra találásának narratív tradíciójában azért folyik a harc, hogy ne csak kitüntetett pillanatokat érjen el a nagylelkűség, a hősiesség és a boldogság. Miután a nagy kaland kérdése az volt, lehetséges-e egyáltalán a beteljesülés, akár csak egy pillanatra is, most az a kérdés vetődik fel, beteljesíthető-e az élet mint egész?

Az erotikában egy idegenségérzés és egy relevanciaérzés együttese alapozza meg intenzitás és harmónia egységének lehetőségét: az az érzés, hogy a vágyott lény, ez a kezdetben megfejthetetlenül érdekes idegenség, az „én” számára tartogat, ígér valami lényegeset; a szerelemben ez a relevanciaérzés tovább fejlődik, felfokozódik: a szerelem az az érzés, hogy egymásra vagyunk bízva. Ennek következménye, kiépülése a házasság. A problémafilmekben – de már a komédiákban, melodramákban is – meg kell küzdenie a házasságnak a csábítóval. A klasszikus megoldás az, hogy a csábító egy pillanattal érdekesebb, a pillanatban megnyeri, de az időben elveszti a versenyt a házastárssal szemben. A mindennapi élet regényességének forrása mindenképp előtt hivatás és szerelem birkózása: az örült szerető a hivatásra is féltékeny. Másodsorban erotika és szerelem birkózása, a jogos féltékenység tematikája a regényesség-forrás. A mexikói teleregények hűtlen férfiai örök szerelmük mellén zokogva térnek meg a kalandokból, a felvállaltan promiszkuus típusok viszont más tekintetben is gátlástalanok, kriminalizálódnak, s ennek közvetítésével bűnhődnek. Az évtizedes ugrások azért szükségesek, mert be kell mutatni, hogy a kezdet tökéletessége besugározza, értelemmel telíti az életet. A házastársak, szüleiket elveszítve majd gyermekeiket újtukra bocsátva, szüleit és gyermekeiket válnak egymásnak. A házasság akkor sikeres, ha mire csökken az erotikus jelek újdonságértéke, másfajta jelek tesznek szert nagy jelentésintenzitásra, melyek nagyobb értéknek tűnnek, mint az idegenség szüntével halványuló kéjek. De az utóbbiakról sem mondanak le: az összes válságok, elválások és egymásra találások azt is szolgálják, hogy a kocsmái táncosnőből lett milliomosnó kérője, az előkelő házból való úriember, akinek kezdetben ránéznie sem illett egy ilyenfajta nőre, egész életben kérő, rajongó, udvarló maradjon (a *Salome* című sorozatban). Soha nincs vége a szenvedélynek, mert nincs megoldás. A magánélet utópiájának víziója túlmegy a döntően testi érintkezés alkalmi kalandján. A testek csak alkalmilag egyesülnek, csak ideiglenesen és tökéletlenül. A testek

szétválnak a koitusz végén, a személyiségek azonban beépülnek egymásba, s végül életkép-
telenné válnak egymás nélkül, azaz egymás szerveivé válnak: a házastársak, szociokulturális
értelemben sziámi ikrek, s a telenovela ezt az eszményt fejezi ki, e voltaképpen tragikus
függést idealizálja. Az összeolvadás, ami testi szinten alkalmi és illuzórikus, a személy szint-
jén sokkal inkább valóságos, tehát korántsem pusztán pótkielégülés. A *Dallas*ban e viszony
már csak a szülők szintjén van meg, a gyermekek, egy sivárabb létharcban lekötve, minderre
már nem képesek. De a sorozat azért működik, mert a néző izgulhat valamiért, ami, ha nem
is valósul meg, még a láthatáron van, az élet örömeinek mértékeként. Míg az amerikai soro-
zatok gazdagjai egyre cinikusabbak és boldogtalanabbak (*Dallas*, *Dinasty*, *Savannah*), a
latin-amerikai szappanoperák első sorban asszonyportrék, melyek cselédek, guberálók, kitett
gyermekek szerelmi és társadalmi karrierjeit ábrázolják. Hősnők kétszeresen hátrányos
helyzetűek: mint nők és proletárnők. Felemelkedő cselédek, takarítónők vagy éppen „vécs
kisasszonyok” hozzák rendbe a tönk szélére jutott gazdag házakat (*Paula és Paulina, Vad
angyal*). Ha a hősnő nem eleve proletár, gyermekcsere által kell megjárnia a proletarizálódás
útját (*Esmeralda*). Míg az Észak gazdagjai a mindennapi élet élésére már képtelen nyugati
szamurájok, modern janicsárok, akik csak győzni tudnak, s az egész élet minden viszonyát
feloldják a „melegháborúnál” hatékonyabb „hidegháborúban”, a Dél teleregényei a minden-
nap élet megszervezéséről szólnak, ami a szegények tudománya. Esztétikai információjuk,
másodlagos és túlhigitott mivoltukban, ma még a nullával egyenértékű, kulturális informá-
ciójuk azonban szimpatikus. David Lynch agresszív léhaságát és blöffölő modorosságát aligha
fogja többre értékelni az utókor, mint ezeket a szerény, de a közönséggel valódi kontaktusban
álló termékeket, melyek sikere arra utal, hogy a világ csak politikailag egyközpontú, érzel-
mileg nő a polarizáltsága, s a turbókapitalizmus eszményei nem alternatívátlanok. Betty, a
kolumbiai „csúnya lány”, csúnyából széppé és szegényből gazdaggá válik, s átveszi a vállala-
latot, de nem változik át, régi barátnői mintegy munkástanácsként, népi tanácsként, üzemi
bizottságként veszik körül (*Betty, a csúnya lány*): egy szelídített forradalmat mentenek át a
kapitalista mindennapiságba e filmek, melyek azon a reményen alapulnak, hogy a kisemberi
józanság hatékonyabb, mint az „elszállt” gazdagok hazardőri és intrikus mentalitása.

A kettősség egységének a szerelmi kalandban idealizált képe két további követelmény
felé mutat: a kettősség tartós érzelmi egyesülésének s a sokaság morális egyesülésének képei
felé. A kettősség egységének már olyan lelki feltételei vannak, melyek a sokaság egyesülé-
sének is feltételei. A másvalakihez való produktív viszonyt a populáris kultúra mindenek
előtt a szerelmi szenvedély formáiban fedezi fel, de aztán tovább lép más műfajok felé, hogy
általánosítsa a termékeny kooperáció s az ezt hordozó szimpátiaérzések problematikáját.

5.1.1.5. „Jedermann” és „Biedermann” – avagy Mr. Smith kétlakisága (A boldogság triviális racionalizációjának korlátai)

5.1.1.5.1. Biedermann: a domináns senkiházi

Jedermann figurája megtisztítja az emberi drámát minden sallangtól s egyszerű alakra hozva
állítja szembe az álproblémák labirintusával a valódi érdekeket és az egyszerű teljességet.
A teleregényben az a nagy pillanat, amikor a bádgvárosiak felállítják az első angol WC-t, s

nem az, amikor Betty a nagyvállalat élére kerül. Biedermann alakja ezzel szemben az emberi dráma korrupt ellaposítását képviseli. Összefüggnek-e egymással Jedermann és Biedermann? Az angolszász moximitológiában Mr. Smith figuráját Jedermannként koncipiálják, de gyakran Biedermann-ná válik. Russ Meyer erotikus komédiáiban Biedermann népesíti be a vidéki Amerikát. A *Targets* vagy a *Szelíd motorosok* óta Biedermann bestializálódása a téma.

5.1.1.5.2. *A hőskorszak utódlásának kérdése*

A titánokat legyőzik a hősök, az ösztönös világot az értelmes lények, a dühöngőket az együttműködők, a monopolisztikus, diktatórikus lényeket a szelídek. Tom Doniphon győzelmet arat Liberty Valance fölött. Egyforma revolverhősök, a különbség az, Tom Doniphont elbűvöli egy nő, aki rózsakeretet akar csinálni a sivatagból. A domináns erő archaikus, önző formája rossz, új erőket szolgáló formája jó. De milyenek az új erők? Az ő terrénük az egyenlők világa, melyben nincs domináns erő, de amelynek ugyanolyan tanulási folyamaton kell átesnie, mint korábban a domináns erőnek, mert az egyenlők kezdetben gyakran a dominanciára törésben látnak sanszot.

A hősmitológia felbomlásakor felborul hős és szolgálja, fegyverhordozója, segítőtársa, barátja, gyámoltottja viszonya. Már Don Quijote idején az az igazság, hogy míg látszólag a lovag a hős és a szolga csak kísérője, valójában a szolga kapcsolja össze az étellel és húzza ki a bajból a hőst, aki nélküle nem lenne életképes. Már az ókori eposzokban sem azonos az, aki tudja, mi a helyes, átgondolja a világot, ismeri a célt és alkalomadtán mérsékeli a harcosokat, s az a másik figura, aki a csatában a legbátrabb. A hős harcos egy segítő típus főszereplővé válásából lett, ezért van szüksége megbízóra, elküldőre, agyra. Az eposzban a tett hőse a főszereplő, és a tudat hőse a mellékszereplő, de a tudat hőse, a jelen mellékszereplője, a jövő reménybeli főszereplője – ha vége az örök háborúnak, a nagy dúlásnak, ő kormányozza a világot. Még a Hamletben is visszhangzik ez az eposzi perspektíva, amit a mai politika is állandóan ígérget: hogy egy józan, higgadt erőnek kell átvennie végül a világot.

A hőskultuszban a nyáját, tömeget, megvédendő közösséget alkotják a mindennapi életre való képesség értelmében szociálisan életképes figurák. A hősfigurát a háború emeli ki, tolja előtérbe és állítja középpontba. A hős a háborúban életképes, nem a mindennapi életben, ezért a háború végén visszaszolgáltatja a világot a „normális”, „közönséges”, „átlagos” típusoknak. A kismember a hős igazi utóda a prózában, ahol a hős válik zavaró momentummá. A nyárspolgár izgága, nagyzó, fontoskodó változatai olyan kismemberek, akik a nagy ember pózában tetszelegnek.

5.1.1.5.3. *A nyárspolgár*

A nyárspolgár vonalas, rendcsináló, erőszakos változata posztrtragikus hübriszben szenved. Hollywood nagy korszakában a szerény kismember volt a pozitív ideál, a stúdiórendszer összeomlása és a független produkciók virágzása idején készült politikai filmekben a lincselő, rendcsináló nyárspolgár rémképe került előtérbe.

A nyárspolgár azt hiszi, hogy mindent tud és hogy jól tud mindent. Azt hiszi, hogy ember és világ egyszer s mindenkorra érvényes használati utasításokkal van ellátva, melyeket a tekintélyek közvetítenek. Az elosztatott bizonytalanságért az önállósággal és szabadsággal fizet. Az előírt, előregyártott, diktált, használt életet vállalók a szegényes közegben való perfekt eligazodás előnyeit élvezik. Egyrészt egy elhárító mechanizmusokkal kontrollált biztonságos közegben mozognak, másrészt az ebben megállapodók – a hártás és kontroll közös érdekei által összekapcsolva – számíthatnak egymásra. A nyárspolgár az igazodás hőse: a szenvedélyesség és egyéniség önmérséklete, sőt önmegtágadása jellemzi őt.

A szentimentális irodalomban az a folyamat tükröződik, amely a hős mitológiai leváltását hozta, aki a háború végén – leköszönő világmegmentőként – átadta a világot a létfenntartó köznapi lényeknek. A regényekben a szerelmi rajongás és láz romantikus válságainak tanúi vagyunk, melyekben a szerelem hadat üzen az egész prózai világnak, s melynek elmúltával a széplélek visszaszolgáltatja a nőt a nyárspolgárnak. A szerelem a lélek Sturm und Drang-ja, s csak a házasság hozza el a lélek realizmusát. Szerelmi partner és házastárs a szentimentális regényben ugyanúgy nem esik egybe, mint az erotikus partner és a házastárs a vámpírfilm-ben. A nő, a nyárspolgár és a széplélek szerelmi háromszöge a polgári szerelmet epizóddá, beavatási válsággá nyilvánítja. A nő és a széplélek találkozása a kaland, a nő és a nyárspolgár találkozása az élet. A későbbiekben a nyárspolgár örököse a sikerember, a szépléleké a kallódó ember. A melodráma a kallódó embernek szánja a nőt, a komédia a sikerembernek. Ám a kallódó ember csak akkor kaphatja meg, ha mértékkel kallódik, nyárspolgári erényeket is felmutat. A komédia sikeremberének hasonló okokból kell szert tennie érzékenységre, amit a klasszikus komédiában a kispolgári életbe való „alászállás” során dolgoz ki magában (*A meseautó, Címzett ismeretlen*). A korapolgári korszakban az érzékeny szerelmes, az érzelmi zsenialitás poétikus – és hisztérikus vagy melankolikus – hőse áll szemben a nyárspolgárral, az érzelmi racionalistával: túlsorduló érzelmek a racionalizált vonzalmakkal. A későpolgári korszakban, a film korában Mr. Smith megbízható korlátoltságával és szerénységével állítja szembe Hitchcock az érzelmi zsenialitást, mely önmagától eltelve, szörnyűségekre ragadta magát (*Shadow of a Doubt, Rope*). Már Rousseau és Goethe szerelemkoncepciójában is a nyárspolgáré a világ, ezért nem találkozik házasság és szerelem. A filmipar a boldogságmitológiából továbbvezető, a köznapiságot konszolidáló értéként fedezi fel a nyárspolgári erényeket. A nyárspolgári egzisztencia pozitív formáit kidolgozva szerelmi hős válik az egykori antihősből (*The Man Who Knew Too Much, North By Northwest*).

A hitchcocki Mr. Smith – aki sokatmondó hivatása szerint rendőr, vagy ha nem is az, kénytelen annak funkcióit átvenni – lehet kissé komikus vagy groteszk figura is, de nem aljas vagy alantas. Ez a nyárspolgár (pl. az *Észak-Északnyugatra* című filmben) a válságban képessé vélik önzetlen tettekre és bravúrtehetségekre. Hitchcocknál a kiemelkedő ember bűnözőként zavarja meg a csendesen folydogáló napok beteljesületlenségében is szép idilljét. A hős nagyságának örököse a bűnöző, akinek nem erénye, hanem bűne a nagyság, mert a világ nem ad többé helyet az extenzív terjeszkedés harciasságának. A közönséges emberben minden benne van, ami a kiemelkedőben, mert az utóbbit egy tulajdonság mértéktelen kifejlése teszi kimagaslóvá. Mr. Smith figurája az energiáknak az egész élet minden teendői számára igazságosan kiutalt jó elosztását állítja szembe a bűnné torzult zsenialitás bravúrtehetségeivel: egy szerény polgári életművészetet. A *Kötél* nonkonformista tanárja visszariad „túl jó” tanítványától. A nyárspolgár azért vezethet át a boldogságmitológiából egy

szerényebb világba, mert egyszerűen felvállalja az életet, az élet egészét minden velejárójával, amiből a hős és a kalandor csak a jobb, érdekesebb részt akarták vállalni, ezért maradtak mindvégig a halál közvetlen közelében. Azok a film noir hősök, akik nem a szerény, kedves nyárspolgári nőt választják, hanem a csavargónó erotikus zsenialitása szédíti meg őket, kegyetlenül elpusztulnak. A film noir nagy női pusztító és végső soron önpusztító karakterek, mégis megcsodáljuk bennük a hős nagyszerűségének örökségét. A film noir örült szenvedélyeinek kontrasztjában ugyanakkor felértékelődik az egyszerű élet, egyforma napok, egy benzinkút vagy bisztró mindennapjai, elbújva az embert üldöző múlt kísértetei elől. A nagy élet és a nagy nők egykori vágya azonban bosszút áll, s a film végén a nyárspolgári vagy akár proletárlét úgy jelenik meg, mint elveszett paradicsom. Nem a legnagyobb hősiesség-e, kérni a prózaideál köznapi bölcsessége, tenni a dolgunkat, lemondva mind a nagyratúráról, mind a mélybelátásról? A nyárspolgar elég okos, hogy ne törjön a végső igazságra, szépségre és jóságra, hogy ne az elérhetetlent követelje, hanem elérje az elérhető. *A nő az ablakban* hőse hálát ad az Istennek, amikor felébred a kalandból a film végén, amikor lidérces álmoknak bizonyul az álmok asszonyát unalmas életébe elhozó nagy kaland. A *Platinum Blonde* szerelmi karrierje boldogtalanságot hoz, s a lemondás és a szerény választás a film végén a boldogság kulcsa.

De ugyanez a „teszem a dolgom” mentalitás a *Csillagközi invázió*ban a militarizmus és a világdiktatúra jelszavává válik, mely belekalapálja az embereket egy kollektív felelőtlenség gyilkoló gépezetébe. A nyárspolgári érem két oldala nem szabadulhat egymástól.

5.1.1.6. Új hős: az elbeszélés szelleme

A Frye-féle „alacsony mimetikus formában” a beszélő, az író, az elbeszélés szelleme és az általa megszállt olvasó nem fölnéz tárgyára, hanem lenéz rá: a realizmus által megcélzott „tipikus” vagy „átlagos” mind inkább alantassá válik (uo. 34. p.). Mi értelme marad a korábban az emlékezetre méltó tettet rögzítő elbeszélésnek, ha az elbeszélő nem „fölnéz” hanem „lenéz”? A polgári kultúra a kritika eszméjét hívja segítségül a vitális negativitás birodalma által faszcinált tekintet legitimációjára. A társadalomkritikai realizmus fordított hősköltészet, hiszen a megítélő tekintet birtokosaként, mely megérteni és az értésben meghaladni hivatott tárgyát, az író és olvasó kerülnek a hős pozíciójába, melyet régen az elbeszél figurák töltek be. A modern filmben az író, a rendező a hős, a posztmodernben az olvasó, a néző. A korábbi korszakok az olvasónak utalták ki azt a hátrányos helyzetet, amelyet most a fiktív alakok töltenek be. Mindez hosszú időre hatékony, termékeny megoldásnak bizonyult, mely a XX. század végén azonban tarthatatlanná vált. A század- és ezredvég ugyanis elveti a tekintet eme megoldásban rejlő önidealizálásának jogosultságát. Az ábrázolásnak fel kell vállalnia az ábrázolt világ érzelmi és szellemi nyomorát, s nem szabad a megértés mint szellemi megváltottság fölénypozíciójából /le-/kezelnit azt. Ez azonban csak az új ideál pozitív megalapozása lenne, mely mögött lehet, hogy valami szerényebb szellemi tény rejlik, az, hogy az ember nem lát többé perspektívákat. Egy új önkép, a gyenge, szükségletektől kínzott, tévete és tanácstalan, esendő ember képe az, amiben az ábrázoló és ábrázolt világ egymásra talál, felszámolva a kritikai attitűd által a kettő között nyitott szakadékot s az ábrázoló (vagy később az értelmező) felsőbbrendűségének, jólinformáltságának vagy megváltottságának illúzióját,

ami az elitárius „nagyirodalom” illúziója volt. Az új kultúra esendő embere némileg hasonlít a kereszténység emberére – ezért veheti át a művészet a gyónás formáját –, a hasonlóság azonban korlátozott, jelenségszerű. A lényegi különbség az, hogy az új kultúra elfogadja a pária esendőségét, s lemond a megváltásvágyról. Ezzel az új attitűd összhangba kerül a turbókapitalizmus piacbővítő igényeivel, melyek nem adnak helyet a szükségleteket nevelő, alakító kritikai attitűdnek. A szükségleteknek hízelgő, a szükségleteket kényeztető, szórakoztató és luxusvilág kiélt emberének önemesztő szenvedélyeiben pillantja meg az új hősiességet, a receptivitás bátorságát az új kultúra.

5.1.1.7. A „már-nem-szép” érája

Frye a tragédiától (= a populáris kultúrában megfelelője a horror), a románcon (= amit ő románcnak nevez, az a mai filmkultúrában a fantasy) a mimetikus nagyformához (= a kaland és a korai nagyrealizmus formáihoz) majd az alacsony mimetikus formához (= a szcientista naturalizmushoz és a groteszkhez) vezető útként ábrázolja az esztétikai fantázia megtett útját. Ez a „fejlődés” a szép érájától végső soron az undorító és groteszk formákhoz vezet. A fentiekben a boldogságésszme bomlását ábrázoltuk, de a folyamat a szépség formájának bomlásaként is ábrázolható.

A boldogságnak is két arcát ismertük meg, s a prózát is kétértelmű szféraként ábrázoltuk. A formákat az értéképzés differenciális stratégiáinak tekintve – és nem pusztán megtalált értékekkel azonosítva – látnunk kell, hogy a próza uralma nemcsak egy új, megbízható és érzékeny, a köznapokban alkalmazható erkölcsiség kidolgozására ad alkalmat, amelyet a magyar polgári komédia jelrendszerében az „úriember” fogalma fejezett ki; a prózának egy másik változata is van, s a „már-nem-szép” művészetek korát hanyatlásként ábrázolók ezt tartják szem előtt.

Azt, amit nagyrealizmusnak nevezünk, szublimált kalandnak is tekinthetjük: közegében a köznapiság még visszahangozza a kalandirodalom által képviselt *vita activa* nagyságát, s a szentimentális irodalom által idealizált lelki mélységet. De úgy is leírható a nagyrealizmus, mint felvilágosodás és romantika szintézise (amelyet a civilizáció nem tudott megvalósítani, csak a kultúra). A nagyrealizmus totalitásában és perspektívában gondolkodó világát, mely a vizsgálatot, analízist összehangolhatónak vélte az álmodozással, kiszorította a szcientista értelem világa. A naturalista-átlagos ízlés a ténykultusz felé vezet, melyet végül olyan új értelem-szféra vált le, melynek működési terét az abszurd, a groteszk és az alantas kategóriái írják körül. Rosenkranz rútesztétikája a hegei szépesztétika meghosszabbítása a jövő felé. Hegelnél a görögség a szellemi centrum, Rosenkranz kategóriarendszerének már mélyebb az aktuális, sőt tendenciális merítése: a polgári próza fősodrába vezet.

5.1.1.8. Az „esztétikai evolúció” törésvonala... (... és a „szellemi állatvilág”)

A lét abszurd, a létező alantas; a többi illúzió. Illúziói akadályozzák az irreális célok által önlemondásra kényszerített – alantas, esendő – létezőt, hogy kiaknázza az abszurd lét által nyújtott szűk, ideiglenes, bizonytalan mozgásteret. A szépesztétikában nagy szerveződési, a

rútesztetikában nagy szétesési folyamatként jelenik meg a létezés, s nincs esztétikai elmélet, mely össze tudná a kettőt fogni (ahogyan az esztétikum megvalósulása teszi), áttekintve egy pulzáló esztétikai univerzum összképében. Így csak egy törésvonal jelenik meg, a szellemi élet nagy vízválasztójaként. Az új éra a szükségletek lázadásában látja a szellemi kiutat. A szellem az aktuális kielégülések szolgálatába áll, mert nincs más mérték. Ahogyan Cronenberg: *A légy* című filmjében megfogalmazták: a hús éhsége, sóvársága, szomszárja, s a lélek gyengesége a fő problémák. El kell búcsúzni minden egésztől, összhangtól, centrumtól és nyugponttól: még csak kielégülés sincs csak kielégülések.

Az isteneket és démonokat hősök, a hősöket emberek követték. Ebben az előbbi mondatban a fantasztikumtól a kalandon át a próza nagyformájáig vezető utat tettük meg. Ezen túl nyílik az új mozgáster, melyet legszemléletesebben A szellem fenomenológiájából kölcsönzött kifejezéssel írhatunk le: „szellemi állatvilágként”. A széptől elszakadt karakterisztikus minőség formavilága a specializált részérők önállósulásán alapuló rendkívül tevékeny, sürgeteg és eszközökben nem válogató világ, amely az egyes teljesítmények agresszív hatékonyságában, a viselkedés radikális adaptívitasában látja az önérvényesítés garanciáját, olyan önérvényesítést kínálva, amelyet régebben önlemondásnak éreztek volna. Ez az új érzékenység (pontosabban új érzéketlenség) lemond az életkör állandó minőségi bővítéséről, a szellem önelemzéséről, az önmegítélés magasabb kritériumairól, a távolságtartásról. Arénának látja a világot, melyben a tudatosulás zavarja a reflexek hatékony gyorsreagálásait, az öntudatosulás a tudatosulást.

Az állat mint szimbólum, a fikcióspektrum legrégibb és legújabb régióiban is szerepet játszik. A spektrum kezdetén az állatszimbólum azt a teljességet jelenti, amely még nem ember: a természet nagyobb hatalmát. A spektrum végén az állat a szétesett emberi teljesség, a garázdálkodva szétfutó részösztönök szimbóluma, mint pl. a rovarnyüzsgés a *Kék bársony* elején vagy a pók Verhoeven *De vierde Man* című filmjében.

A szellemi állatvilág két formáját dolgozzák ki korunk filmjei: a „nyájember” és az „állat az emberben” szimbolikáját. Az újabb sci-fi-darabok – a *Csillagok háborújától* a *Szárnyas fejvadászig* – emancipálják az emberrel az állatot és a gépet, de az embert elfelejtették emancipálni, s így azokat a szimbólumokat emancipálják vele, amelyek az előző filmkultúrában, a klasszikus sci-fiben az ember betegségeinek kifejezéseit szolgálták. Így betegségeit emancipálják az emberrel. Az állat a tökéletes adaptívitasát jelentette, a környezetben feloldott passzivitást, a szabadság hiányát, a gép pedig az izolált funkció mechanikus radikalitását. Az embert végül a meg-nem-valóság jogával ruházzák fel, az ösztönre vagy a mechanizmusra redukált embert emancipálják. A régi horrorban a boldogtalan majom, a kudarcot valló majdnem-ember tragikus képe az állat. Az *Alien* óta a hulló-, féreg- és rovarszerű rémek kerülnek előtérbe: a legtávolibb, legidegenebb animalitás. Náluk csak a gép alkalmazkodása radikálisabb.

A specialista maga az absztrakt nyájember: a specialisták funkciókat cserélnek, mely funkciócsere következtében együttesükben gépezetet alkotnak, külön-külön pedig nyers húst, kízó szükségletet. Együttesükben elsöprő hatalmat, magukban véve kízó tehetetlenséget. Az állat azért jelenik meg az alantasság szimbólumaként, mert a civilizációban, mely elrabolta, átalakította a természetet, kilopta az állat alól természetes környezetét, nincs a helyén. Az állat, mely a természetben elkaparja ürülékét, az aszfalton ezt nem teheti meg, így a mocok szimbólumává válik. A terrorfilmben és pornográfiában a test, melyet korábbi századok idealizáltak, szintén ilyen provokatív szimbólum. A „szellemi állatvilág” állatszimbólum.

bóluma nem az igazi állat, mely – a természet tökélyét megtestesítve – istenszimbólum volt. A pauperizálódott ember állatszimbolikája lecsúszott, a természetből száműzött állatra épül. Az állati idegenség, alkalmatlanság és szétesés válik az emberi szétesés jelképévé.

5.1.1.9. A szépség bomlásformái (Késő-polgári nirvána-princípium)

A boldogság és a szépség párhuzamos „meghaladása” a polgári prózában arra utal, hogy a boldogság belső szépségként is meghatározható. Balzac regényeiben érdekes dialektika jön létre: a világ – az elérhetetlen „görög” szépség vagy „romantikus” nagyság „illúzióinak” feladásával – megelégszik a trivialisokkal és a banalitás életképességével, ám egy másodlagos csalódás, mely eme sürgeteg világ céljaival és értékeivel kapcsolatban rezignál, elér valamiféle melankolikus szépséget és nagyságot, mely nem a „tündöklésben” hanem a „bukásban” rejlik. Dickens regényei tele vannak groteszk figurákkal, de az elfogulatlan gyermeklélek elmúlt és eljövendő szépségek tükre marad. A polgári korszakban az átlagélet utilitarizmusa lemond a szépségről és nagyságról, ezeket ajánlva fel cserében az iszonyattól való megmenekedésért. A nagy élet kimagasló pillanatai, melyekbe az átlagos mindennapi-ság önvédelmének felejtési, óvakodási és kényelmi reagálásai kiszorítják a teljes azaz tragikus szépséget, a nagy szépséget, még eme jól elszigetelt térre is távolítják el az egyéb életet. Abban a pillanatban, ahogy elvonatkoztatjuk a szépséget a tragikumtól, a boldogságot az üdvötől és a kellemességet a problémamegoldástól, megindul az előrehaladó lecsúszás a banalitásba. Miután a pozitív megrázkódtatásokról is lemondanak a negatívaktól való megmenekülés érdekében, kérdésessé válik az ingerületi állapotot, érdeklődést, az élethez való aktiváló kötődést ébren tartó élményadagolás lehetősége. A boldogságtörekvéseket a nyárspolgár meghaladja az „okos kellemesség” (késő és haszon szövetsége) nevében, ezt azonban maga is gyorsan megunja. Miután a giccselméletek által kigúnyolt boldogságkonceptiókat nem sikerül a polgári pragmatizmus és utilitarizmus talaján rehabilitálni, a boldogságot meghaladó prózát csak a negatív ingerek bevitele által sikerülhet életben tartani. Ezzel látszólag pótolják a tragikus szépséget is: a narráció ingerei mind nagyobb mértékben válnak kellemesből kellemetlenné, tetszetősből rúttá, konformistából provokatívá. Miután a szépség igénye legyőzte a számára túl kegyetlen fenséget, most a szépséget meghaladva, mintegy a negatív fenség birodalmába lépünk.

Az iszonyatot legyőző (nem megszüntető, de sakkban tartó) szépségen – melynek trivialisitássá lecsúszott változata a boldogságmitológia –, és a glamúrfilm köznapi kellemességekben mind nagyobb mértékben oldódó szépségillúzióin túl törvényszerűen tárul fel a mind hidegebb és kegyetlenebb próza, mely lemond üdv és kárhozat alternatíváiról és egy újfajta – polgáriassult – nirvánaelv segítségével hozza el a lelki békét. Ezt sok diszkrét humorral képviselik Hitchcock polgári öniróniát mozgósító thrillerei, Douglas Sirk melodramái, másodsorban Billy Wilder rezignációs komédiái. Az amerikai kisvárosi komédiát és melodramát általában, a régi stúdiórendszer összeomlásáig, ez a szellem hatja át.

5.1.1.10. Etikai nirvána (Teherré vált énídeál)

Polgári nirvánáról beszéltünk. Nem ismeretelméleti értelemben veendő nirvánaelv ez, sokkal inkább etikai princípium: az ember nem általában mond le tudattartalmairól – eme „nagy kiürülés” számára a polgárlét nem ad lehetőséget –, a felszabadító igazságra vágyó nem általában üríti ki tudatát, mert hiszen nem annyira felszabadító igazságra, valójában inkább lelki megkönnyebbülésre vágyik, s csak büszkeségéről, hitéről, önbecsüléséről mond le. Nem az önidealizáció zavara ez, mert az addig természetes önidealizációt (énídeállal bírást) tekintik most zavarnak. A szubjektum önmagára is alkalmazza azt a szemléletmódot, mely a külső környezet kezelésében hasznosnak bizonyult, s a nyugati civilizáció győzelmét hozta a többi kultúra (és saját kultúrája) felett: a szubjektum önmagát is ténynek tekinti, amelynek nem lényegét kell problematizálni, csak használati szabályait, alkalmazási lehetőségeit kell kutatni. Azaz: hogy lehet e tényt más tények szabályozására használni? A magas kultúrában indult deromantizálási és demitizálási folyamatok a populáris kultúrát is elérik. Az utóbbi is felfedezi a prózát, s a prózaiság radikalizálódását. A demitizálók a pátosztalanítás pátoszával támadják az elvesztett hiteket: nem igaz, hogy a rosszat legyőzi a jó, az iszonyatot a szépség, hogy az erők megdolgozzák egymást és összebékülnek, hogy az idők stádiumok, melyek egymásra épülnek. A látszólagos ténymegállapítások valójában stratégiai döntések: ne építkezzünk! Ha a demitizáció győzött, s nincs már ellenfele, elveszti pátoszáát. Sem az ábrázolt világnak nincs morális pátosza, sem az ábrázolásnak nincs szellemi pátosza. Ekkor nyílik az a posztmodern mozgástér, ahol a trivialitás érzését kellene fokozni. Már nem a megőrzött „kis boldogságba”, a kellemesség biztonságába, a fogyasztói önértékbe dolgozzák be a kiábrándulásokat. A szükségletkielégüléseket nem sikerül beváltani az élet örömeire, ezért a kényelem, a show egyre fárasztóbb, már maga sem az örömtelen – „elidegenedett” – munkával szembeállított oldó princípium. Az „elidegenedett” munka valójában kényszermunka, melyre nem korbács kényszerít, hanem a szűkölködés korbácsa, az ambíció korbácsa stb. A kényszermunkához társul a posztmodernben a fogyasztói társadalom diktátumainak alávetett kényszeröröm, a korcsoportok, fogyasztói csoportok lélekidomári funkciója. Most már az öröm is fáraszt, nem boldogít. A permanens válságban, létbizonytalanságban, a munkanélküliség és elnyomorodás állandó fenyegetésében, a vagyon- és létbiztonság híján, a hosszú távú, megbízható emberi kapcsolatok bomlása után maradt single-világban az agresszivitás az egyetlen remény és ígéret, a fennmaradás biztosítója, ezért csak az agresszivitás öntudata boldogít. Az, amit boldogságnak érez az ember, leginkább a gyűlöletre hasonlít. A klasszikus nyárspolgár kellemességkultuszát a posztmodern nyárspolgár agresszivitás-, hidegség- és gyűlöletkultusza váltja le. A *Trainspotting* vagy a *Félelem és reszketés Las Vegasban* idejére az egykor eufórikusan üdvözölt kellemességáradatból az undor maradt. A megunt és kiürült kellemességeket az agresszivitás örömeivel pótolják. A kiábrándulások feldolgozásával foglalatostkodó ember etológusszemmel kezdi nézni az életet, s önmagát. A rútban, alantásban, undorítóban és borzalmasban való szadomazochista vájkálás húzza alá az ismét erősödő beavató funkciót. A beavatás fiktívtranszformációja során megerősödött esztétikai funkciót veszélyeztetni kezdi a beavatás. Az esztétikum szemléleti oldala kevésbé fontos mint a rituálé. Ezt a tendenciát egyaránt tükrözik a nagy könnyűzenei koncertek, a tapintó funkció előretörése a képzőművészetben és a múzeum-kultúrában, vagy a happening.

Az új filmek úgy próbálják halmozni és eksztatizálni a negatív ingereket, mint a glamúrfilm a gyönyört. A boldogság utánjaként bevezetett képvilágokat a boldogság előttje fenyegeti visszavétellel, elnyeléssel, a háború és iszonyat mitológiája, melyet nem a meghaladás, a megbékélés, a megváltás jegyében szemlélünk, hanem közvetlenül szeretnénk kéjt nyerni belőle.

5.1.1.11. A próza érzelmi értelme („Végigszeretés”...)

/...és más magasabb igenlésmódok/

A fantasztikum világában a szimbiózis frusztrál, a kalandében a konkurencia. A nagyvilág vándora, a tévelygő és kereső lény, a szellemi lény mint mindent mindig túllépő, „meg nem állapodott állapot”, többszörös konfliktussal találkozik, ha vonzó tárgyat talál. Elsődleges konfliktusa az, hogy az új tárgy az őstárgyhoz, az anyatesthez, anyához, szülőhöz képest túl távoli, a vele való viszony túl önkényes és laza, túl igénytelen: veszélyeztet, mert nem feltétlen. A kölcsönösség mindig kétséges, a vágy beteljesedésének mértéke ellenőrizhetetlen. A posztmodern szex-tömegsport azért részesíti előnyben a genitálisra redukált alkalmi ingercserét, mert a teljes személyek hosszú távú viszonyát nemcsak kockázatosnak, egyben kényelmetlennek is érzi: túl sok lemondást, alkalmazkodást kellene befektetni. A szerelmi viszonynak nemcsak belső fedezete, mélysége marad mindig bizonytalan, külsőleg is kényelmetlen. A vándor első tárgyi konfliktusa az, hogy nem tudja, akarja-e a tárgyat, és ezt a tárgyat akarja-e, vagy a tárgynak talán csak olyan része vonzza, amelyet kedvezőbb tulajdonságok kíséretében is megtalál? Második tárgyi konfliktusa, hogy ha akarja is a tárgyat, felfedezi, hogy mások is akarják, így a tárgyi viszony kiépítésének nekilátva a kegyetlen és aljas konkurencia viszonyok hálójába kerül. Harmadik konfliktusa, hogy ha kölcsönösen akarják is egymást, egymásnak azonos mértékben vágytárgyai is, az együttélés képességéhez sokkal több kell, mint a vágyhoz. Ezért új tanulási folyamatnak kell beindulnia, egymás felfedezéséé és akceptálásáé. Negyedik konfliktus, hogy ha mindezek a problémák megoldódnak, a viszony életközösséggé alakul, melyet az adott környezetben kell fenntartani, így viszonyuk által az együtt élők a létfeltételek foglyaivá válnak. Tolerálnak egymásért és az utódokért olyan viszonyokat, amelyeket, ha csak maguknak tartoznának felelősséggel, nem fogadnának el. A szerelem végül is rákényszerít, hogy olyasmit igenljünk, amit máskülönben nem tudnánk. Ugyanakkor fel is neveli az egyénben a megértés lehetőségeit, aktiválja forrásait.

A tartós és sikeres együttélés feltétele akkor is akarni és igenelni egymást, amikor nem testi kényszerrel vágyunk egymásra. Akkor is akarni egymást, amikor nem akarjuk, olyan magasabb életművészet, amelynek általánosítása és kinevelése az életművészet további tudományát vonja magával: azokat is igenelni, akiket nem akarunk. Aki a szeretettet végig tudja szeretni, az képes a hatékony és kellemes együttélésre, függetlenül ezt az aktuális ösztönkielégülésektől. Csak ez az ember érzelmileg beszámítható, csak ő képes a társadalmi együttélésre. A *Rebecca*-beli férj első választása – a múltbeli történet – az örült választás, második választása a szabad választás, mely végigélhető élet garanciája. Az *Elfújta a szél*-ben a társ akart és nem akart, elfogadott, igenelt és elutasított vonásai okozzák a meghasonlott vergődést, s a partnerek nem képesek a nem-akart részt is akarni.

5.1.1.12. A szociális tárgy

A társadalmi szocializáció „kémiajának” „atomfizikai” alapjait a szerelemmitológia fejti ki. Ezért kap ez olyan látszólag jogosulatlanul nagy teret a narratív világképben. A horrorban az a probléma, hogy én vagyok-e az őstárgy vagy ő az enyém; képes vagyok-e kilépni a függő tehetetlenségből, s kiépíteni az aktív szubjektum-objektum viszonyt? Miután a kalandműfajok kitárgyalják a párosviszony kiépítésének konfliktusait, felépítik a mozgékony, szabad személyiséget, aki értékeli partnereit és felelősséggel bonyolítja viszonyait, s maga autonómiája és érzékenysége beteljesültsége alapján és nem ennek pótlékként éli át a partnerre irányuló szükségét, a mindennapi élet élményei felé nyitó elbeszélésformákban megjelenik a kollektív tárgy, a csoport, a közösség, a társadalom, mint önálló lelki probléma. Az én mint elemi vagy magtárgy sajátossága az volt, hogy magában véve szétesett, csak egy őstárgy, a szülő vonzaskörében stabilizálódtak alkatrészei, vagy egy új tárgyi viszony stabilizálódása hozott létre egy erőteret mely a belső alkatrészeket is stabilizálta. A magtárgy és párostárgy után, – s ez hozza a fantasztikum vagy a kaland után az életet –, újfajta tárggyal találkozunk. Ez a szociális tárgy, megakorpusz vagy szupertárgy túlsúlyos végtárgy, mellyel ugyanolyan viszonyban van az egyén, mint kezdetben az anyával a gyermek vagy később a kozmosszal a hős. Ezért vált a mindennapi élet mitológiájának uralkodó problémájává az „anómia”: megint csak az a probléma, hogy én vagyok az övé vagy ő az enyém (ezúttal azonban ez a probléma személytelen kollektív hatalmak, szervezeti és technikai apparátusok vonatkozásában merült fel). A szerelemmitológia a társadalomból kiemelve, kitüntetett rajongó párosviszonyba sűrítve, a fantasy rajongására emlékezve, a benne foglalt igényt konkretizálva jellemzi a másvalaki akceptálásának lehetőségét, míg a problémafilm kijózanítva és általánosítva közelíti meg a szociális korpusz konfliktusait. A demitizáció és deromantizáció, mely sokszor öncélúnak látszik, a szociális korpusz anómia-konfliktusai megközelítésének eszközeként felfogva, valóban új érzékenységnek tekinthető. A bűnügyi műfajok és a problémafilm egyaránt a zavarok segítségével tárják fel a társadalom mindennapi életét. A zavarok két – legális és illegális vagy természetes és természetellenes – rendje esztétikai stilizációjaként is tanulmányozhatjuk őket.

5.1.1.13. Az objektumkereséstől az objektumkezelésig

A másvalaki iránti rajongó szenvedély lehetősége, mely a fantasy-filmekben még közvetlenül beteljesül, a kalandfilmben már némi kijózanító igényfokozás által éri el a beteljesülést. A fantasztikus *Csillagok háborúja* kamasza leteszi a felnőtté próbákat és megkapja a hercegnőt, míg a kalandos *Red Dust* ültetvényese a kikötői prostituáltat kapja meg, nem a tengeren túlról jött úrinőt. A *The Maltese Falcon* egy-egy változatában a – Bette Davis illetve Mary Astor által játszott – titokzatos hölgy lepleződik le banális ringyóként. A problémafilm a további igényfokozástól teszi függővé a determinációk kontrollálását, a viszonyok uralását, a létezés konszolidációját. A szerelemmitológiában centrumot kap a létigenlés, a problémafilmben konszolidálják a perifériát. A köznapiság feltárására vállalkozó műfajok már nem bíznak abban, hogy van a kibontakozásnak döntő láncszeme, s hogy ennek megragadásával uralható lenne az egész. A kalandosabb szférában az objektumkeresés dominál, a

prózaiban az objektumkezelés. Az előbbiben a kitüntetett objektum az elfogadás kulcsa, mely a többi objektum számára is meghódít, míg az utóbbiban az általános objektumszféra gazdagsága is feltárul, vagy legalább is jelentkezik e tágabb perspektíva igénye.

5.1.1.14. Mit ér a világ? (Az „ő” elmélete)

A fantasztikum világában az „én” felfedezésével küzdöttünk, a kaland a „te” felfedezésének miliője. A fantasztikumban, az alaktalanság meg nem szilárdult világában az elnyeléssel fenyegető semmi az ellenfél. A kalandban a magányból akarunk kitörni. A „te” faszcinációja még őriz valamit a mágia emlékéből, a „te” mágikus tárgy, fétis, de a fantasztikus csodákat a szeretet csodái pótolják. A „te” az egész világot jelenti, de jelentheti-e az egész világ azt, amit a „te” jelent?

A narratív világok világában kell elhelyeznünk a prózát. Tudjuk, hogy a próza viszonylag kései fejlemény. Bizonyos értelemben a narratív világok kiürülése eredményének tekinthető, miután elveszítették isteni és hősi, majd mámoros aspektusukat. Ez korántsem jelenti, hogy a próza egyértelműen, és csak veszteségként határozható meg. A fenti gondolatmenet arra vezet rá bennünket, hogy a prózát az „ő” mint új narratív vezérfunkció felfedezéseként definiáljuk. Az „ő” világa: a kooperáció világa, a kötelességek és megállapodások közege. Az ennek az énhez való viszonya eleve érzelmileg telített, akárcsak én és te viszonya. Az előbbi is abszolút, mint kezdőpont, az utóbbi is, mint végpont, megérkezés; az előbbi Odüsszeusz tengere, az utóbbi Pénélopé. Az „ő” világa ehhez képest, mondhatjuk, tehermentesített, tehát sok tekintetben kényelmes, egyoldalú, semlegesített viszonyok világa, melyek a haszon s nem az üdv vagy kárhozat viszonyai. A jólétet kockáztatják, de nem a lelki létet, az identitást. A hős e rendszerben a jobbik, sőt legjobbjik én (= az én jobbik énem, mint a közösség legjobbjika), nem egy tetszőleges „ő”.

A „te” a szerető, a rokon vagy barát, a lelki egybekapcsolódás partnere, a számítások tárgyává tevő elidegenítő eltávolítás által nem érintett rokonlélek. A „te” az összeolvadás vitális modellje – a vitális kód öröksége – által még uralt lelki otthonkeresés partnere a viszonyalapításban. Az „ő” ezzel szemben: bárki, akárki, egy idegen, das Man (Heideggernél). Az „ő” átkerülhet a te formájába is (ha pl. nem egy kitüntetett személy, hanem egy „akárki” az élettárs), de a viszony az „ő” formáján belül is fejlődőképes. Az „ő” bárki, akivel az ember nem összeolvadni akar, nem végleg összenőni, hanem a kölcsönös akceptálás distanciájában érintkezve, a távolságot is megőrizve, alkalomadtán hasznára lenni egymásnak, nem zavarva egymás köreit. Az „ő” felfedezése hatalmas nyereség: nemcsak egyetlen kitüntetett egy-társ lehet ő-partner, hanem bárki, az ő-készlet szakadatlanul növelhető, e szinten mindenki elfogadható, és el is fogadandó, ez ennek a viszonytípusnak a nagy előnye. A mai általános tegeződés, a te-világ inflációjának megnyilvánulásaként, valójában a te-viszony degenerálódásának szimptomája: a mai „te” már csak „te”-nek álcázott „ő” vagy „az”. A te-világ nem bővíthető korlátlanul, az ő-világ igen. Az ő-világból táplálkozik a te-világ. A *Liebelei* című Ophüls-filmben a katonatiszt kényszeredetten kísér haza egy idegen nőt, nem is szól, meg sem igen nézi, de a nő egy kedves, gyengéd gesztusára felfigyel, most veszi észre szépségét, ébred fel az éltes bárónő iránti szenvedélydráma fülledt mámorából. Egy pillanat átsorolja a leányt az

ő-halmazból a te-kategóriába. Ha az ő-világot elnyeli az az-világ, akkor a te-világot is el fogja nyelni a dehumanizált viszony. Az „ő”-nek az „az” általi elnyelésére nemcsak a zombifilm lehet példánk, az átalakulás a *Ponyvaregényben* vagy a *Született gyilkosokban* is végbement. Ha ember embernek farkasa, akkor a te-viszonyok kiépítésének nincs sansza, alapja, kedvező klímája. Az ő-világ fenntartása is nagy életművészet, s a mély erkölcsiség gyökereit is tartalmazza. E világból ugyanis két út nyílik, a „te” és az „az” felé. Az üzlettárs egyrészt szerelemmé és élettársá is válhat, másrészt az ember becsaphatja, kihasználhatja és tönkretelheti, kiforgathatja vagyonából, vagyis ő-partnerből egy „az”-zá nyilváníthatja. A kétféle üzlet harcát, az emberi arculatú és az ezt feladó kapitalizmust szembeesíti a *Helyet az öregeknek* című magyar komédia.

5.1.1.15. A boldogság asszimiláló ereje

A boldogságproblémát megragadó fantázia a továbbiakban a boldogság eszméjének gyászolásával vagy a fogalom operacionalizálásával fog küzdeni. Kétféleképp haladhatja meg a narratív mitológia a boldogság képeit (melyeket meg kell haladni, mert a harc absztrakt célképeiként léptek fel az elbeszélésben). A csalódás, mely lemond a boldogságról, más értékeket állít a helyére (pl. a küzdelem öncélúságát). Ha nem csalódunk, még nagyobb a gond, felvetődik a kérdés, hova vezet a boldogság, mire jó? Ha ezekre is van válaszuk, továbbra is kérdés, mindez hogyan megőrizhető? A tragikus románcban ezért nő a boldogsággal együtt a szorongás, amely a boldogság csúcspontján, pl. a *Turks Fruit* tengerparti jelenetében, az elmúlás gondolatába ütközik. (A *The Sisters* című filmben Bette Davis szenvedélyes készséggel tűri a boldogtalan házasság megpróbáltatásait, s elutasítja a hozzá jobban illő második kérőt, miután a szerelem idején megállapította, hogy e túl nagy boldogságért fizetni kell az isteneknek. Végül ez a tántoríthatatlanság és vezeklőkészség hozza vissza az eredeti boldogságot.) A boldogságfogalom többek között azért is olyan elmosódó és ingadozó, mert az „után”-ja az. Az egyéni törekvések céljaként, kívánatos révként vizionált boldogság, amennyiben nem maga a halál, maga is további minőségként kell hogy megjelenjék. A jó vég nem abszolút vég, ezért nem lehet abszolút jó, vagyis életfogytiglan kell dolgozni rajta. (A *The Sisters* ezért joggal hangsúlyozza a regényszerűséget, az alapul szolgáló regény fejezeteire tagolja a filmet is, megragadja a jót a rosszban: a házasság válságából női karrier születik, sorsok fonódnak össze, három nővér házasságát, követjük nyomon.) A jó vég és az abszolút vég háborújában a boldogság további minőségekkel szövetezik. Minél erősebb a realitásérzék s gyengébb a Libidó, minél erősebb a szükségyszerűség s gyengébb a lehetőség érzése, annál fontosabb lesz, a boldogsághoz képest, a további tulajdonság. Ez lehet a boldogság által megsokszorozott produktivitás, lehet a bölcsesség, az élet fölé emelkedés az értés örömeiben, lehet az egykedvűség, az élet esetlegességei által megzavarhatatlan biztonságérzet, vagy lehet a kötelesség. A bölcsesség és egykedvűség értékeit a fantázia keleti útja, a kötelességet a nyugati út hangsúlyozza. Annak a nyugalmasan csörgedező epika színes végtelensége felel meg inkább, ennek a konfliktusok dramatikus kiélézése. Annak az örömök végtelenségének felfedezése, ennek a bűn és bűnhődés konfliktusára épített megváltásvágy. Az minden lépéssel közelebb van az üdvöz, ez fejest akar ugrani, hosszú tevélyég után, a megváltás közepébe. (A *The Sisters* kallódó embere elhagyja feleségét, s a csavargás éveit ébresztik rá az asszony

és a saját szerelme nagyságára.) A boldogságot a kiábrándulási történetekben leváltó minőségeket asszimilálhatják a továbbfejlesztett boldogságkoncepciók.

5.1.1.16. A kötelesség – a boldogság szövetsége

A kötelességgondolat az épületes oktató próza tematikája maradt volna, ha nem válna szenvedélyé. Bennünket utóbbi aspektusa, narratív szenzációvá válása érdekel. A narratív formák kötelességelmélete érdekesebb, mint a filozófusoké. Kár, hogy a polgári kötelességetikát Sancho Panza szociális és kulturális típusa fejtette ki és nem Don Quijote típusa: a tanítók elijesztették, elkedvetlenítették az utódokat. Minél mélyebbre merülünk el a triviális kultúra kutatásában, annál többet fedezhetünk fel az elfeledett kötelesség ősi faszcinációjából. A lovag számára még a nagyvilág a kötelesség tere, a születő film szecessziós polgára számára már csak az intimviszony, de az „alantasabb” formák a régi etikákat is őrzik.

A szülői szeretet a saját test létével kapcsolatos gondcsináló és gondozó viszonyt átviszi a gyermek testére és léte. A kötelesség továbbviszi ezt a viszonyt az egész környezetre. A kötelesség úgy óvja és gondozza a világot, mint a saját lét meghosszabbítását. A kötelesség, mely a gazda, az úr tulajdonságaként jelenik meg a világban, a felélő viszony ellentéte. Az fedezi fel a kötelességet, aki rájön, hogy felelős a világért, s azt a magáénak tartja, azonosul vele. Annál erősebb a kötelesség élménye, minél nagyobb része az élménynek a feltételeknek az éntől, s minél kisebb része az énnel a feltételektől való függése. Az életbe való hazatalálás és a kötelesség ébredése, a kötelesség mint nem külső hanem belső kényszer felfedezése a problémafilmben nagyobb dolog mint a boldogság. Az *Élet, amiről az angyalok álmodnak* című film főszereplője a kallódástól megváltó kötelesség csapdájába esik, az *Amélie csodálatos élete* hősnője keresi, kreálja a kötelességet, kiéhezett rá és vadászik rá.

Már a szerelemmitológia kidolgoz egy kötelességkoncepciót (a *Kaméliás hölgy*-típusu melodramákban), s különösen erős az anyamelodramák kötelességvizíója (*Stella Dallas*, *Imitation of Life*). Ez azonban csak még valamiféle átmeneti alakulat, amely inkább hasonlít az isteneknek hozott rajongó áldozatra, mint az érzelmileg tehermentesített, racionalizált társadalmi kötelezettségre. Ám az utóbbi elsajátítása sem jelenti, hogy a vágytól a kötelességhez kellene továbblépünk, szakítva vele. Nem arról van szó, hogy a vágy megfelelője az intenzitás és a kötelességé a harmónia. A gyönyörben a vágy is eléri az intenzitás és a harmónia maradéktalan egységét, míg a pusztán racionalis kötelesség, az értelem parancsa, a tanítók tanácsa, mely csak az akarat intenzitásán alapul és azt terheli túl, nem ígérve érzelmi beteljesedést, nem nyújtva valamilyen erkölcsi gyönyört, pontosan az a kötelesség lesz, ami pl. A skarlát betű című regénytől, Griffith *Türelmetlenségén* át a *Hullámtörés* című filmig pokollá teszi a puritánok világát. Az a kötelesség, melyről az erkölcsi hősiesség melodramái szólnak, a harmonikusan stabilizált külső viszonyokat, boldog kötelességként párosítja a belső harmóniával. A *Stella Dallas*ban a Barbara Stancyck által játszott, élveteg újjgazdágként torzképpé vált asszony, a melodramai csúcspontot hozó lemondási aktus által újjászületve, visszanyeri a fiatal lány életterejét és szépségét. Az anyaszerep kényszerű bűvöletében cselekszik, későn, de rátalálva ennek a szerepnek a lényegére, megértve, hogy ha egyszer megszülte, minden nap meg kell szülnie lányát, és ennek érdekében, de ezáltal is, magát minden nap újra felfedezni és kitalálni.

5.1.1.17. Eltárgyasítás és öneltárgyasítás

A kötelesség elementáris formája a „te” iránti kötelességérzet. Ez általánosul a későbbiekben, s a társadalmassulás ennek híján földi pokol. A tett, melyet nem a „te” érdeke közvetít, önös tett, tőle háború a világ.

A hős útja a tett felé szürkületi világon át vezető magányos út. A hős útja a „te” felé, a tett felől a „te” felé vezető út: önmegfélézés. A sikerült tett a kozmosz megfélézése, míg a „te” felé vezető út: én-megfélézés, önfőmálás. A hős a világ ellenfele a tett felfedezőjeként. Az „én” és a „te” a világ ellenfelei a boldogság felfedezőiként. A borzalom és iszonyat kozmikus és kaotikus mitológiája, s a kellemesség és boldogság intim mitológiája közé nyomul be a tett mitológiája. A háború mitológiája az iszonyat és a tett közötti közvetítéseket dolgozza ki, a boldogságmitológia a tett és a „te” közötti közvetítést. Végig kell járni a történelmet, hogy a másik embert ne koncként, zsákmányként, hanem egyenrangú létcentrumként éljük át. Csak ezzel van vége a magánynak, és a boldogság a magány vége. A naiv boldogságfilmek csak eltárgyasítva tudják ábrázolni a boldogságot, ám a boldogság lényegéhez is hozzá tartozik valamiféle eltárgyasítás. A boldogító nagylelkűsége mindenkor felajánlja magát az eltárgyasításra. A hősmítosz is mindig a hősiesség áldozatjellegét hangsúlyozta, ami a szerelem- és boldogságmitológiában is visszhangzik. Az *O története* hősnője az öneltárgyasítás művészetét tanulja ki, mint az odaadás iskoláját. Az eltárgyasítás felszámolásának módja az öneltárgyasítás. Az érzelem „gúzsba köt”, a szenvedély „rabbá tesz”. A társ barbár eltárgyasítása az „én” által kiűzi a lelket a világból, míg az „én” nagylelkű eltárgyasítása s a „te” számára való felajánlása a lélek idézése, egy halott világ átlelkészési kísérlete.

5.1.1.18. Az „ő” emancipációja... (a „mieink” közvetítésével)

A szeretők hencegnek a szerelem dicső rabláncáival. Túl a „te” ünnepén, a magányos „monász”-burok áttörésén, a sokaság rabbá tevő ereje már nem vetekedhet az első rabtartó hatalmával. A harcos útja a tett felé, a szerető útja a „te” felé mégsem vezet olyan messze, mint a nemes és polgár útja a kötelesség felé. A harcos is felfedezi a törvényt, a szerető is a boldogságot, mindezeket azonban, akár a törvényt, akár a boldogságot, csak a próza mitológiája ábrázolja életformaként, társadalmi állapotként. A harcos csak magányos kötelességet ismer, nem a bevételt, csak a kiadást. A régimódi háborús eposzokban a hős hősi halált hal, a modern rendőrfilmben az is elég, hogy állandóan hangsúlyozzák a rendőr rossz javadalmasítását. A „te” az, akit eláraszt az ember érzelmeivel s a „mieink” is ilyen, a hős tábora: mind a „te” mind a „mi” tragikus és patetikus emanációk kiváltói. A hős által „meghallott” isteni törvény nem azonos a polgári jogrendszerrel, az erkölcsi parancsolat a jogi normával. Az „ő” felfedezője, a próza hőse fedezi fel a cserét, a kölcsönösséget, a jogot, a kötelességek komplementaritását és a viszonyok megfordíthatóságát. Az *Elvársak* című Monicelli-filmben az agitátor által tudatosított szolidaritás, majd a sztrájkharc formál magáértvaló „mi”-vé, de a magánvaló „mi”, a közös szenvedés is erős kötelék, melyet a *Krisztus megállt Ebolinál* című filmben láthatunk. Már a magánvaló mi is kiemel az „az” kategóriájából. A *L'Argent* című filmben a tőzsde lázas aktivitását a magasból rovarnyüzgésnek látjuk, melyben a látszólagos

közös akció résztvevői csak egy „az”-t jelentenek egymás számára. A Zola-regényből készült film cselekménye, az emberi arculatú kapitalizmus lehetőségének eszméjét képviselve, a spekuláns kiküszöbölésének története, aki „az”-világot csinált a „mi”-világból. A próza mitológiája a nemes és polgár kötelesség felé tett útjának öröksége, védelmező és szolidarizáló társadalmi kötelékek felvállalásának története. Itt a társadalom egésze lép be abba a funkcióba, amit a fantasy-filmben a szülőkről alkotott gyermeki ösképet képviselő figurák tölthettek be. A kötelesség nem más, mint a dicsőség és boldogság ismétlésének, általánosításának – s ehhez szükséges szelídítésének – feltételrendszere, mely esélyt ad hogy a happy-end-tartalmakat a nagyszerű pillanatokból átvigyük az élet egészébe. A kötelesség szenvedélye másik egyedre irányul, s „nyugodt” normává kell válnia, hogy szélesítse akciórádiuszát. Ahogy korábban a háborút kellett szelídíteni, úgy kell szelídíteni később a boldogságot is. Nemcsak a Destrudó, a Libidó is pacifikációra szorul.

5.1.1.19. A problémafilm kollektívizmusa

A problémafilm egyén és társadalom viszonyában keresi a kölcsönösséget, amit a kaland és szerelem mitológiája én és másvalaki viszonyában építgetett. A problémafilm kollektív másvalakiként szeretné megragadni a társadalmat, nem halott idegenségeként, nem kísérteties létformaként, melynek élő építőköveiből halott súly jön létre. Már Griffith filmje érzékeli és hangsúlyozza kötelesség és türelem összefüggését. A kötelesség az aktív oldala annak a szociális készségnek, melynek receptív oldala a türelem. A kötelesség, türelem híján, diktatórikus izgásgásgá válik, a türelem, kötelesség híján, korrupcióvá. Amaz egyenesen az iszonyatos, ez pedig az undorító mélységeibe regrediál. A klasszikus problémafilm a kötelességet, az újabb keletű alkotások inkább a türelmet hangsúlyozzák. Elméletileg a két kategória összefüggése jelenti a probléma lényegét, azt a lényegét, melyet nagyon is bizonytalankodva keresnek a nemzedékek. A *Neven Joe* című filmben a meghíusulásból fakad a szerénység, s az utóbbi új érzékenységeként jelenik meg, mely a türelmen keresztül jut el a kötelességvállaláshoz.

Csak akkor kell kötelességről beszélnünk, ha az önzés erős szenvedélyeinek legyőzése által válunk összeférhetővé, elviselhetővé (tolerálhatóvá), és megértővé, másokat elviselni képessé (azaz toleránssá). Kötelesség és tolerancia elébe megy egymásnak, a tolerancia olyan jóhiszemű, jóindulatú közeget teremt, amelyben az ember a gyermek önzés vétségeit elnéző és megértő pozitív példa vonzerejétől megérintve kezdi elsajátítani a kötelesség szenvedélyét. E közeget akkor válik produktívvá, ha általánosul a mentalitás, mely befelé követel és kifelé megért. Az együttműködés funkcióörömeinek és a közös sikerek kellemességeinek kibontakozása megerősíti az együttélési formát, rögzíti a kötelesség szenvedéllyé válását. Az iszonyat, borzalom, hősiesség, kaland, kellemesség, boldogság sor tagjaként jelentkező kötelesség princípiuma által a társadalmi dráma túléli a szerelmi drámát. A nemes számára – a nemes önképének logikája szerint – fontosabb a nemesség, mint a győzelem, s a nemtelen győzelemnek nincs értelme. Hasonlóan működik a polgár önképe. A klasszikus polgár számára fontosabb a becsület, mint a minden áron való üzleti siker (César Biroteau tündöklése és bukása).

5.1.1.20. Parttalan tolerancia (Represszív és korrump toleranciaformák)

A kötelességfogalom a polgári társadalomban korántsem csinált olyan karriert, mint a polgári kultúrában. A polgár kifelé könnyebben volt puritán, mint befelé, s másoktól jobban szeretett követelni, mint magától. E kudarcok feldolgozása során vált relevánssá a türelem kategóriája, s hogy további kategóriákat nem állított középpontba a fejlődés, azzal magyarázható, hogy a türelem-kategóriát a neokapitalizmus az önzés és korrupció szolgálatába állítja: azért engedek meg másnak bármit, hogy magamnak még többet megengedhessek. A posztmodern filmkultúrában határozottan győzött a represszív tolerancia, a dezorientáló mindent elfogadás. A mohó, sóvár, korrump és tobzódó önkielés élménytársadalmában minden kötelességünket türelemre szeretnénk váltani. De nemcsak a lelki kényelem számító ökonómiajáról van szó, nemcsak arról, semmit se várni tőled, hogy semmit se várhass tőlem, s mindent megengedni neked, hogy mindent megengedhessek magamnak. A habzsolás kábulatának generálása a szociálisan hasonlóan fontos végeredmény: az egész élet kábítószerre válása a túlajzott és önemésztő rabszolgáörömök tombolásába fojtott rosszérzésektől védelmezi az éber tudattal elfogadhatatlan társadalmi rendet.

5.1.1.21. Türelem és szolidaritás

Türelem és kötelesség viszonyát az élveteg későkapitalizmus fogyasztásfilozófiája azzal is elhomályosítja, hogy a türelmet a gátlástalan mindent befogadás, a fogyasztói éhség analógiájára, tisztán receptíven határozza meg. A mai kultúrában elhomályosul a türelem aktív oldala. Az, amit receptív oldalról türelemként határoztunk meg, az aktív együttérés gyakorlatában produktív oldalát is kifejleszti, ami nem más, mint segítőkész szolidaritás. Monicelli: *Elvtársak* című filmjében az idegesítő, érthetetlen vagy nevetséges furcsaságnak tűnő más-sággal való találkozás az önmegértés és a közös felszabadítás nagy sansza, egy csodálatos élmény, míg a mai amerikai filmben ez az átcsapás egyáltalában nem következik be, s az egész másság-problematika a „ne bánsd a másét” szintjén vegetál, ami a régi burzsoá arany-igazság adaptációja: „ne bánts a másét”. A klasszikus filmi elbeszélésben a boldogság a sors kegyeként vagy a szerencse ajándékaként jelent meg, mindig fenyegetve az iszonyattól. Nagyobb ellenfele a boldogságnál az iszonyatnak a passzívból talán aktívvá váló türelem, mely az elviselés, eltérés képességéből türelmes gondoskodássá válik. Az élet a mély, béna iszonyat, és a mély, aktív megértés között játszódik. A kettő között lép fel a válságra válaszoló szellem. Akárcsak a Monicelli-filmben, Geraszimov *Csendes Donjában* is felemelő pillanat az agitátor fellépése, a szavak eljövetele a válság, a remény eljövetele az indulat közegebe.

5.1.2. A banalitás története... (...a szappanoperától a katasztrófafilmig)

5.1.2.1. Szappanopera és problémafilm

A csoda visszavonulása szüli az eposzt, száműzése szüli a tragédiát és a regényt: a mítosz-
ból az irodalmat. A kaland száműzése az irodalomból szüli a prózát. A próza csodavesztés és
bizonyosságnyerés, kalandvesztés és biztonságnyerés, aranykorvesztés és haladásnyerés.
Ha azonban a haladás megtörik, nem a csodák kora tér vissza, hanem a csodák sötét ellen-
képe: a katasztrófa. A csodák kora a teremtéstörténetekkel kezdődik, a próza kora a katasz-
trófa epikájával jelzi kimerülését.

A prózai világ képe problémafilmi megszervezésének módja a kaland megcsonkítása:
nincs halálos szerelem, sem örök szerelem, s végül szerelem sem. A *Csalók* című Carné-film
szereplői gúnyosan mondják ki a „szerelem” szót. A próza világában nem halunk bele a nagy
szenvedélyekbe, legfeljebb szenvedünk a krónikus problémáktól. A cselekmény patetikus
csúcsra futtatásának elejét veszik a kompromisszumok, a lemondás a végcélokról, sőt a vég-
célok hitéről, s a megelégedés a kárpótló pótkielégülésekkel. A szappanopera a banalitás
eposza: a problémaábrázolás szappanoperai módja a kalandok megőrzése s vegyítése, de az
így kezelt kalandok inflációjuk árán kapnak a banalitás világában érvényes új, epikai hitelt.
A problémafilm elvágja a beteljesedés útját, a szappanopera könnyíti a beteljesedést, csök-
kentve jó és rossz fajsúlyát és különbségét.

A problémafilm és a tézisdráma vagy üzenetfilm nagy részben fedik egymást, de az első
a témára, a második a tanra koncentrál. Mindkettő valamilyen aktuális, a kor publicisztiká-
jából merített közérdekű vitatéma többé-kevésbé illusztratív feldolgozására vállalkozik.
Mindkettő ideologikus presztízsfilmi ambíciójú diszkurzusforma, de nem a felfedezés,
hanem az eszme terjesztésének és képviselésének ethosza határozza meg kommunikatív atti-
tűdjüket. A tézisfilm a közvitákból merített aktuális problémát a definitív mondanivaló,
pedagógiai és propagandisztikus cél jegyében dolgozza fel, mellyel meghatározott politikai
pozíció képviseléséhez közeledik, míg a „normális” problémafilm az általános kultúrkritiká-
hoz közeledik az explicit pártpolitikától.

A szappanopera problémafilmi öröksége meghatározott típusokban áll, melyek aránya az
újabb szappanoperákban erőteljesen nő:

- a./ olyan figurák, akik megítélése problémát jelent a kor vitáiban (pl. előítélettől sújtottak,
mint Sartre Tisztességtudó utcalány című tézisdarabjának hősnője);
- b./ olyanok, akiknek egzisztenciája fizikailag megoldatlan (nyomorfilmek, szellemileg
vagy fizikailag problémával terhelt egzisztenciaformák);
- c./ olyanok, akik önmaguk számára jelentenek problémát (válságfilmek, kallódástörténetek).

Mindezek együtt jelentkeznek a szappanoperában, de nem pontosan úgy, mint ahogy eredetileg
a problémafilmben talákoztunk velük, mert a szappanopera az életellenes tendenciák
által kiszorított, megtámadott, perifériás vagy sérült tényezőket szakadatlanul reintegráló
élet kultusza. A szappanopera a problémafilm feloldása, a probléma élenkítő ingerré való
lefokozása és a kiélezést megkerülő oldása. A probléma e műfajban jelzésszerű formában
jelentkezik, s ezért meg kell elégednie az előre adott, konvencionális besorolással. A problé-
mafilmben nincs vagy bizonytalan, nem egyértelmű az ítélet, a szappanoperának ezzel szem-

ben, hibája vagy legalábbis korlátja és nem erénye, hogy világában mindig „van ítélet”. (Ez a vita már a regényirodalomban folyik, emlékezzünk rá, hogy Dáry Tibor „Ítélet nincs” című művéről Lukács György „Ítélet van” címen írt recenziót.)

A szappanopera bármikor lekerekíthető, de soha sincs vége. Lezárva sem befejezett. A klasszikus epika cselekménye előre haladt, mely haladás a szervezettség fokozódásához vezetett. A szappanopera cselekmény ezzel szemben hígul, haladása a szervezettség csökkenése. A regénybeli élet a csalódásokban is túlteljesíti magát, a szappanoperai élet a kielégülésekben is alulteljesíti. A szappanoperai életeknek nincs perspektívája, kis boldogságok váltakoznak kis katasztrófákkal. A szappanoperai boldogságok a háborús film egymást támogató sebesültjeire emlékeztetnek. A boldogság szappanoperai megjelenésmódja a./ a lefokozás, b./ a többes számba kerülés és c./ az így kapott kis boldogságok vegyülése. A boldogság visszavonul: életkategóriából élménycategóriává válik. Színhelye nem az élet egésze, hanem a pillanat. De ez a visszavonulás a boldogtalanságnak is sorsa. A dramatikus éleződés nem a nagy sors formája, hanem a kis sorsok központozó motívuma. A szappanopera átlagembere mindent megkap, minden az övé, de mindent legyengített, ártalmatlanított formában birtokol. A klasszikus filmi elbeszélés kisembere dramatikus figura volt, s mint ilyen a szappanopera átlagemberének ellentéte.

5.1.2.2. Melodráma és szappanopera

Minden sikermintából TV-sorozat készül: a minta nem az emlékezetben él, hogy feldolgozzák, hanem külső ingerként ismétlődik, míg el nem tompulunk irányában. Az „igazi filmek” ezáltal lecsúsznak „pilot”-filmmé, s az igazi nézői élmény, a szellemi együttélésre ösztönző meg rázkódtatás, feloldódik a hígító ismétlésekben. Groys utal rá, hogy az ismétlés fikcionalizálja a tényt. E jelenséget Žižek is többször elemzi a szeptember 11-i felvételek kapcsán. De a fordítottja is igaz: az ismétlés a fikciót meghitt álténnyé teszi. Az állandó ismétlések, melyeket a rendszertelen televíziózás, a később bekapcsolódó nézők tájékozatlansága, a figyelmetlen befogadói viszony, a felületes érdeklődés és a csökkenő műveltségi színvonal feltételeihez való alkalmazkodás tesz szükségessé, konstitucionális erők, nem pusztán prezentációs ügyességek. Az ismétlések éppúgy létrehozzák az ismerős dolgok meghittségét, mint a közvetlen élet. A klasszikus elbeszélés motívumaiból szőtt szappanoperák e motívumok vég nélküli ismétlésével felfüggesztik a fikció és valóság határait jelző realitásérzetet.

A szappanopera a műfajrendszer olvasztótégelye. Minden műfaj valamilyen defekt öngyógyítása. A defekten kristályosodik ki az a hatalmas apparátus, amely lehetővé teszi, hogy ne csak éljünk vele, az élet javára is fordítsuk. A szappanopera olyan eklektikus műfaji organizáció, mely a többi műfajtól a specifikum alapjául szolgáló defektet veszi át, a korrekatív apparátus átvételére azonban nincs tere. A szappanoperákat a kevert műfajok változó aránya színesíti, a műfajturmix azonban nem tudja megakadályozni az elszürkülést. A szappanopera tájkép csata után: a nagy műfajok e csatatéren visszavonulás közben esnek el.

A szappanopera mai kezdetleges állapota azonban nem szükségszerű: a kezdet állapota is lehet. Mivel az egyes műfajok alternatív igények és szenvedélyek, vágyak és szorongások felszabadítását és kidolgozását szolgálják, ezért szükség van olyan műfajra, amely nem egymásban foglalja össze a szenvedélyvilágokat, felváltva egyiket a másikban, hanem a prózában

szembesíti őket, a prózát a szenvedélyvilágok harci terepeként, nem-prózaik élmények soraként és vetélkedéseként látva. A nyugati szappanopera a prózával vizsgálja felül a szenvedélyt, a latin-amerikai vagy indiai szappanopera a fordítottját műveli. Az amerikai szappanopera a hatalom és dominancia történetírása, az európai szappanopera lefordítja a hatalmi szenvedély drámáját a prózaik, köznapi szükségletek drámájára, míg a latin-amerikai vagy az indiai szappanopera a hatalmi nárcizmus vagy a hedonista nárcizmus (sarkítottabban: hatalmi örület vagy élményhalmozási örület) fölre rendeli a hagyományos katarzist, melyben a szerzés szenvedélye átcsap az adás szenvedélyébe.

Az észak-amerikai szappanopera tárgya a hatalom, a dél-amerikai szappanopera tárgya a polgári felemelkedés, a kulturális evolúció: „éhe kenyérnek, éhe a szónak” e szerény, de jó kedélyű, preesztétikai tradícióban még összefügg. A magyar szappanopera, akárcsak a német, az előbbieknél egy regiszterrel prózaibb. A mi szappanoperánk tárgya a kisszerű ügyeskedés, a megvert lavírozás, az apró zsványkodás. A hazai szappanopera hősei sülyedő hajón kalózkodnak. Az erélytelen és erénytelen, ambícióatlan banalitás a mi Titanicunk. Az anyagi élet rendszere a zsványkodás arzenálja, a lelki élet rendszere a mentségek leltára, alternatíva pedig nincs, illetve stigmatizálva, szellemi kómában szunnyadnak az alternatívák a személyes és társadalmi tudattalan bugyraiban, pusztán az általános undor által adva jelt. Az undor e kultúra önreflexivitása. A poén pedig az, hogy mindez ugyanígy van a művészfilmben, mely még a banális szappanoperánál is kevésbé megy túl a keserű undor szimptomatikáján.

A mai szappanopera kis nagyforma, mely, a nagyság minőségi formáit mennyiségi formákra váltva, régi műfajok bomlásformáiból építkezik. A klasszikus regény lineáris feszültségcselekménnyel keretezi az analitikus mozaikcselekményt, míg a szocialista epika az előbbi keretet az egyéni sors szintjén lebomlasztja, de a kollektív sors szintjén még őrzi, mintegy tartalékállományba helyezve a jövő mint evilági másvilág követelése által. A későpolgári epika a „más világ” formájában sem hisz többé a másvilágban. Az immanens transzcendencia formájában is elveti a transzcendenciát, ezzel azonban az életet a redundanciában, mint végső mozgásformában homogenizálja. Az immanenciasík = redundanciasík. A neokapitalista epikában reprodukálni próbált lineáris feszültségcselekmény – a szappanopera formája – az ismétlés és stagnálás formális rendezőelve, önmaga farkába harapó kígyó. A lineáris feszültségcselekmény formálissá válik, alkalmi és helyi feszültségek vég nélküli váltakozásaként.

A szappanopera a hírlapi témák, a hivatalos kultúra és a közvélekedés uralkodó ideológiai közegébe beviszi a nagy melodráma higított, családi sagára felfűzött változatát. A melodramatikus szappanoperában a nő nevelőként lép fel, a férfit próbálva rávenni arra, amit a melodrámban még maga a nő nyújtott. A latin-amerikai telenovela korrigálja a hagyományos családi sagát: nem „elfűjja a szél”, hanem sikerül megreformálni és megvédeni, a korábbi zárt struktúrák megnyitása s a vérátömlesztés által: a szegény lány proletár erényei jelentik a polgári kultúrának új életet adó pedagógiai információhozamot (*Maria Mercedes* stb.). A melodramát a szerelmi komédia temperamentumos és vidám lányok által képviselt öröksége által sikerül a jó vég felé elmozdítani. A szappanoperában a szerelem és hivatás konfliktusára éopülő orvos- és ügyvédfilmek, általában a hivatásdrámák öröksége is visszacseng, de erős a hajlam, hogy az üzletembert tegyék meg a kor hőségévé, amit az ellensúlyoz, hogy bár a birtok és vállalkozás a cselekmény bázisa, hősnője a felemelkedő proletárlány, aki, őrízve a szolidaritásnak e közegetől idegen erényeit, mind élelmességben, mind morális érzékben felülmúlja környezetét, és mértékül szolgál a kibontakozás és megoldás során.

5.1.2.3. A kulturális információ dominanciája a szappanoperában

Kulturális és esztétikai információ megkülönböztetése segítségével azt az esetet szeretnénk megragadni, amikor egy műalkotást nem saját esztétikai értékeiért vagy egy fikciót nem a műalkotás értékeiért élveznek, hanem az általa képviselt kultúra értékeiért. A mű kulturális apriorija meghatározza annak stílustípusát, és a befogadás motiválójaként is – néha döntő – szerepet játszik. Az esztétikailag centrális személyes értékvilágot is közvetíti a kulturális apriori, de nem feltétlenül közvetít ilyet, sőt, gyengébb vagy szerényebb személyiségek esetén a viszony megfordul, s a személy tudatosan vállalja a kultúra képviselőjének és közvetítőjének szerepét. Most az érdekel bennünket, mennyire redukálódhat a mű a kulturális apriori közvetítésére vagy mennyire söpörheti el illetve szoríthatja háttérbe a kultúrák konfliktusa magát az esztétikumot? A naív nézőt zavarják az igényesebb szappanopera dekoratív képkompozíciói, s csak annyit érez, hogy a film „rosszabb”, „unalmasabb”, kevésbé meghitt, van benne valami „természetellenes”, a szociális milió, a társadalmi szerepek és a sztárszemélyiségek meghitt információit „zavarva” a néző és a film közé nyomuló „idegenség”. A népszerű szappanopera jellemzője a kulturális információ dominanciája: a műalkotást elnyomja a szöveg, a szöveget a szövegfolyam, a személyes információt egy információ-közösség ápolása és önmegerősítése.

A nézők által elvárt messzemenően sztereotip alakok, egyszerű, és jól ismert – narrative szükségyszerű – fordulatok (a narratív szükségyszerűségek világának két oszlopa), akárcsak az olcsó előállítás és gyors forgatás által a színészre kényszerített rögtönzés, megkívánják, és elkerülhetetlenül is teszik, hogy a színész személyes gesztusvilága felszabadtásával töltsen ki ezt a végtelen kolbászt, mely minden töltelket befogad. A kulturális információ befolyását ilyen feltételek mellett kevésbé kontrollálja az esztétikai hiperkultúra stílári követelményrendszere.

A latin-amerikai szappanoperában a színész személyisége, a személyiség kulturális típusa emocionálisabb, mint az inkognitóra nevelő, végigmodernizált későpolgári társadalmakban, melyek jobban visszafogják – ha tetszik: elnyomják – az emberi szubsztanciát. A színészek emocionális típusa összhangban van a szerepekkel, melyek fordulatok felé vezetnek a sorsokat, hogy a gyakori szélsőséges helyzetekben kitörhessen a nem-formalizált, sőt, nem is formalizálható szubsztancia is, az emberi szubsztancia természeti alapjai is mozgósuljanak, az indulat és szenvedély. A telenovelában minduntalan sírva fakadnak a férfiak, s ezzel olyat tesznek, amit a nyugati moziban még a nagy giccs korszakában, a melodráma és a glamúrfilm idején sem láthattunk. Itt ez teljesen természetes, s a nyugati nőkben is anyai érzéseket ébreszt a férfi iránt. További sajátos vonása a latin telenovelának szeretet és gyűlölet, agresszió és békülékenység könnyed, gyors oda-vissza átmenete, mely a régi kalandműfajok (western, kalózfilm stb.) elevenen tartott öröksége.

A latin telenovelát meghatározza kultúrájának kommunikatív temperamentuma. Több a kimondott téma és több az aktivált kommunikatív csatorna. Ezért az sem zavar, hogy a szereplők állandóan verbalizálják érzéseiket. Azért sem zavaró ez, mert a verbalizáció mindig túlesordul a testnyelvi kifejezés, tehát láthatóan nem azért verbalizálnak, mert a testnyelv béna vagy halott lenne (mint a nyugati kultúra magasabb régióiban). A testnyelv e kultúrában nemcsak aktuális kifejezést hordoz: a latin-amerikai nők élénksége, temperamentumos könnyedsége, a partnereknek mindig elébe menő kedvessége, vidám szívélyessége létstílus, mely garantálja a viszonyok minőségét: figyelmet és készséget fejez ki az egész test. A tekintet

élénksége biztosít a személyes jelenlét és az odaadás teljességéről. A déli temperamentum gazdagsága és a testszignálok rendkívüli elevevése mellett a kulturális információ egy további rendje is hozzájárul a telenovelák sikeréhez. Latin-Amerikában (akárcsak Indiában) több maradt fenn a közösségből a társadalomban, ezért a kultúrincset nem söpri el a trend, s az idők teljessége által hordozott ember többet is birtokol és többet is fejez ki, többet mutat meg magából, mint a modernista trendember. Nemcsak a külső élet mozgékonyabb és vidámabb, a belső élet is szociálisabb és dialogikusabb, mint más típusú kultúrákban. Németországban ugyanazért aratott sikert a Bollywood-film, amiért nálunk a telenovela. A nyugati kultúra hedonista-dekadens pervertálódása és újbarbár destruktivitása (a külső olajháborúk és a belső viszonyok elmérgesedése, a polgárháború permanens és hidegháborús formája, melyet Haneke filmjei ábrázolnak) a Bush-érában olyan méreteket öltött, ami talán kezdi elidegeníteni önmagától és érzékennyé tenni az eddig megvetett és irtott kulturális és szociális alternatívákra. A neokapitalizmus rideg kíméletlensége teszi a nyugati tömegek számára is vonzóvá a melegebb kedélyt és a szegény országok tömegeinek még élőbb szolidaritását. Hozzájárul a jelzett tendenciákhoz a tradicionális vallási kultúra, s a latin-amerikanizált spanyol etikett szertartásossága: az előbbi metafizikai mélységet ad az életnek, az utóbbi globálisan átesztétizálja a kultúrát. E filmek mint esztétikai tárgyak közönyösek, nincs minőségük és nívumuk, de az általuk közvetített élet és bemutatott ember átesztétizáltabb és átétizáltabb, mint egyebütt, ami felveti a kérdést: vajon nem az egész élet esztétikai és etikai bomlása, életünk esztétikai és etikai vákuuma húzza-e alá a nyugati és északi kultúrákban a „külön” esztétikai szféra jelentőségét?

5.1.2.4. Az iszonytól a viszonyig

A fekete fantasztikum embere megpróbál leszokni a tombolásról és rombolásról, a fehér fantasztikum embere képessé válik elfogadni a segítséget és meghallgatni a jótanácsot, a kaland embere szeretni tanul, a prózáé pedig dolgozni, kooperálni, s összehangolni a munkát a személyes viszonyokkal, ami itt ugyanolyan konfliktusokhoz vezet, mint a társ elfogadásának nehézségei a kalandban. A kalandepika személyes, a prózai-banális tematika a személyesen túli viszonyépítés problémáival szembesít. Ahol az ember és viszonyai önépítése a csúcra ér, a mindennapi élet krónikájában van a műfaj önépítése a legalacsonyabb szinten a tömegkultúrában, ezért kell innen továbblépni egy más kultúrába, ezért találta ki egykor – még az irodalmon belül – a Dickenstől továbblépő Balzac a szociológiát vagy a pszichoanalízis kezdeményeit.

A banalítás sagái a szülők, szeretők és vállalkozás hármasságával küzdenek. A vállalkozás a polgári prózában úgy jelenik meg, mint a kötelesség lecsúszott, lezüllött formája: az, amivé az izolált, fragmentált egyedek világában, s a mindenki mindenki elleni harca feltételei között a kötelesség átalakult. A kötelesség az egymásért való lét, a vállalkozás az egymás ellen való lét formája. A szappanoperában a szülők, a család relációjában jelenik meg a szolidaritás maradványa, a vállalkozás és hivatal világában mindent szabad, mindenki mindenkinek ellenfele, elnyomó és elnyomott állnak egymással szemben még az elnyomók táborán belül is, a szeretők viszonya pedig a két előbbi viszonytípus keveréke, ezért szeretnek a filmek párhuzamot vonni a szerelemek között. E párhuzam kidolgozását szolgálja a *Dallas*ban John-Ross Ewing és Bobby Ewing házasságának képe. A hivatal, a tulajdon, a vállalkozás modern

Damokles-kardjaként lebeg a személyes viszonyok fölött. A tulajdon az a szappanoperában, ami a defekt a katasztrófafilmben: a személyes viszonyok próbára tevője.

5.1.2.5. A nagy transzformáció: volt egyszer a család

A háború poétikájában az egyént asszimilálja a közösség, amelynek az egyén az életével és szabadságával tartozik. A regényesség poétikájában az eredeti viszonyai feltétlen kötése alól feloldott egyén, az „útra kelt” ember áll a középpontban, mint a szabad és felelős viszonyok kristályosodási pontja. A regényes narráció témája, hogy az eredeti, szerves viszonyai alól felszabadult egyén mennyiben izolált és magányos, vagy mennyiben képes szabad és produktív viszonyok kristályosodási pontja lenni, mely viszonyok nem a közösséget látják el egyedekkel, hanem az egyéneket közösséggel. A klasszikus szappanopera, az egyént önmaga számára elviselhetővé tevő fantasztikumhoz és a partner elviselésére tanító kalandhoz csatlakozva, az én pozitivitása és a társ pozitivitása mellett, harmadik pozitivitásként fejt ki a családot, mint ami a narratívában azt a szerepet játssza, amit a csont a samanizmus mitológiájában: alapstruktúra, melyhez minden romlásból megtér, és amelyből mindig újra kinő az élet. A család a kiterjesztett intimitás polgári mitológiájában önmegvalósítás és gondoskodás reális egysége és kölcsönös előmozdítása. A család mint kiterjesztett intimitás olyan egység, melyben az individualitás és az interperszonalitás egyaránt konkrét. A szappanopera mint kései műfaj témája eme családi egység mint dramatikus kollektív szubjektum megvalósulása, majd megrendülése és leváltása. A *Dallas*ban a család csak az apa nemzedékében mintaszerű, a fiakéban válságát látjuk. A *Dynasty* vagy a *Savannah* a kifejtett válság állapotában mutatja be a családot. Nyugaton a család szemünk előtt alakul vissza a saga-típusú szappanoperákban kulturális, morális egységből puszta gazdasági egységgé. Középponti cselekményszervező kollektív szubjektumként játszott szerepét leváltja a vállalkozás vagy az extrémhelyzetű akciócsoport (mely utóbbi megjelenésével a katasztrófafilm felé tolódik el a banalitás eposza).

5.1.2.6. Meghalt a család – éljen a család!

Az amerikai szappanoperában, melyben győzött a Nagy Társadalom, a család is őt utánozza, a családon belül is éleződik a konkurencia. A latin-amerikai szappanoperákban a szerelem és család kevésbé leépült, mint a nyugati kultúrában, s ez az oka, hogy nálunk a nosztalgikus fogyasztás tárgyává válhatott ez a filmforma, mely nemcsak a régi életformák, egyben a régi filmformák felelevenítője is. A negyvenes és ötvenes évek melodramáinak és melodramatikus kalandfilmjeinek, eme filmek nagy pillanatainak ilyen mértékű újrafelhasználására a nyugati fantázia már nem lenne képes, így most a mi örökségünket is ők tartják életben, gondozzák. A latin-amerikai szappanoperában a Nagy Társadalom és a család egyensúlyba került ellen-erők. Hasonló a helyzet a Bollywood-filmekben. A kínai filmben ezzel szemben éleződik család és társadalom harca, melyben azonban a család mindeddig nem gyengülni, hanem erősödni, tanulni látszik.

A Bollywood-filmet terjedelme és kulturális megbízatása is arra predesztinálja, hogy a melodramát szappanoperává higítsa. Az indiai filmekben a felelevenített melodráma a komédiával egyesül, hogy együtt poétizálják legendássá a szappanoperai prózát. Az átlagos Bollywood-film a hellenisztikus kalandregényre emlékeztető, akciófilm elemekkel mind jobban feldúsított kacskaringós elbeszélés a szerelmesek hányódásáról, míg a kimagasló művek klasszikus melodramák (*Umrao Jaan*) vagy komédiák (*Tavasziünnep*). A Bollywood-film a legkülönbözőbb műfajok egyesítésére képes a szappanoperai elbeszélés mód egy sajátos formájában, melyben a hátráltató mozzanatok dominálnak, de az önmérséklet és kompromisszumkészség biztosítja a kibontakozást.

5.1.2.7. A katasztrófa fogalma és a katasztrófizmus

Van-e az embernek rendeltetése? A „rendeltetés” fogalma e kérdésben a lény emberi és személyes mivoltával adott lehetőségek beteljesíthetőségére utal. Az ember eredetileg rendeltetése kutatásaként hozott létre művészetet, mely csak a későkapitalista tömegtársadalomban válik pusztán animáló, kompenzáló és feszültségvezető kultúriparrá. A kultúripar által a kielégítés során meghamisított igények azonban a régi – ha tetszik: örök – igények. A néző azért megy moziba, hogy megtudjon valamit az emberről. Így azonban még mindig túlságosan szcientista, pozitivista, későkapitalista nyelven fogalmaztunk, mert a néző nem antropológusként vagy szociológusként megy moziba. A néző azért ül be moziba, hogy megtudjon valamit önmagáról. Mit tudunk meg magunkról a katasztrófafilmből? Bizonyára nem azért született, és nem azért népszerű műfaj, mert praktikus honvédelmi, légvédelmi, katasztrófavédelmi, elsősegély nyújtási ismereteket közöl, bár ilyeneket is tartalmaz. Nem is az élelmesség vagy a gyors döntési készség trenírozását szolgálja, bár erre is nyújt alkalmat. A katasztrófafilm témája a fizika metafizikája. A katasztrófafilm akkor jön el, amikor a Nyugat ráébred, vagy úgy érzi, hogy Godot nem jön el, hiába várták. Godot helyett a holt anyag jön el, mely az élő anyagból is holt anyagot „akar” csinálni.

A kalandepika hőse az Eseményt várja, mert az Esemény alkalom a cselekvésre, és a cselekvés sikere, a helytállás elégti ki az önbecsülést, továbbá ez vonzza a partnert is, így a szexualitás beteljesedésének is ez a kulcsa. A szappanopera szereplői biztonságra törekszenek, önbecsülésük a mások megbecsülésétől, azaz társadalmi helyzetüktől függ, mert ez már nem a kaland nyitott világa: a szappanopera „kész” világban játszódik. A „kész” világ az egyént a szituáción és a szituáció rangját az általa megengedett fogyasztáson méri. Ez a reprezentatív és versengő fogyasztás más, mint az őstársadalom orgiázó pazarlása, mely másokra költi a fölösleget, sőt a szükségest is. A „kész” világ embere magára költi a másét is, nem másokra a magáét. Pazarlása nem ünnepi aktus, nem megvendéglés és megajándékozás. Az öröm fogyasztásként jelenik meg, a versengő és hierarchizáló fogyasztás pedig nem egyesülés, hanem szétválás. A munka konfrontáció, a pihenés fárasztóbb, mint a munka: széthúzás és széthullás (az egyéné parciális ösztönökké, a közösség élvezőkké: az örülők egymásnak, egymás által örülnek, az élvező magának élvez). A széthullás: diszkontinuitás a társadalmi térben, s e halmazódó mikro-diszkontinuitások az időbeli Nagy Diszkontinuitás felé mutatnak. A szappanopera a kontinuitás, a katasztrófafilm a diszkontinuitás által közelíti meg a banalitást.

A katasztrófa egy rend, egyensúlyi állapot felbomlása, az ismétlődés megszakadása, egy olyan lény szempontjából tekintve, melynek életfeltétele a rend vagy az ismétlődés. Jean Negulesco *Titanic*-filmjében még a cselekmény nagy részét veszi igénybe a jellemelek és viszonyok bemutatása, mert a régi, melodramatikus katasztrófafilmekben a rendet érzik szükségyszerűnek és a katasztrófát véletlennek, a véletlen elszabadulását és kezelhetetlenné válását pedig bűnökre és hibákra visszavezethetőnek. Újabban a katasztrófa a törvény kifejezése, mert a törvény most a korábban a törvényszegéssel azonosított esetlegesség. A *Poseidon* című film alig negyedórát fordít néhány durván felvázolt típus felsorakoztatására, és máris lecsap a hajóra a szökőár, mert itt nem az a kérdés, hogyan lehetett volna és a jövőben hogyan lehet elkerülni az összeomlást, hanem az, hogyan lehet élni benne. Az újabb katasztrófafilm a véletlen uralmát állapítja meg, és használati szabályait rendszerezi. Miután a hajó felfordult, néhányan feltápáskodnak elpusztult társaik közül, és elkezdik újratanulni az életet egy feje tetején álló világban, mely, szakadatlan emészte magát, minden pillanatban új szörnyűségeket produkál. Nem véletlen, hogy a *Poseidon*ban a szerencsejátékos, az értelmetlen véletlennek specialistája és a hozzájuk való alkalmazkodás művésze vezeti a felfordult hajó gyomrából kivezető expedíciót. A véletlen szükségképpen váratlan. A véletlen váratlan-ságából fakad a felkészületlenség, s a vele járó kiszolgáltatottság. A katasztrófafilm komponálásának alapvető problémája, hogy a műfajban, melyben a cselekmény médiuma a véletlen, a véletlen nem érhet váratlanul, mert műfaji szükségyszerűség. Legjobban akkor várjuk a katasztrófát, amikor a szereplők a legkevésbé várják. Azáltal, hogy mi tudjuk, hogy jön, míg ők nem sejtik, szemlélői vagyunk a katasztrófának, nem részesei. Ezt a távolságot a műfaj azáltal tudja csökkenteni, hogy a katasztrófa a katasztrófák sokasága: az új és új szörnyűségek a nézőt is váratlanul érik. Így a katasztrófában is részt veszünk, de a távolság és szemlélet mindig megmaradó mozzanata által a katasztrófa metafizikája is megérint. A kiküszöbölhetetlen műfaji szükségyszerűség, a katasztrófa műfajspecifikus megkerülhetlensége áthallik az ábrázolt világba, ahol a műfaji szükségyszerűség tárgyi, természeti szükségszerűségként jelenik meg: a katasztrófafilm mind inkább és mind határozottabban azt sugallja, hogy nemcsak az esik szét, amire nem vigyáznak, az is, amire vigyáznak.

A *Poseidon*ban is elmagyarázzák, milyen átgondolt és biztosított világ a hajó. A hajó a szükségyszerűség, a természet a véletlen világa. A szükségyszerűség burkában úszunk a természet viharaiiban. A civilizáció burka azonban szappanbuboréknak bizonyul a természet erőihez képest. A természet megtámadja hajónkat, mely felfordul a kegyetlen anyag ostorcsapásai alatt, s ettől kezdve maga is természetként, kegyetlen anyagként reagál. Mert a katasztrófafilmekben minden forma visszavágyik a kegyetlen anyag sötét tengerébe. A természet asszimilálta tárgy ettől kezdve mintegy megszállott örvöngő. A katasztrófafilmekben a természet, és hatására a technika is elszabadult monstrumként reagál. A monstrum fogalmának előszedése a gondolatmenet jelen pontján arra utal, hogy a katasztrófa pótolja a banalitás epikájában a fantasztikumot. A fantasztikum betörési pontja helyén e műfajban a katasztrófa tör be világunkba.

5.1.2.8. A banalitástól a borzalomig (A katasztrófizmus tárgyesztétikája)

A szappanopera és a katasztrófafilm együtt fejezik ki minden médium, minden információs csatorna közös problémáját, az élet mint immanenciasík kettős fenyegetettségét, melyben az információs probléma ontológiai mélységre tesz szert, a lét két elviselhetetlen végletének kifejezéseként. Az élet szélcsendje vagy vihara két olyan probléma, mely valójában egy probléma, mert az egyik a másik végletbe kerget. Az információs csatorna két ellentétes panasza a redundancia vagy a zaj, az ismétlés és a zavar, az unalom és a borzalom. Az információ határai fenyegetik az információt. Ha a szervezethez merevsége, az összetartó erők csökkenése, az alkotóelemek távolodása, bezárkózása és a viszonyok hígulása a lét módja, akkor a bomlás vezet vissza az intenzív létbe, mely visszaútnak azonban az a sajátja, hogy nem biztos az eredmény, a válság nem feltétlenül vezet vissza az értelmes és élhető rendbe. Ebből fakad az ember kettős kötése, az érzés ambivalenciája, filobatizmus és oknofília alternatívája, s a thrill mint az elviselhetetlen feszültség vágya és a fájdalom kéje vonzereje.

A kalandor elhagyja a köznapi életet, a katasztrófa felkeresi azt. A katasztrófa a hódítások által kiváltott ellenhatás, a visszaúto természet bosszúja. A tudásból hatalom lett, a hatalom prés, mely addig dolgozik, míg a katasztrófában ellenhatalom képződik, s természet, a tárgy, az anyag, a lét egészében kezd most úgy reagálni, mint a forradalomban a társadalom.

A *The Last Voyage* cselekménye a cédulával indul, melyet az asztal alatt csúsztatnak a kapitány kezébe: tűz a gépházban! A Negulesco-féle *Titanic* a sarki gleccserről leszakadó jégtömb képével kezdődik, mely találkára indul a hajóval. A katasztrófának az objektum a szubjektuma, azaz csak nyelvtani szubjektuma van. A katasztrófában a személyes szubjektum is objektummá válik, illetve harc folyik, melynek tétje, hogy az ember visszaserz-e szubjektumszerepét, vagy végleg feladja, mely utóbbi önfeladás vagy önelvesztés fázisai a tehetetlen vészreakció vagy a halál, az emberi lény vagy a biológiai lény megszűnése, a szellemi vagy a testi szétesés. A katasztrófa a cselekvést leváltó történés, az ember világa, az emberi viszonyok szétesése, melyre az ember fokozott összeszedettsége a helyes válasz. Az ellenerő, az ellenséges és idegen túlerő irracionális fokozott racionalitást követel. Ha az ember maga is irracionálisan kezd reagálni, úgy maga is katasztrófa, és nem védelem. A cselekvés történés általi leváltása révén nemcsak a történetet hordozó dolgok kerülnek szembe a cselekvő lényel, maga a cselekvő lény is történő dologgá változik. A katasztrófa a heves eldologiasító. A *Julie* című Andrew L. Stone-filmben Doris Day által játszott légikisasszonynak menekülnie kellene, ő azonban csomagolni kezd, fel-alá rohangál, kölnis üvegért szalad, végül persze mindezt ott kell hagynia. A *Madarakban* a „rendes” nők sikoltoznak, hánynak és toporzékolnak a veszélyhelyzetben, csak a kalandos, zavaros életű Melanie Daniels van észnél.

A *The Last Voyage* nézője két dologért izgul: a szép hajóért és a szép nőért. Sorsuk az utolsó pillanatig összekapcsolódik. A kapitány viszonya olyan a hajójához, mint a férjé a feleségéhez: ezt szóvá is teszik a film szereplői. A Robert Stack és Dorothy Malone által játszott házasságok az élet kezdetén vannak, a hajó az élete végén. A hajó története és a házaspár története együtt adja ki a teljes sorsot, a házasság a hajó múltjának metaforája, s a hajókatasztrófa a házaspár jövőjéé.

A *Poseidon* hajója felfordulva vergődik, dobálja magát, mintegy kinban bucskázik, mint egy haláltusáját vívó állat. A tárgy antropomorf (bár ez csak hasonlatszerű, esztétikai és nem mitikus-animisztikus antropomorfizmus), az ember ezzel szemben megtapasztalja hozzátartozását a természethez. A katasztrófafilm emberét a naturalista kozmomorfizmus szégyenletes, megalázó és kegyetlen megpróbáltatásai várják. A *Poseidon* című filmben az első jelenetben a nagyteremben táncoló, ünneplő tömeget csakhamar sült húsként látjuk viszont. Sülve, égve, fuldokolva haladunk előre az ellenünk fordult eszközök kínzókamrájában, nosztalgiával gondolva vissza az egykori szupergonoszok (Fu Man Chu stb.) galádságára. A Gonosz dezanropomorfizálódott, az ember viszont dezanropologizálódott: csak a csapatnak drukkolunk, nem az egyénnek, a csapat egyik tagja sem elég érdekes vagy értékes, nem alkalmas a részvét felidézésére.

5.1.2.9. A végzettől a defektig

Az ember ellen fellázad az anyag (Neame: *Meteor*), az élet (*The Swarm*), vagy cserben hagyja az előbbiekkal szembeni szövetségese, a gép (*Airport*), az eszközvilág (*Pokoli torony*). A sci-fi jobban működő eszközökre váltja a civilizáció eszköztárát, a katasztrófafilm ezzel szemben a működőt nem működőre cseréli: nem az eszközt, csak funkcióját váltja le. Nem az eszközt rombolja le, hanem tervezett teljesítményétől rabolja meg, s ezzel romboló eszközzé változtatja. A katasztrófafilm a titán nélküli titanizmus műfaja. A titanizmus válasz a szuperhős hatalomkoncentrációjára, a katasztrófafilm válasz a sci-fi tárgy kultuszára. Nem segítenek a tárgyak, nem mindenható a technikai civilizáció gombjai felett ülő ember, az irányító toronyban vagy a hajóhídon álló parancsnok, akinek kezébe van adva életünk: a menedzser, a spekuláns, a tulajdonos vagy az újraválasztásán dolgozó politikus szolgálja. Az eszközök ura az urak eszköze.

A természeti tárgy támad, a társadalmi tárgy pedig nem segít. A társadalmi tárgy (a defektes technika, a nem funkcionáló eszköz vagy a destrukcióvá lebomló társadalmi viszony) természeti tárgyává válik a katasztrófában. Míg a japán titanizmus megszemélyesítve isteníti a katasztrófát, mint a technikusok és üzletemberek gögijére adott isteni-természeti választ, a nyugati katasztrófafilmben maga a technika válik totális katasztrófává: a *Poseidon* infernójában semmi sincs, ami nem éget, ráz, üt vagy fojtogat. Akik Emmerich filmjében a kaptányra és a technikára bízzák magukat, a tömeghalál sorsára jutnak, csak a kis csapat esélyes, melynek tagjai kezükbe veszik sorsukat és harcra kelnek a kínzóeszközzé lett kényelmi berendezések világával. A technika akkor válik katasztrófává, amikor a technikus azt hiszi, hogy a technotakaró már nem a természet része, hogy a technika az új természetfölötti. A katasztrófa közli velünk, hogy a technika csak deformált természet. A *Kocka* című film és folytatásai az ember fölé kerekedett technika, a tervezőtől a kollektív munkában és megvalósításban függetlenedett apparátus lényegeként ábrázolják azt, ami a katasztrófafilmekben még pusztán defekt.

Láttuk a *Poseidon* gazdagjait a játékasztalnál, amint kihívóan és rosszindulatúan emelik a tétet, próbára téve egymás tehetőségét és lelki erejét. A katasztrófában a technika is utánozni kezdi a társadalmat. Mindenki harca mindenki ellen, a technika tükrében: minden berendezés harca minden berendezés ellen. Egyszerre a dolgok is olyan bárdolatlanul kezdenek

„viselkedni”, ahogy az emberek már előbb is tették. Attól kezdve, hogy a *Földrengés* című filmben mocorogni kezd Los Angeles környéke, majd megvonaglik és felnyílik a föld, a technikai „takaró” sokkal jobban veszélyezteti az „élettakarót”, mint maga a vitustáncot járó természet. A *Poseidon*ban a technika az új cethal (Mechagodzilla mintájára mondhatni: mechacethal), mely már nem Jónást, hanem az egész társadalmat nyeli el. Amikor a *Földrengésben* Los Angeles jár vitustáncot, az építészmérnök is elgondolkodik, miért kellett negyven emeletes házakat építeni. A technika csapdává majd pokollá válik. A feladat ettől kezdve: kijutni a csapdából az életbe, a technikából a természetbe. Rudolph Mathé filmjében (*When Worlds Collide*) még az volt a vágyalom, hogy bejussunk a mechacethal gyomrába, mely kicsempészne az apokalipszisből.

A *The Last Voyage* című filmben luxusvilág a felszín, mely mögött a mélyben, a hajó gyomrában egy élő roncs törékenységgel szembesülünk. A hajó, melyet nyolc éve ki kellett volna vonni a forgalomból, szépségét még őrzi, de erejét már nem. A külső már csak a „megbízást” fejezi ki, nem a képességet garantálja. Ez is több, mint egy hajó története. A formális demokráciában a megbízás igazol, nem a képesség vagy a teljesítmény. A megválasztott politikuskárda gyakorlatilag korlátlan jogot kap a négy éves országablásra és rombolásra.

A katasztrófa: eljövétel. De nem egy építő igazságokat kinyilatkoztató szervező vagy alapító erő jön el, hanem a végelszámolás, mint rettenetes felszámolás. A kor, a társadalom és az embertípus, melynek nincs találgája az építő igazsággal, végül a romboló igazsággal találkozik. Az előbbinek elé kell menni, az utóbbi maga jön el. A szentség kódjában a katasztrófa fájdalmas műtét, a modern kódban értelmetlen baleset. Az egykori végzetnek mély metafizikai vonatkozása volt az ember erkölcsére. A modern prózában ez a vonatkozás eltűnik, s a végzet maradványai lefokozva jelennek meg: csapásként, defektként, balesetként. Ennek alapvető típusai a természeti katasztrófa és a technikai baleset, de az új prózában az emberi tényező is felcsatlakozik az előbbieik szervezetlenségéhez és romboló munkájához. Az *Airport* örölte egyszerűen defektes, nem „szent örült” és nem is démoni lény. A tragikus románc és a katasztrófafilm egyaránt a természet, a társadalom és a test defektjeinek műfajai, de a románcban a defekt által megszakított idill a fő hatóanyag, míg a katasztrófafilmben a banalitást – mint az elmaradt idill világát – megtámadó defekt a főszereplő.

5.1.2.10. **Katasztrófa, katarzis, antikatarzis**

A katasztrófában azzá válik az ember, aki lehetett volna. Nem mindenki válik azzá, de akit ez megtörténik, az válik az elbeszélés méltó tárgyává. A banalitás biztonságában mindaz kínozza az embert, ami – több fáradság és nagyobb kihívások árán – lehetne, míg a katasztrófa kínjai nemcsak a kollektív választás hamisságát leplezik le, hanem abból is ízelítőt adnak, mi lehetett volna az a nehezebb, fáradságosabb, de tevékenyebb és boldogabb élet, melyben vállaljuk a nagy öröm nagyobb árát. A katasztrófa duplán az igazság pillanata: a személyiség és a lét, a világ igazsága értelmében is. A banalitásban a világ igazi arcát, a realitás természetének a megismerés feladata elé állító erejű megnyilatkozását is eltakarta a komfort kimérája, míg az ember lényé lényegét, léte igazságát, személyisége magvát sem engedte ébredni és hatni a komfortvilágba való integráció ára, a megalkuvás.

Aki nem haladja meg eredetét, az lecsúszik, mert elődei haladtak, a haladás az őrzés emberi módja. A meghaladás és megőrzés egymást feltételező értékek, melyek együtt omlanak össze, vagy születnek újjá. A német *Titanic*-film (Herbert Selpin – Werner Klinger, 1943) szembeállítja a jéghideg arisztokrata és nagypolgári hisztériákkal a tüzes, markáns balkáni milliomosnőt, aki, miközben mindent elveszít, egy távirat közli vele, hogy nincstelen, megtalálja magát, felszínre jut természetes és szenvedélyes morálja. A katasztrófa kihozza az emberből – ha van benne még ilyen – az „el nem halt” (Gide) magot. A katasztrófa hozza ki a szatirikus komédia emberéből a nagy melodramát. Negulesco *Titanic*-jának utolsó képe hőseiről az elkésett egységgé válás, az értékekre való elkésett ráébredés, amint egy emberré válva éneklik a végső pillanatban a korált, s az apa végre felveszi apaszerepét, melyet eddig nem tudott eljátszani. Az apa átkarolja a fiút, aki kiugrott a mentőcsónakból és visszatért hozzá, mert elmaradt a csók a búcsúzásnál, s a gyermek képtelen volt elfogadni az elválás rideg módját. Ezzel a képpel, az elkésett, de mégis a megváltó eljövételben végül egyesítő szeretet képével zárul az 1953-as *Titanic*, már csak az alábukó hajó távolképét látjuk, nem a *Poseidon* vagdalthúsát, nem a robbanások által széttépett tagokat vagy a fuldoklók egymást alányomó haláltusáját.

A Negulesco-film férje (Clifton Webb), megtudja, hogy fia nem vér szerinti gyermeke, felesége megcsalta őt házasságuk mélypontján. De ha a fiú az apa fia lenne, s pusztán egy ödipális válság tudattalan féltékenységi drámája állítaná őket szembe egymással, egy épp a katasztrófa által feloldott ideiglenes válság erejéig, a cselekmény menete nem változna. A Negulesco-féle *Titanic* a család helyreállítása egy olyan világban, amely meghaladta ezt az elementáris szolidaritást, melynek emberei többre értékelik a parciális kéjpiac szórakozásait, s ezek korlátozásaként feszélyezi őket a család. Ezért akar válni a filmben Barbara Stanwyck Clifton Webbtől, hogy mentse a gyermekeket a későn érő ember, az örök csavargó és sznob kéjenc befolyásától. A Cameron-féle *Titanic* a szerelem helyreállítása egy olyan világban, melyben a kéj és az üzlet számításai organizálják az életet: nem a szenvedélyes kötődés, hanem a szenvedélyes kötetlenség, az újnómád tulajdonsága. Az előbbi filmben a család újraformálódása a katasztrófa kiváltotta kultúrtörténeti regresszió terméke, az utóbbiban a szerelem.

Az *Airport*-film két alapvető összetevője a szappanoperai szubsztancia, illetve a katasztrófa, mint katarzismaradvány: a viszonyok radikális átalakítója. George Seaton filmjében két férfi lecsérél egy-egy feleséget. A kapitány (Dean Martin) a straponőt luxusnőre cseréli, a repülőter vezetője (Burt Lancaster) a díszpéldányt straponőre. Burt Lancaster nem akart válni, konzerválni szerette volna a házasságot a gyermekek érdekében, de rájön, hogy a rossz házasság számukra is kibírhatatlan: a látszat kedvéért fenntartott, kiürült forma nem segít, nem elég. A kapitány, aki kezdetben csak kalandot akar, a katasztrófa legsúlyosabb sebesültjeként látva viszont szeretőjét, jön rá, milyen sokat jelent neki a lány. Végül mindkét férfi olyan nő mellett köt ki – mindkettő második választásként – akivel összeköti, és akitől nem elválasztja a munka. Bigámista, mondja magáról a film egyik hőse: két szerelme van, a felesége és a munkája. A két házasságban fordulatot hozó katasztrófa egy harmadik házasság drámájának kifejezője: a repülőgépet robbantó örült biztosítási csaló jóvátételül szánja az öngyilkos merényletet, hogy végre ellássa feleségét, akinek nem tudott megfelelő életnívót biztosítani. A katasztrófafilm románcboldogság nélküli tragikus antirománc, melyben úgy csap le a katasztrófa a banalitásra és boldogtalanságra, mint az igazi románcban a boldogság

idilljére és eufóriájára. A *Földrengés*ben az alkoholista hisztérika, az öngyilkosságot szimuláló öregedő luxusnő (Ava Gardner) és a gyermekét egyedül nevelő derekas, tevékeny sztarlett (Genevieve Bujold) között kell választani a döntő pillanatban. Charlton Heston visszafordul az elárasztott mélybe. Miért? Mert a sztarlett már biztonságban van? Mert a múlt, az együtt töltött évek sokasága súlyosabb, mint a jövő? Végül a férjet és feleséget együtt nyeli el a mélység, míg a szerető fenn, hívogató szemekkel, de végül néma és tehetetlen megértéssel áll.

A katasztrófa: társadalomszervező. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című film a köznapiság két formájával indul, egy vadabb és egy kultúraltabb törzs életének váltakozó képeivel. Végül a katasztrófa hoz létre e közösségekből harmadik formációt, igazi népet, elfogadó szolidaritást.

A – modern – mitológia elemzésekor és termékei értelmezésekor minduntalan szembeállítani kényszerülünk institucionális és intuicionális, rendelkezés-alkalmazó és beleértő (megértő, kreatív) jogot, másként szólva történeti és „isteni”, ha tetszik társadalmi és „természeti” (vagy „szent”), még egyszerűbben szólva hatalmi és „népi” (az esztétika nyelvén kifejezve: „költői”) jogot. A katasztrófaspecifikus társadalomszervezés az ősi, népi vagy költői jog ébredése. Ez a „népi jog” fejezi ki azt, amiben a mindenkori társadalom több önmagánál, azaz amivel meghaladja a történelmi jog korlátolt, partikuláris értékeket képviselő típusát, és minden időkre érvényes példává válik. Miközben a *Földrengés*ben az összeomlás láncreakciójával fut versenyt a mentés, a hős az, aki megteszi, amiről mindenki tudja, hogy az a helyes, de a többség inkább magát menti. A hős az, aki az individualista társadalomban a közösségi társadalom módján reagál. Logikus, hogy a nagyváros összeomlásáról szóló filmnek építész a hőse, akinek élete már előbb összeomlott, mint városa. Az is logikus, hogy a másodhős rendőr legyen, mert most rá van a legnagyobb szükség. A rendőr pedig öntörvényű személyiség legyen, azaz az íratlan törvényt képviselje, ne az írottat, mert az írás hamisítás, az intézményesítés pedig újabb hamisítás. A *Földrengés* rendőre (George Kennedy) az élő törvény, a röptében megragadott és egyszeri módon alkalmazott törvény „meghallója” kell, hogy legyen.

A katasztrófa: rendkívüli állapot. A *Földrengés* rendőre ezt arra használja fel, hogy ott is igazságot tegyen, ahol a formális jogi szabályozás tehetetlen. Az egyenruhát öltő boltos számára a rendkívüli állapot az önkény és hatalom kiélvezésének váratlan lehetőségeit hozza. Az igazság ihlete, a törvény intuíciója ítél, amikor minden pillanat számít, és minden habozás életkebe kerülhet. „A földrengés sok szemetet hoz felszínre!” – mondja a rendőr, miután lelőtte a fiatal kamaszlányt (Victoria Principal) terrorizáló, nemi erőszakra készülő önjelölt parancsnokot, akinek passzívan engedelmességek a katonák. A banális világ kettős törvénytelenység vétkében bűnös: meg sem látják a törvényt, vagy ha látják is, látni és követni két dolog. A katasztrófafilmben a törvény intuíciója áll szemben a mechanikus joggyakorlattal, melynek igazsága csak a mechanikus hatalomgyakorlás. Szemben áll továbbá a törvény intuíciója ész és érdekek alkujával, mint törvényfeledéssel. A hős azonban nem tudja a látott törvényt nem követni, ezért nyugdíjazták a rendőrt a „békében”; s csak a katasztrófával jött el az ő ideje. S ahogy a rendőr gyakorolja ezt az önkénynek látszó, cselekvő törvénykezést, úgy gyakorolja maga a műfaj is, lévén hogy minden pillanatban dönteni kell a szerzőknek, kit tartसानak életben, és kit áldozzanak fel. Ezáltal a film is keresi a törvényt, amit a filmben keresnek.

Heinrich von Kleist A chilei földrengés című elbeszélésében a „bűnbe esett” apáca lefejezését, a város vérszomjas kíváncsisággal összegyűlt közönsége által várt látványosságot

szakítja félbe a földrengés: maga az Isten játssza most azt a szerepet, amit a *Földrengésben* az önbíráskodó rendőr. Kleistnél a katasztrófa korrigálja a társadalmi hierarchia, az elidegenedett hatalmi szféra, a destruktív hegemonia kultúrája által kitenyészett érzelmi és erkölcsi defektet, az erkölcsi hierarchia helyreállításával. „A semmitmondó társalgások helyett, amelyekhez máskor a teásasztalok mellett nyújtott anyagot a világ, most nagyszerű tettek példáit mesélték: emberek, akiket a társaságban különben kevésre becsültek, római jellemre valló nagyságot tanúsítottak...” (In. Gyórfy Miklós /vál./: Kleist Válogatott művei. Bp. 1977. 593. p.). Társadalmi hatalom és erkölcsi nagyság hasonló fordított hierarchiáját jelzi a *Mentőcsónak* vagy a *The Last Voyage* négere. A katasztrófák eredménye az ember és viszonyai megigazulása, és a vele járó különös boldogság, melyet Kleist egyedülálló erővel, pár vonással képes jellemezni. „És valóban, úgy tetszett, hogy ez irtózatoss pillanatok közepette, amikor az emberek minden földi java odaveszett, és az egész természetet a betemetés fenyegette, szép virágként bontakozik ki maga az emberi szellem.” (uo. 592. p.). Minden fordítva van, a kikökkent idő nem kárhozat: a kikökkent banális idő a helyrekökkent erkölcsi idő, a kikökkent társadalmi idő a helyrekökkent isteni vagy szent idő, a kikökkent ökonómia a helyrekökkent preökonómia, az elementáris emberség alapjaiban való magunkra találás. A programozott lény a katasztrófa pillanatában programozó lényé válik, a végrehajtó törvénykezővé, a tárgy alannyá, a rab szabaddá, Kleistnél, akinek hősei börtönből szabadulnak, ez szó szerint is így van (egyébként, talán ennek nyomán, a *San Francisco* című W. S. Van Dyke-filmben is). A mozgósítottság csúcserzése egyesül az elementáris értékbiztonság harmóniájával: „...egyáltalán nem lehetett eldönteni, nem nőtt-e, egyik oldalát tekintve, legalább annyit az általános jóérzés summája, mint amennyit a másik oldalon csökkent.” (uo. 593. p.).

A katasztrófa a nagyság eljövetele, de kétféle „nagyságé”, a hősiesség és az aljasság netovábbjáié. A Kleist által leírt katasztrófa a kivételes és valószínűtlen megváltás lehetőségét állítja szembe a valóságos és általános elaljasodás képével. A völgyben szétszóródott nép spontán katarzist él át és szolidáris közösséggé egyesül, míg a templomban összegyűlt nép, uszító prédikáció által tüzelve, pusztító csöccselékké válik. Kleistnél a katasztrófa Isten hívó szava, de az emberek a papot hallgatják meg, nem az Istent, és a pap sem hallja Istent. A katasztrófában Isten a természet nyelvén szól, ezért a szétszéledők hallják és nem az összeverődők, a kivonulók és nem a csödület, az ismerősök, szomszédok és nem az ismeretlen, anonim „általános alanyok”. Az írott, emberi törvényt (bírói ítéletet) felülírja az isteni ítélet (a katasztrófa), azt pedig újra az emberi ítélet, hiszen a csöccselék a bírói ítélet kivitelezésének lát neki a maga esztelen, otromba módján, mely végül egész mást művel, mint amit szándékozott. Kleistnél az írott törvény műve esik egybe a lincseléssel, a hivatalos jog a szadista terrorral, s az ihlet törvénye a természetes jósággal és szolidaritással. E helyzet ellen azonban lázadni kell, ezért Michael Kohlhaas regényében az ihlet törvénye is rettenetes alakot ölt.

Ugyanaz az inger – a katasztrófa – mely katarzist eredményez, antikatarzist is eredményezhet. A katarzis a személyes törvénytalálás, az antikatarzis a totális törvénytelenesség eksztázisa. A katarzis a formális törvényt szubsztanciális összefüggésre, az írott törvényt megélt törvényre cseréli, míg az antikatarzis az írott törvényt is felszámolja. Az írott törvény a destrukció szegényes és merev, destruktív szabályozása, de ha még ez is elvész, nemcsak semmit sem nyerünk, hanem magát a semmit nyerjük el, létformációnk végítéleteként.

A katasztrófa kétértelműségével függnek össze kezelésének alternatív lehetőségei. A katasztrófa visszaverésének régebbi, klasszikus kalandfilmje, de a katasztrófafilmben is felbukkanó

formája a katasztrófa integrálása. A Hawks-filmekben nem a katasztrófa ad munkát az elpuhult és elgépiesedett társadalomnak, a Hawks-filmek a pionírmunka maradékát kutatják fel, rendkívüli szituációkat, melyekben a munka a katasztrófa állandó megkísértése és a teljesítmény a katasztrófa féken tartása (*Only Angels Have Wings*, *Red Line 7000*, *Hatari* stb.). A *Twister* a hawkszi professzionális elitcsapat produktív akciőközösségét idézi fel, a hozzá tartozó „hawksi nő”-vel egyetemben. Jan de Bont filmjének főszereplői a ritka borzalmas eljövétel csúcspontján találják egymásra, a rendkívüli nagyságú tornádó belsejében, a tölcser középpontjában, mely egyrészt látcsőként szegeződik az ég magasára, másrészt úgy is felfogható, mint isteni és természeti eljegyzési gyűrű, mely felújítja a jóban-rosszban összetartás fogadalmának értelmét. Hawks és követői filmjeiben a katasztrófa modern Ámorként mutatja meg, ki az alkalmas partner, kivel érdemes végigcsinálni az életet, és kivel lehet csúcsra futtatni a létezést, s ki a pusztá fogyasztói viszonyok társa, a receptív parazita. A *Twister* második választása, az új feleségjelölt előbb megdöbben, majd menekül, látva, hogy a másik nő, a régi feleség a férjnél is szenvedélyesebben képviseli férj szenvedélyét, művét. A jól megírt, dinamikus film visszatérő képe: kis konvoj rohan, de nem a vihar elől, hanem elébe. Új viharlovasok mítosza: úgy küzdenek a viharral, mint a westernek revolverhősei egymással, vagy mint a cowboy a betörendő lóval. A katasztrófa az igazak (tudók és alkotók) és – a szerelemmitológia értelmében egyben – az igaziak (összetartozók) kijelölője. A hősök katarzisa a néző eksztázisának tárgya: ez a „jouissance” korának munkamegosztása.

5.1.2.11. Katasztrófa, melodráma, morál

A katasztrófa változatos módon van jelen a műfajokban, de a műfajok is a katasztrófafilm műfajában. 1./ Minden eléggé dramatikus mű cselekményének csúcspontja katasztrófának nevezhető. A „katasztrófa” ennyiben az általános dramaturgia kategóriája. 2./ A titánfilm mint a szuperhős-mitológia „árnyéka” vagy „sötét oldala” mitikusan megszemélyesíti a katasztrófát. A titán műve átmenet az isteni büntetés és a modern defekt között. 3./ A sci-fi rendszerén belül az inváziós katasztrófafilmek szintén a katasztrófafilmi műfajcsaládba tartoznak, melynek alapműfajáról minden esetre világosan leválaszthatók. 4./ A horror családjában a monstrem-járvány ölti a katasztrófa formáját, első sorban, leggyakrabban a zombifilmekben. A rémek (horror), idegenek (sci-fi) és bioszörnyek (titanizmus) katasztrófa-struktúrájú mesetípusait leválasztjuk a tulajdonképpeni katasztrófafilmről, mely így a természet és technika konfliktusát állítja középpontba, a banális prózában bontva ki azt. A katasztrófizmus tematikus családjának katasztrófafilmi műfaja (mely korántsem a család legrégebb tagja) banális köznapiság, technotakaró, élettakaró, szellemtakaró és halott természet konfliktusait dolgozza ki.

Az előbbi kérdés az volt, milyen műfajokban léphet fel kompozíciós elvként a katasztrófa toposza, a következő kérdés az, milyen műfajokat fogad be, pontosabban melyekből merít nagy motívumkomplexumokat a katasztrófafilm? A *Julie* című filmben a feleségét üldöző örült férj kilövi a pilótákat, s a stewardess (Doris Day) hozza le végül a gazdátlanul maradt gépet. A film első, megszokott film noir-mintát követő része izgalmasabb és elegánsabb, a repülőgépen játszódó részt nem sikerül kellőképpen dramatizálni: ezt a feladatot a film a jövőre, a születendő műfajra hagyja. A *Julie* mint melodramatikus thriller maga is

formálódó, később radikalizálódó műfaj, mely még nincs „kész”. A „kész” műfajok közül a katasztrófafilm legtermészetesebb kombinátumai és motívumforrásai a melodráma és a tragikus románc. Széles az érintkezés felülete a katasztrófafilm és a termelési film illetve a hivatásfilm formái között. A termelési filmben is gyakori a katasztrófa, bár ott, mint szocialista politikai mitológiában, a katasztrófa forrása rendszerint a szabotázs (*Becsület és dicsőség, Gyarmat a föld alatt, Teljes gözzel*). A hivatásfilm témája, szerelem és hivatás konfliktusa szinte soha sem hiányzik a katasztrófafilmből. Ez az utóbbi műfajban gyakran ügyszeretet (gondosság, lelkiismeretesség, szakértelem stb.) és számító karrierizmus konfliktusával párosul, mely pl. a német *Titanic* a kapitány és az első tiszt viszonyában bont ki. Mindezek a konfliktusok lehetnek a melodramai felfokozás vagy az iránydrámai, problémafilmi lefokozás tárgyai. Az *Airport* egyórányi szappanoperai életanyaga késlelteti a katasztrófát. A szappanoperai motívumvilágot az *Airport* munkahelyi miliője a termelési film struktúrái és motívumkezelése felé viszi el. Az eredmény úgy is felfogható, mint a termelési film kalandfilm változata, melyben egy mérnök, műszerész vagy fűtő akcióhőssé válhat.

A katasztrófa, a műfaj melodramatikusságának hatóterében, az intrika függvénye. A német *Titanic*-film egy spekuláns, a White Star vonal elnöke mint főintrikus akciójával indul, aki lenyomja a hajótársaság részvényeinek árfolyamát, hogy felvásárolja őket. A legnagyobb, a legbiztonságosabb és a leggyorsabb hajó, jelenti be később, hogy a háromszoros szenzációval ugrassza meg a részvények árát. Az elnök és a kapitány azért hajszolják a hajót, mert a hajó rekordteljesítménye hajtja fel az árakat. A cselekmény mozgatója a spekulánsok küzdelme, miután újabb cselszövő jelenik meg, aki továbbra is lenyomja az árakat. „Amit én akartam csinálni másokkal, most valaki más csinálja velem.” – bosszankodik az elnök. A valóságos spekulánsok persze nincsenek a valóságos hajókon, mások kockázatára spekulálnak, a *Titanic* intrikusai mégis joggal vannak a fedélzeten, mert a hajó a süllyedő világ, a technikai katasztrófa a társadalmi katasztrófa szimbóluma, valóban így is élték át a kor emberei, amit nemcsak a statiszták világvégi orgiázása mutatott meg a film forgatása közben, az is bizonyítja, hogy Goebbels nem engedte bemutatni a filmet Németországban, később pedig a győztesek újra betiltották, mert kedvezőtlen képet ad az angol nagytőkéről. A forgatókönyvíró is valószínűleg megrémült saját megelevenedő filmjétől, ezért jelentette fel – a pletyka szerint - a rendezőt, akit a Gestapo pribékjei megölték a börtönben, mint később az *Ólomidő* börtöngyilkosai Margarethe von Trotta hősnőjét.

A XX. század züllött rezsimjeiben csak az ellenfélről lehet – néha – megmondani az igazat, a táborok egymásra vetítik ki bűneiket. De a populáris kultúra mesevilágában azért többször meztelen a császár, mint a hivatalos kultúrában. Jelzésszerűbben ugyan, de a vizsgált probléma Negulesco filmjében is jelen van, s a *Jaws* idejétől fogva még erőteljesebben, ha nem is mélyebben, szólal meg. A korábbi társadalmakban a társadalmi lét határa a katasztrófa, a kapitalizmusban a társadalmi lét mozgásformája. A kapitalizmus, mert nem ismeri és nem is túrná az önzés és mohóság korlátját, az a forma, mely mindig addig élezi ember és természet, ember és ember harcát, amíg bekövetkezik az összeomlás. A német változatban egyrészt a kapitány tudása és lelkiismerete másrészt a cég elvárásai, a tulajdonosok akarata, a tőke akarata között van a mindent eldöntő konfliktus. Az első tiszt független szakemberként, a hajó lelkiismereteként lép fel, míg a kapitány a hatalom érdeke és az ész parancsai között próbál egyensúlyozni. Ha az első tiszt lenne a kapitány, ebben a filmben a hajó nem süllyedne el. A probléma az, hogy az igazi döntéseket nem a felelősök hozzák, így a felelősök valójában

csak felelőtlen cinkosok. A hatalom egyik titka, hogy nem ott van, ahol megjelenik, nem az dönt, aki ágál. A bukáskor végül az ágálóra szakad a bűnbak funkciója, az igazi bűnösök pedig átmentik hatalmukat. A film a főbűnös perében elhangzott felmentő ítélettel végződik.

Már ömlik a hajóba a víz és folyik a reménytelen harc, már nem is az életért csak a percekért, amikor az első osztályon még zavartalanul keringőznek. A másodosztályú utasok rémülten állnak a leállt gépek csendjében: lenn a gond, fenn az öröm, lent a tudás, fenn a mámor, lenn a kín, fenn az ügyeskedés és hazudozás. Ezért hatol be végül a választ követelő nép a fenti szférákba, megzavarva a mámoros osztály örök bolondünnepét. A jelenet Fritz Lang *Metropolis*-át idézi.

„Ezt a hajót nem tengerészek, hanem börzespekulánsok irányítják.” – mondja az első tiszt. Nem a jég az ellenfél, hanem az, aki kihagyja a jeget a számításból. Az elnök azonban nem hajlandó hinni a veszélyben, s a hajó süllyedése közben sem fogja fel, hogy az, ami történik, lehetséges. Ez minden hatalmi gőg, pozicionális elszigetelődés végső problémája: az elidegenedett hatalom végül egyáltalán nem tud hinni a valóság lehetőségességében. Ezzel a német *Titanic* egy általánosabb problémát is felvet a spekulatív tőke diktatúrájának kapcsán: a diktatúrák voluntarizmusának problémáját. A spekulatív tőke csak a XX. század végére érte el az öngenerált stupiditás ama fokát, melyet a politikai diktatúrák már a film keletkezésekor megvalósítottak.

A *The Last Voyage* is hangsúlyozza, hogy a kapitány karrierje a hajó és nem az utasok egy darabban való visszavitelének függvénye. Ez az oka, hogy a kapitány mindenkor túlságosan optimista módon számol, a sanszokat akarja látni és nem a veszélyeket, a végcélt (a hajó megmentését) és nem ennek árát (az emberek feláldozását). Így válnak az utasok a hajótársaság, az üzlet és a technika túszaivá. A *Mentőcsónak*ban az angol hajót kilövő német tengerelattjáró parancsnoka felküzd magát a csónak parancsnokává. Maguk az angolok is megállapítják, hogy foglyuk foglyai lettek. Mert a vezető szerep azt a személyt választja ki, akiben legkevesebb a részvét és szolidaritás. Miután végül megszabadulnak az intrikustól, így sápi-toznak: „Most mind föladjuk és meghalunk, csak azért, mert a náci nincs közöttünk?” A *The Last Voyage* hajója, akárcsak a *Titanic*-filmekben, a társadalom keresztmetszete, de több is, olyan, mint a mítoszok teknősbéka hátán úszó világa. Ez felveti a kérdést: jó kezekben van-e a világ? Nem egyszerűen a kontraszelekció, a könnyelmű és parazita gazemberek felülkerekedése a probléma, mélyebb a baj, az, hogy a parancsnoki hídról még a rendes ember is már csak a rekordot és előmenetelt látja, és nem a veszélyeket. A gazdasági, társadalmi és technikai apparátusok kölcsönhatása diktálja a célokat és módokat, melyek mind kevésbé emberi célok és módok. De e helyzetben, melyben a földi pokol urai elveszítik maradék emberségüket, az áldozatok visszanyerik a banalitás világában elvesztett erényeiket. A banalításban az ember átadja a világot kapitányainak, míg a széthullás katasztrófája által visszaöroklí tőlük.

A katasztrófával koronázott melodrámatól a katasztrófikus keretbe helyezett melodráma halmazig vezet a katasztrófizmus mint műfaj kibontakozása. Folyik a mentés Negulesco *Titanic*-jában. „Asszonyom siessen, foglalja el a helyét, ez az utolsó mentőcsónak!” A kis öregasszony azonban férjébe kapaszkodik: „Köszönöm, több mint negyven éve együtt vagyok a férjemmel, most sem fogom elhagyni.” A Negulesco-filmben a világ felülről bomlik, az előkelő család lelkiileg szétesett, míg a baszk prolicsalád feltétlen és szilárd érzelmekre épülő erős egység. A baszkokat legfeljebb a katasztrófa szakítja el egymástól, míg az angol családot legfeljebb a katasztrófa állítja helyre, de csak a vég pillanatában.

A *The Last Voyage* kapitánya megtanulta az utasok nevét, mindenkire van egy bókja, a katasztrófa bekövetkeztének pillanatától fogva azonban keresztülnéz valamennyiükön. A melodráma alulról jön, az intrika felülről, az előbbi a privát, az utóbbi a hivatalos világból (még Cameron *Titanic*-jében is ezt látjuk). Dorothy Malone, a *The Last Voyage* feleségeként beszorul a roncsok alá. Erre a férj kislányukat mentőcsónakba teszi, maga azonban marad. A feleség végül megpróbálja elvágni ereit, hogy Robert Stack ne maradjon miatta a süllyedő hajón. A kölcsönös szeretet-hóstittek melodramái közegében járunk, melyet a katasztrófa a borzalom esztétikájával fokoz a pittoreszk abszurdig. A segítség után szaladó Robert Stack nem talál meghallgatásra a hivatalos személyek részéről, de csatlakozik hozzá egy nagy darab néger munkás a kazánteremből. A felül levők önzése verseng az alul levők szolidaritásával. Az alul levők egymáshoz tartoznak, a felül levők a technika és a vállalat tartozékai. Csak alul világos, hogy a segítség a természetes emberi viszony. A fejtetőre állt létösszefüggés társadalmában a kegyetlen érzéketlenség a siker és rang garanciája, míg az emberség az eszköztelenek, a gyengék és elmaradottak jegye: regresszió. A *Mentőcsónakban* a tengernek adják a halott csecsemőt, de csak a néger emlékszik a zsoltár szövegére: „még ha a halál árnyékának völgyében járok is én, nem félek a gonosztól.”

5.1.2.12. A katasztrófa értelme és értelmetlensége

Előbb a melodramában lép fel a katasztrófa (Henry King: *Chicago*, Van Dyke: *San Francisco*, John Ford: *Hurrikán* stb), utóbb a katasztrófafilmben a melodráma (*The Last Voyage* stb.). A klasszikus elbeszélés korában a melodramák nagy katasztrófái üzenetek: ne bántsd a másikat, mondja a *Hurrikán* katasztrófája, segítsd őt, mondja az *Árvíz Indiában*.

A katasztrófa eredetileg a melodráma és a tragikus románc cselekményét csúcsra vivő motívum, később, az önálló műfajjá szerveződött formációban, a katasztrófa teszi fogyaszthatóvá, a nézői érdeklődést ébren tartva, a próza uralmát, az elbeszél világ banalitását. A katasztrófa állandó fenyegetése érdekessé teszi a józan viszonyokat, elfojtott románcokat és zsugorítva halmozott mini-melodramákat. Mintha a nagy szenvedélyek korának lejártával a természet akarná nyújtani azt a csúcserzést, amit korábban az emberek szenvedélyei nyújtottak.

Eredetileg a kalandfilm antihős vétkei és a melodráma szerelmi büntetetei alkotják a katasztrófa felé mutató motívumok közegét, utóbb, a műfajjá váláskor a szappanoperai stílusú gondok és frusztrációk. Az eredetileg az intrika függvényében fellépő katasztrófa később mind inkább önállósul. A katasztrófa a vallásos témájú filmpozsokban s gyakran ezek nyomán a melodramában is, a bűnök büntetése (*Sodom und Gomorrha*, *San Francisco*), míg a melodráma nagyformájában a bűnös vezeklésének esélye, a „tisztító tűz” szerepét véve fel (*Jezebel*). Ezzel azonban a katasztrófa-toposz filmtörténete nem ért véget. E történet három „korra” tagolható: 1./ a büntetéstörténeteket és a 2./ vezekléstörténeteket követi 3./ a technikai védőernyő mögött várakozó realitás betörésének modellje. A *Földrengésben* a város és a főszereplő pusztulása zárja le a cselekményt, a film vége egyben a főhős vége, a pusztulás nem kezdet, mint az egykori biblikus ihletésű katasztrófafilmekben (*Chicago*, *San Francisco*). Régebben a világrend bizonyítéka a katasztrófa, újabban a világrend hiányáé. A katasztrófa-toposz nagy transzformációja az erkölcsi tanítástól az ontológiai szimptomatikáig vezet bennünket. A modern katasztrófafilm világának „ontológiai differenciája” értelem

és értelmetlenség, szimbolikus plusz technikai védőernyők és nyers lét antagonisztikus ellentétét tételezi.

A *Madarak* agresszív sirályai, varjai vagy verebei, a *The Swarm* gyilkos méhei nem tudják, mit tesznek. A régi filmekben a Föld leveti hátáról a romlott városokat (*Sodom und Gomorrha*, *San Francisco*), s a tenger is a megfelelő pillanatban nyílik szét, hogy utat nyisson a menekülő zsidóknak (*Die Sklavenkönigin*). A biblikus katasztrófafilmben az ég és föld is tudja és teljesíti feladatát, az újabb változatokban az élet sem. A Hitchcock-film madarai épp olyan ostobán csapnak oda izgalmi állapotukban, amilyen bután gubbasztanak az izgalmi állapoton kívül. A kiszámíthatatlanság kiszámítható, az értelmetlenség kalkulálható, mert ha értelme nincs is, ritmusa van, ez teszi lehetővé a menekülést a film végén.

A régebbi filmekben a főszereplők hőstette kétféle kihívásra válaszol: az intrikára és a vele összefüggő katasztrófára. Az intrika az értelem műve, a katasztrófa az értelmetlenségé, de az értelmetlenséget a kisiklott értelem szabadítja fel. Az újabb katasztrófafilmekben a lét alapvető esztelensége veti le az értelemösszefüggést, a nyers lét kegyetlensége számúzi a beszámítható világot. Az intrika a gonosznak mintegy korpuszkuális természetét képviseli, míg a katasztrófa a gonosz hullámtermészetét. A kettő eredetileg együtt jelentkezett, ám újabban a hullámtermészetet érzik mélyebbnek, mely az üres lét végtelen közönyeként önállóul a korpuszkuális gonosz korlátozottabb tevékenységekörétől.

Ezzel egyúttal a moralizáló katasztrófafilm leváltja vagy legalábbis felsorakozik mellé a behaviorisztikus katasztrófafilm. A tiszta akciófilmként fellépő újabb katasztrófafilm azért távolodik a melodramától, mert a kor embere indoktrinációnak, ideológiai befolyásolásnak tekinti a pátoszt, az érzelmi töltést és az etikai tendenciát. A néző úgy érzi, érzelmi csapdába akarják csalni, hogy ezzel korlátozzák értelmes önzését, az érdekkalkuláció szabadságát, az egyetlen dolgot, amiben a verseny- és rizikótársadalom embere még bizik, a józanságot, melynek védelmében visszafogja az érzelmi kifejezést és taktikára korlátozza a kommunikációt. A világhelyzet maga a katasztrófa, de a katasztrófa sem több mint helyzet, adottság, melyen nem kell gondolkodnunk, nem kell „mögé” tekintenünk, csak az a kérdés, hogy jussunk át egy szűk járaton vagy lezárt páncélajtón (*Poseidon*). A katasztrófa okai triviálisak, vagy egyszerűen okatlan: a létezés oktalanságának megnyilatkozása. A kérdés eltolódik, kevésbé igényes, mint a biblikus vagy melodramatikus változatokban: csak az a kérdés, hogyan viselkedjünk, hogyan számoljunk vele? Az akciófilm korának katasztrófaizmusa a morális kompetencia teszteléséből a fizikai ügyesség tesztelésévé alakul.

5.1.2.13. A defektől az iszonyatig

A technikai katasztrófák (a repülőgép lezuhanása, a hajó elsüllyedése, a ház vagy a város kigyulladás) a technikát legyőző anyag hatalmát jelenítik meg, melyet eredetileg a visszaéléseknek az ész feletti győzelme magyaráz. A „miért?” kérdése ezáltal társadalomkritikai élt kap. A természeti katasztrófák (vulkánkitörés, földrengés, lavina, árvíz, járványok) eredendő végső túlerőt mozgósítanak, az emberi hatalom és számítás határát, az értelmetlen idegenség általi felháborító, büntelen és véttelen elnyeletés lehetőségét, mely által a „miért?” kérdés metafizikai mélységet kap. A lét értelmetlenségének és a realitás végső, minden szervezetséget felülmúló, meghaladó, keretező és minősítő szerveztlenségének megállapítása is az

értelmezés győzelme. Mivel a technikai katasztrófák is a természet és technika konfrontációi, ezek ábrázolása is eljuthat a „miért?” metafizikájához. A technikai katasztrófa mögött lehet emberi defekt (*Julie, Airport*), társadalmi defekt (német *Titanic*), de a defekt lehet tisztán technikai természetű is (*2001 Űrodüsszeia*), ami a technika s ezáltal az emberi hatalom végességére utal. Ezúttal nem az intrika számítása, hanem minden számítás korlátolt mivolta a probléma. Most már a kiküszöbölhetetlen Ismeretlen Faktor drámájára utal a defekt. A beszámíthatatlan véletlenek a horror felé húzzák a katasztrófafilmet (*Frankenstein*), míg az Ismeretlen Faktor a sci-fi felé.

Az Ismeretlen Faktor katasztrófafilmi formája: a természet a technikában. (Az inváziós katasztrófafilmekben az Ismeretlen Faktor az idegen civilizáció rejtőzködő, manipulatív aknamunkája civilizációkban, ami azonban szintén arra utal, hogy e két civilizáció viszonya természeti és nem kultúrviszony.) A természet által visszahódított város valami gyászos szépségre, melankolikus nagyszerűsége tesz szert, amíg meg nem jelenik benne az ember, vagy a lény, ami ember volt egykor (*28 héttel később, I am Legend*). A Természeti Faktorttal való szembenézés során az iménti ismeretlent nyilvánítja a konfliktus végigharcolása megismerhetővé. Az értelem korlátolt kalkulációi számára Ismeretlen Faktor az ész számára megismerhető: „beszélni kezd a kő”. A természet borzalmaiban felismerjük a szépséget és a társadalom vívmányaiban a borzalmakat.

A katasztrófafilmek szerzői – Romero zombifilmjei nyomán – kezdik észrevenni, hogy a mentők, segítők, szervezők és felelősök milyen mértékben kiváltói a katasztrófának, mely nélkülözhetetlenként igazolja létüket, növeli hatalmukat, és lehetővé teszi, hogy a zavarosban halásszanak. Már felfigyelt rá a mozimitológia, hogy milyen szerepe van a médiának a rossz hír tárgyát képező esemény genezisében (*Született gyilkosok*), s ma több műfaj dolgozik karöltve a parazita társadalmi struktúrák újratermelését szolgáló strukturális katasztrófa-szükséglet problémáján. A katasztrófafilm a következmények világa, az okok a horrorban vagy sci-fiben jobban feltárhatók (*Frankenstein* filmek, *Szárnyas fejvadász* stb.), de az alapprobléma a katasztrófafilm stílusváltásában is kifejeződik. A menedzsertípus, a mai emberek felszín uraló, domináns, vezetői igényű része olyan, mint aki extrémisztuáción akar átvezetni egy túlélő csoportot, de ezt a permanens extrémisztuációt ő maga generálja, a katasztrófa, amellyel a társadalom küzd, ő maga, konfrontatív nyugtalanságával, empátiátlan monadizáltságával, esztelenül könnyelmű beavatkozásával, voluntarizmusával, mely nem hagyja élni és dolgozni a világ önszabályozó mechanizmusait. A Kertész által rendezett *Sodom und Gomorra* vagy az előbbi hatását mutató német *Titanic* arról szólnak, hogy az új társadalomnak pontosan azok az igazi urai és tulajdonosai, akik a katasztrófa generálásából élnek. A régi filmek monstruma és intrikusa Nagy Romboló. Újabban a Kis Romboló apró de szüntelen aljasságai vezetnek a Nagy Rombolóhoz, a Nagy Rombolás anonim kegyetlensége pedig a korlátolt aljasságot korlátlan aljassággá alakítja, Abszolút Aljasságot generál. Az aljasság világtörténetét kezdi írni, Borges után, a film is, ami új bizonytalanságokat eredményez a katasztrófafilm új műfaja és az egyéb műfajok határterületein.

A katasztrófafilm és a slasher, mint kései, bomláskori, szinkretikus műfajok közös törvénye, hogy határaik elmosódtak a horrorfantasztikum felé. A *28 nappal később* a járványtémájú katasztrófafilm esete, melynek rémei azonban a zombik – élő – rokonai. Emberevő szörnyek, de nem élőhalottak. A betegek kannibálokká válnak, s miután mind átváltoztak, éhen halnak, s közben slasher-killerekként tombolnak, ennyiben a passzívabb zombik hiperaktív ellenképei.

A *Legenda* vagyok a horror, a sci-fi és a katasztrófa-korpuszok elemzése számára is releváns darab, ám – nyilván épp eklekticizmusa miatt – egyik problematikáját sem mélyíti el. A posztmodern eklekticizmus kevésbé mély, mint amilyen bombasztikus. A *28 nappal később* főpusztítója a dühkór, a *28 héttel később* a hadsereg. A *28 héttel később* főszereplője cserben hagyja feleségét, már csak a maga életét mentve. Az utóbbi film „harmadik fokozatú riadója” azt jelenti, hogy a fertőzött negyedben mindenkit elpusztítanak, nemcsak a betegeket. A bestialitás kölcsönössé, általánossá és határtalanná vált. Korábban különböző műfajokban jelentkező kegyetlenségtípusok egyesülnek új, végső és korlátlan bestialitássá, melyet épp ezért a kietlenül monotonná válás veszélye fenyeget. Az új katasztrófafilm és testvérműfajai hermeneutikájában a lét az iszonyat immanenciasíkja. E formációkban vég- és csúcspontra érését éli meg a gyanú hermeneutikája.

A katasztrófafilm, a hetvenes évek produktív, alapozó kora után akkor futhatna újra csúcsra, ha több figyelmet szentel a katarzis-antikatarzis dialektikának. Az extrémisztuáció pszichológiája szerint a valóságban az antikatarzis az átlag és a katarzis a kivétel, a klasszikus elbeszélésben pedig a helyzet az előbbi fordítottja. Mit hoz a kritikus helyzet? A kritikus helyzet létünk és lényünk kritikája. Hőssé válunk, vagy elaljasodunk? Az elvi esély azonos, a gyakorlat azonban mást mutat, s ebből érthető meg, miért és hogyan alakul át a huszadik században a világtörténelem világgatsztrófává. Az evolúció vagy a nagy narratíva bukásáról folyó steril viták a lényeg mellett mennek el, mely nem más, mint hogy az emberi lét elmozdulásai összhalmozásának szervezeti formájaként a katasztrófa kategóriája váltja le a történelem kategóriáját.

Az extrémisztuációban a „nyers élet” védelmezi önmagát. A létért mint nyers életért folyó harc hatályon kívül helyez minden egykor magasabb létformákat szervező és összetartó szabályt. A dühkór mint új moximitológiánk motívuma a nyers élet törvénye, az extrémisztuációs regresszió végső, s már nem emberi életformáinak metaforája. A katasztrófafilm története úgy is vizsgálható, mint az emberi egzisztencia embertelen alapjainak felszínre hozása a bonyolultabb struktúrák összeomlásából. A német *Titanic* sok tekintetben élenjáró darabja a műfajnak, a pánik és dezorganizáció, a lázadás és a népre lövő rendfenntartók képsoraival. A *Poseidon*ban ketten lógnak, egymásba kapaszkodva, a lángoló mélység felett. „Rúgja le, különben meghal!” – hangzik az utasítás, mire a fölül levő lerúgja a mélybe a másikat, azt, aki az imént megmentette és előre engedte őt.

A régi katasztrófafilmek hajóit forma és funkció összhangja, a forma igazsága teszi az ipar esztétikája, a kapitalizmus esztétikája, a rütesztétika szép példányaivá. A *Poseidon* hajója ezzel szemben úgy néz ki, mint egy tejszínhabos köcsög vagy az elolvadni készülő habos-torta. A régi hajókra nagy tisztelettel néz fel a Negulesco-film vagy az Andrew L. Stone-film kamerája, míg a *Poseidon* hajóját, akárcsak Cameron *Titanic*-ja techno-monstrumát, magasan fölül repülve kerülgeti a filmszem. A *Poseidon* hajója hiába óriás, valamiképpen mégis műtyürkeszerű. A hajó nem hasonlít a hajóra, de az emberek sem az emberre, gadget-hajót kormányoznak a gadget-emberek a semmi felé. A *Poseidon*ban már szó sincs nosztalgiaíróról, gyászról, melankóliáról, arról az érzésről, ami a régi katasztrófafilmeket szíven ütővé tette: hogy – bűnösségében is – szép világ omlik össze szemünk láttára.

Láttuk, hogy a melodrámában a katasztrófa a gondviselés kifejezése, az, ami az embert visszahívja önmagához és alkalmat ad az el nem halt mag életerejének megmutatkozására. A melodramatikus aurával ellátott katasztrófa, mint a „rejtőzködő Isten” haragjának kifejezése, egyben halál és újjászületés kapcsolatának megnyilatkozása, azaz egy dinamikus

„örökélet”-fogalom megnyilvánulása. Ahol mindezt már nem érzik így, ott is sokáig megmarad a humanisztikus üzenet, a katasztrófa kihívásával találkozó ember összeszedett állapotának képe, az elveszett és újra megtalált lényeg megmutatkozása (pl. Negulesco *Titanicja* vagy Van Dyke *San Franciscója* végén, miáltal a végpont egyben csúcspont lehet). Mire készül ma a műfaj, mit tehetünk ma? Hiszen ha az előbbi változatok a szimpatikusak, akkor sincs értelme utánozni őket: ami el van mondva, az el van mondva.

Mi a ma igazi kérdése? Mi van akkor, ha a katasztrófa, az extrémhelyzet már csak elaljasodást hoz, az emberi tartás elvesztését, hisztérikus egymás ellen fordulást? A XX. század legkegyetlenebb tapasztalatait még nem tette szóvá a műfaj. Meg kell mutatni, hogyan készíti az áldozatot kooperációra az egyenlőtlenség által felszabadított kegyetlenség tekintélye, a megalázottság vagy a gyávaság, vagy a maga teljes tehetetlenségének és a helyzet kiútlanságának felismerése: hogy megássa saját sírját (mint a nácik parancsára 1944-ben, vagy mint a falvakat járó „népbírák” parancsára 1945-ben), hogy eltűrje, hogy kínzó megsemmisítse, hitében és erkölcsében kigúnyolják, erotikusan megalázzák (mint ez ma mindennapi Afganisztánban vagy Irakban). Meg kell mutatni, hogy a természeti vagy társadalmi katasztrófák idején kik és miért azonosulnak a történet kegyetlenségével, s vállalják a személytelen kegyetlenséget megsemmisítő „képviselő” szerepét. Meg kell mutatni, milyen mértékben öli ki az extrémhelyzet kegyetlensége és az azt meglovagoló típusok hatalomra kerülése a kultúrát és szolidaritást, hogy mennek egymásnak az áldozatok, vagy hogyan vált ki a megalázó, a kínzó, a gyilkos vagy egyszerűen csak a győztes fölénye mazochista izgalmat és a test szégyell, akaratlan kooperációját. A „katasztrófák értelmetlensége” (Žižek: *Der Mut, den ersten Stein zu werfen*. Wien 2008. 75. p.) azért a jövő mozimológia termékeny, kidolgozandó motívuma, mert lehetővé teszi a jelzett, mindeddig elfojtott és elhallgatott problémák kidolgozását. A magas kultúra legnagyobb aljassága, hogy nem tárta fel azt az elaljasodást, melyen az emberiség a XX. században átesett, sőt, görcsösen ellenállt e téma kidolgozásának, melyet még leginkább a film érintett, és mindenek előtt a hetvenes és nyolcvanas évek trash-rendezői kezdtek feszegetni (Lucio Fulci, Jess Franco stb.).

5.1.2.14. Isten haragja (Eszkatológia, apokaliptika, katasztrófizmus)

5.1.2.14.1. A banális transzformáció istentörténeti alapjai

A feladó nélküli baj is üzenet a lét természetéről. A katasztrófa jelentése attól függően változik, hogy a természeti katasztrófák következménye-e a társadalmi és egyéni katasztrófa, vagy a társadalmi katasztrófa, sőt, a katasztrófikus társadalmi forma következményei-e a természeti katasztrófák. Az okok jegyében szemlélt katasztrófa ige, a következmények jegyében szemlélt katasztrófa feladat.

A katasztrófafilmben azért nincs helye isteni személynek, mert – a sci-fihez hasonlóan – szcientista, technozóf műfaj, ám minden esetre a technokrácia elbizonytalanodott önreflexiójának kifejezése, a kalandfilmnek a sci-fi adott negatív válaszáként. A katasztrófafilm technofóbiája a sci-fi technofiliájára adott reakció, ám a továbbra is technikafüggő kultúra pokoli önreflexivitásaként. A katasztrófa-motívummal élő melodráma sem Istent foglalkoz-

tatja, csak az istenhitet, Istennek hipotetikus és nem cselekvő pozíciót tulajdonítva. Itt legfeljebb az istenhít mozgat hegyeket, nem maga a bibliai „feladó”. Isten a melodramatikus katasztrófizmusban (*Chicago, San Francisco*) „feladó” marad, de parancsolatok és nem katasztrófák feladója.

A hitbuzgalmi eposz katasztrófizmusa vagy a patetikus melodráma – biblikus motívumokat őrző – katasztrófizmus nem tartozik a katasztrófafilm műfajába, de az utóbbi által képviselt aktuális szellemtörténeti tendenciák az előbbi tradíciók alapján megérthetők. A katasztrófa-korpusz egyrészt nem azonos a katasztrófa-műfajjal, másrészt a katasztrófa-korpusz legfontosabb tagja, a későbbi leszármazottak őseként, nem a katasztrófa-műfaj, hanem az Isten haragjára épülő kollektív bűnhődéstörténet. A későbbi formációk főként egyszerű szelekciós műveletekkel jönnek létre (Isten kivonásával, a bűnök kollektív orgiazmusának felszámolásával stb.). A katasztrófafilm elveszi a bűntől a démoni sátánszolgálat patosát, s a köznapi élet természetéhez tartozó ízléstelenséggé vagy aljassággá „enyhíti”. A bibliai magot népmeseire váltják: a film pl. olyan emberről szól, aki elindul, hogy megismerje a félelmet, de nem tudja, csak teszi, azaz nem tudja, hogy mi hiányzik és mit keres. Ezért szakítja meg a katasztrófa a kollektív mámort, rendszerint a táncot, az ész nélküli utazást (pl. *Negulesco* vagy *Petersen* filmjében).

5.1.2.14.2. Az ateista imája a melodrámaiban

„Valószínűleg ez Amerika legromlottabb, korruptabb és istentelenebb városa.” – mondja a pap a *San Francisco* elején. A város aljas (a telekspekulánsok martaléka), az egyén züllött (a telekspekulánsok elleni harcot vezető Clark Gable sem „pozitív hős”). A spekulánsok a várost nyomorgatják, a város fejlődését akadályozzák, de a film nem róluk szól, hanem arról, hogy a Gable-hős ugyanúgy nyomorgatja szerelmét, s akadályozza annak fejlődését. Nő és város viszonya már itt olyan, mint később nő és hajó viszonya a *The Last Voyage* című filmben. „Úgy szégyelli a jó cselekedeteit, mint mások a gonosztetteket.” – mondja a pap Blackie-ről, de hogyan is lehetne másként élni a prosperáló San Franciscóban, a bűn városában nem az erényeknek jár ki a megbecsülés. Később, a véget nem érő katasztrófa hangulatos képsoraiban, melyek mélyebben belevonnak a cselekménybe, mint az újabb idők trükk-orgiái, az elveszett Jeanette MacDonald hosszú keresése készíti elő, a már holtak tartott nő megtalálásakor, az ateista imáját. Gable nem kérni térdel le, hanem hálát adni. Korábban legyintgetett: nincs szüksége Istenre, megszerzi, ami kell. Most azonban, amikor a katasztrófától kapja vissza a szeretett nőt, akit a „békében” maga veszített el, az élet lényege mutatkozik meg ajándékként. Csak a fogyasztási javak s a birtokviszony szerencsejavarai a szerzés tárgyai, de épp ezért mindezek nem segítenek a boldogtalanon, és nem garantálják a boldogságot. A film végén az ateista letérdel Isten előtt, de ez sajátos módon valósul meg: Gable valójában Jeanette MacDonald előtt térdel, az utóbbi egy dombon, pár lépéssel közelebb Istenhez, az utóbbi a domb aljában. Jeanette MacDonald „papkisasszony”, s „vidéki lány”, a film elején azonban a cinikus világfi azt hiszi, hogy mindez csak a frivol nő szerepe, mese, hazugság.

5.1.2.14.3.A katarzis áthelyezése a múltba
(Kertész: *Sodom und Gomorrha*)

„Mary, az isten szerelmére, maga nem látja, hogy egy szakadék szélén áll?” – kérdi a szobrász Lucy Doraine-t a *Sodom und Gomorrhában*. A melodráma metaforikus szakadékát már a hitbuzgalmi eposz is, akárcsak később a katasztrófafilm, szó szerint veszi. Kertész filmje több síkon játszódik. Az alapsíkon, a jelenben, a konfliktusok lényege, hogy a nő előbb áruvá válik, majd erre az elembertelenítő pozícióra adott reakcióként, provokatív csábítónővé, a film noir vampok elődjévé, perverz szexterroristává. Előbb a spekuláns okoz katasztrófát a tőzsdén, majd Mary (Lucy Doraine) a spekuláns hálószobájában. Kertész párhuzamot von a felhalmozás fanatizmusa, a spekuláns örülete és a másik örület, a szexterrorista szerelmi fejedelmének mint szexkarrierista fogyasztónő hisztériája között. A spekuláns másoknak okoz fájdalmat, míg a kéjfogyasztónő kéjeiből kiköltözik az öröm, végül magának is csak fájdalmat okoz. A halmozott pénz pénz marad, de a halmozott öröm kinná válik.

A *Sodom und Gomorrha* kompozíciója két műtsíkkal dolgozik: Lucy Doraine az egyikben kéjnő, a másikban diktátor (=kín-nő): az Erős destruktivitása és a destruktivitás Erőszja egyforma figyelmet kap az elanyagiasulás genezisében. A katasztrófa a receptív ember lényegének, a tehetetlen anyag hatalmának beteljesedése. Amikor a sodomai cselekménysík történéseinek csúcspontján máglyára horcolják az angyalt (lelket, szellemet), akkor következik be a katasztrófa, az Anyag Diadalaként. A nő, aki az anyag hű papnőjeként lépett fel, osztva a város sorsát, a negatív vajúdat, a nem szülő vonaglást, nem alkotó vergődést, végül kővé válik, az anyag hívéből teljes anyaggá.

5.1.2.14.4. *Petőfi, Jókai és Kertész Mihály*

Kertész *Sodom und Gomorrhája* azon a nyomon halad, amelyen már Jókai Óceánia című regénye vizionálta a hedonista élménytársadalom dekadenciáját, mint a katasztrófa visszaszámlálását, a vég kezdetének idejét. Jókai regényében a hanyatlás képlete abban áll, hogy a vita activa emberét leváltja a receptív ember kora, s ennek eredménye a „tízscapás” eljövetele (Jókai: Óceánia. Egy elsüllyedt világrész története. In. Centenáriumi Kiadás. 60. köt. Bp. 1928. 222-223.p.). Napjainkban fut a mozikban a *Tízscapás* című film, melyben a Jókainál még mind kultúrkritikailag, mind metafizikailag mély motívum a tinédzserfilm élveteg idegborzongatásának kedélycsiklandó ingerkeresésévé csúszik le. Jókai regénye a posztmodern film számos témáját előlegezi. A kozmomorf embert, akárcsak egy Cronenberg-filmben, már Jókainál leváltja a technomorf ember műemberré átbarkácsolt groteszk figurája (206.p.). Az ókori élménytársadalom jouissance-embere harminc évesen hetvennek látszik (201.). Az élvezetkultúra ingerpiacán fuldoló véggenerációkat renyhe motivátlanság jellemzi (224.) Kertész Sodomájában sem örülnek az emberek, csak örjöngenek, dobálják magukat, összevevődnek, integetve hívogatják az izgalmat, s a kollektív káoszt, az egyéni szétesés halmozását szignalizáló kalimpáló hadonászás közepette végül, az ünnep csúcspontján, a kőszobor jön el, a bálvány, mint formába zárt anyag nem-igaz, nem-jó és nem-szép képe, amely a katasztrófa, a formából kicsorduló anyag előhírnöke. Jókai regényében a ma kedvelt fantasztikus filmek csapásai is jelen vannak, pl. a dinoszauruszok (229), sőt már a sci-fi mutánsainak megfelelő keveréklények is, a világvégi társadalom alsó osztályaként. Kertész a sztárkultusz képével egészíti ki a Jókai-féle bűnlistát: „Bizonyosan hallottad szépségem hírét!” – mondja Lót felesége

az ég angyalának, s a sodomai nő körül valóban olyan tumultust látni a filmben, amilyen Lucy Doraine körül kavarghatott a film bemutatóján. A Jókai-regény tízcsapásának törvénye a katarzismertesség, mert a katarzis nem a kioltott szellemű tömegben következik be, hanem az ébresztő egyénben és a lázadó tömegben, a receptív összeverődés épp a katarzis távoltartását szolgáló kollektív elhárító mechanizmus. A modern nárcizmust tükrözteti Jókai ókora a gyengeség önimádataként. A mámoros kultúra, a jouissance civilizációjának lényege az önmegvalósítás fáradságának elutasítása, s az önimádatnak az öneldobás, önfelszámolás imádataként való értelmezése. A szecessziótól öröklő a kertészi mozimitológia a romantikus öntékozlás eme ellentétének élményét: a teremtő öntékozlás ellentéte az elhasználó, pusztító öntékozlás. A Jókaitól Kertészig ívelő fejlődésben az elbeszélő számára világosabb mint ma, hogy a kapitalista modernizáció keretében torz, kisiklott emancipáció zajlik, mely nem a népeket, osztályokat és vallásokat (hiteket, ízlésformákat, életstílusokat stb.) emancipálja, hanem a defektet, szenvedélybetegségeket, vesszőparipákat, neurotikus igényeket, mert nem az ész, hanem az esztelenség ajzza a fogyasztást, s mert ez a modernizáció nem egyesíti az emberiséget, ellenkezőleg, mindenkit igyekszik elmeríteni saját bolondériájába. Tehát: a parciális ösztönöket emancipálják az énnel, s ünneprontóként közösisít ki a kritikát. Jókai világvégi népe minden csapás után újra elkövet minden régi hibát. Jókai a mai, beteg „normalizáció” felfedezője, mely a hibákhoz való megtérés, az örök visszatérés dekadens formája. Az „eredmény” az Óceánia-regényben végül a járványok kora, majd a fajok pusztulása (225.), s így jelenhet meg a fajokat pusztító faj pusztulása happy endként, mint egy zombifilm.

Az, hogy Jókai (és Kertész) a múltba helyezi az apokalipszist, a világ kezdetére a világ-végét, az eszkatológiai optimizmus kifejezése: így létünk maga a remény érve. Kertész filmjében a személyes történet (az élettapasztalat) vetítívásznán jelenik meg a közös történet (a történelem), és a közös történet vetítívásznán az istentörténet, s ezek találkozása a lelkiismeret ébredése, párbeszédük pedig a lelkiismeret élete. A megkettőzött, sodomai illetve gomorrhai múltsíkok ily módon a két férfit találkára hívó Mary lelkében egy részeg éjszakán zajló konfliktusfeldolgozás kifejezései. A döntés fordulatot hoz: előbb az áldozatok, magukat lelövő, leszúró férfiak tragédiái által igazolódott Mary női ereje, melyet a döntés után áldozata ápolására fordít: azért fog élni, aki meg akart halni érte. A bűnök, vétkek, hibák a jelenben vannak, a büntetés és katarzis a múltban, melyet utóbb egy fordulat átminősít álommá. Ha a múltban vannak a katarzisok és az általuk hozott megvilágosodások, akkor az ész nem más, mint eme drámák emléke, s akkor a jelenben talán csak elég észre térni, aminek lehetősége e katarzisok emlékezetéből él: a katarzisokat pótolja a művészet, az emlékezés, az álom, az önmagába merülő ember önmegvilágosodását lehetővé tevő katarzis-archívum (s a mozi, mint ilyen). A jelenben metaforikus a borzalom, s a bűnhődés szublim, a cinizmus által túlkompensált undor vagy lelkifurdalás legyőzhetetlen rosszérzése. Ily módon Isten, aki szintén a múltban büntet, a *Sodom und Gomorrhában* valójában maga is metafora. A cselekmény teológiai vonulata messzemenően eltávolított, stilizált, feltételes módba helyezett, egy szecessziós elidegenítés tárgya, amit a játékos dekorativitás attraktivitása hangsúlyoz. Kertész a túlfokozás által teszi idézőjelbe a narratívát, nem a csonkítás által, mint a modernizmus. Mary elalszik a tervezett koitusz helyett, s ezáltal a megtisztító „álomidővel” lép érintkezésbe: az erkölcs az a nem-áru és nem-számítás, amit a múltból kell importálni, és amit már a múltban is a katasztrófa emel át az álomidőből. A jelenszínnek az álommal és a múlttal kell felvennie a kapcsolatot, de a múltnak is kapcsolatot kell keresnie egy távolibb

dimenzióval: az éggel. Az erkölcs emlékezés a kezdet tökéletességére, vagy az erkölcs az egész igazságában való részesezés, örök kezdet és örök megérkezés egysége ebben a koncepcióban. Ez azt jelenti, hogy az erkölcs nem más, mint a közvetlen életöröm, a természetes életforma: eredetileg az élet olyan, éltetője a kölcsönös gondoskodás és empatikus összefonódás, mint ma a technika. A katasztrófa ezért volt eredetileg eszkatológikus funkció, és ezért lesz végül, az örömtelen kéj és az univerzális műviség korában, középponti kategória.

A magyar reformkor és a magyar szecesszió között nincs törés és fordulat, a törés, a szociokulturális katasztrófa csak az un. „rendszerváltás” elmulasztott reformkora idején következett be. A katasztrófa toposza és a moralizáló melodráma bonyodalmai közötti korábban explicit, később rejtőzködő közvetítő az Isteni Bosszú majd a Gondviselés fogalma. Jókai katasztrófaregénye az isteni büntetés narratívájának nagy erővel felelevenített emlékeit választja kiindulópontul: „A büntetés valóban megérdemelt volt: – a vad férfiak bántalmaztak egy nőt, ki vendégképpen ment városukba; ezért méltán töröltettek el a föld színéről.” (184.). A katasztrófa olyan élmény, melyet a legrelevánsabb, különleges státuszú, örök érvényű hírként, a legszélesebb körben terjesztenek: ez a kollektív bevésés eredeti módja, az íratlan írás. Jókai hőse pontosan ilyen törvényadó, előíró, rendelkező írásként értelmezi a katasztrófát, ezért az erősíti és nem gyengíti a hitét: „...tudta jól, hogy azoknak megöletése az Úr parancsára történt, az erős ’bosszúálló’ Jehova Isten parancsára, aki villámok dörgése között írta fel saját kezével márványtablákra, hogy az idegen férfi előtt szent legyen az idegen nő arca, és aki az ellen vét, halállal haljon meg.” (184.). Ezért olyan szigorú az orvos Maryvel a *Sodom und Gomorrhában*, akárcsak a másik cselekménysíkon az angyal Sarah-val: a gyógyítás szigorú. Jókai ugyanazt a költői jogot képviseli, melyet Petőfi is képviselt forradalmi verseiben: nem sokallja a város elpusztítását, hisz alapvetően a kultúrával és társadalommal van baj, mely gazembereket nevelt és nemzett, nem pusztán a férfival, aki bántalmazta az „idegen nőt”. E motívumot gondolja tovább a Kertész-film, melynek Sodomájában minden idegent halállal „büntetnek”, aki beteszi lábát városukba, átlép a városkapun, s mint Jókai, Kertész is méltónak tartja a gyilkosok városának büntetését, mely csupán tükröt tart a gyilkosnemző civilizáció elé. Jókainál azért pusztul el a város, mert tíz csapásból sem tanulnak, Kertésznél azért, mert maguk készülnek csapást mérni az idegenre (a Várkonyi Mihály által játszott jövevényre, aki történetesen az Ég Angyala), tehát Kertésznél nem egyszerűen a várost éri a tízcsapás, maga a város a tízcsapás. Jókai már jól látja civilizációnk önpusztító természetét, de a XIX. század közepén még nem láthatja, hogy a leépülés következtében népi „faji” háborúk felé halad a barbarizáció. Jókai látja, hogy mindenki bezárkózik saját önző örömebe, Kertész már azt is látja, hogy ennek következménye az idegen örömök iránti értetlen gyűlölet.

Két alanyuk van joga a költészetben a végső kegyetlenségre. Ezek: az Isten és a Nép. Jókainál egy város pusztulásával indul a cselekmény, és egy a katasztrófából nem tanuló kontinens pusztulásával zárul. Isten ott tesz igazságot, ahol az elhülyült nép erre nem vállalkozott, s Kertésznél és Jókainál egyaránt ez a helyzet. Petőfinél a költői jog a népi-forradalmi jog sürgetője, s Jókai, visszapillantva, azt állapítja meg, hogy a költői-népi-forradalmi jog késlekedése eredményezi a világ általános öntisztulási igényét, Isten akkor segít, amikor úgy látszik most már az Isten sem segíthet. Isten, természet, világ, forradalom, mind szabadság és szükségszerűség egymást közvetítése és drámai egysége, melyek a cselekvést nemző katartikus megvilágosodás neveiként szinonimák. A modern gondolkodásban az isteni büntetés

fogalmát a népharag öröklí, az isteni gondviselését a homeosztázis. A „hogyan kell embernek lenni?” kérdése szempontjából mindegy, hogy a népharag Isten kifejezése, vagy az Isten a népharag neve. A lényeg a kollektív kudarc megállapítása: nem sikerült embernek lenni, s ezért az egész „teremtés” nyújtja be a számlát tanújának, az önteremtő lénynek, aki elárulta az öntudat szikrája szerepét egy parazita szerepért, s erre való válasz a mindenség haragja. Isten haragjának örököse, ha nem lép fel a rendkívüli állapot jogalkotó alanyaként a nép, a természet haragja: ha Isten kivonul a narratívából, de nem lép a helyére az emberi igazságtétel, marad a katasztrófa, mint a katasztrófa + üdv szerkezetű eszkatológikus narratíva felezése vagy defektje. Mindegy továbbá, hogy a katasztrófafilmben a tenger fejezi ki a „népek tengere” haragját, vagy a „népek tengere” is csak a tenger haragját, mert mindkettő elleni háború a kizsákmányolás. Jókai katasztrófaregénye megszólaltatja a titán vádját, és panaszát, mellyel a titán a Föld, a Természet, a Lét vádját tolmácsolja a más lényeket lenni nem hagyó lénynek: „Talán van a lélek belsejében egy titkos érzék, mely az öntudatig nem tud emelkedni...” – mondja Jókai, s ez az érzék érti a természet titáni panaszát, mert ezen a szinten mi is hozzá tartozunk. Ezért tudja tolmácsolni a panaszt, az emberiség fölötti vádbeszédet regényével az író, és az író regényében a titán: „Átkozott faj! Amíg te nem voltál, boldogság volt a földön. Te rontod meg a földet, az eget és a vizeket. A te éhséged, fázásod, nyomorúságod pusztítja el az erdőket; a te örültséged tördeli le a hegyek csontjait, vájja fel a föld gyomrát. A te undokságod mérgezi meg a folyamokat. A te hulláid vesztegetik meg a léget, a te lehelleted homályosítja el a napot. Te rakod be kövekkel a föld virágos színét, hogy ki ne zöldülhessen az; te viselsz háborút az egész természet ellen, mindent evő szörny! Kinek kétféle foga van: húst és növényt rágó! Ki minden rongyodat, mely testedet fedi, más állattól lopod, s szégyenled magadat olyannak, ahogy teremtve vagy. Te miattad pusztul el a világ.” (205.). Ez a vádbeszéd végső lényegét tekintve ugyanaz, mint a Bánk Bánban Tiborc panasz, mert a kizsákmányolás az emberi tényezőt is nyers életként, természeti erőként veti alá. Tiborc panaszától Jókai titánjáig – s ebben áll a reformkor nagysága! – a panasz váddá fokozódott.

5.1.2.14.5. Eszkatológia és apokalipszis

Előbb a katasztrófafilm műfajának megjelenése, utóbb mind pesszimistább változatainak kidolgozása arra utal, hogy az eszkatológia és apokalipszis laicizálódnak, vulgarizálódnak, szekularizálódnak és átesnek a varázstalanításon, majd az így keletkezett új mozgástéren belül etolódik a hangsúly a varázstalanított eszkatológikus funkcióról a szintén varázstalanított apokaliptikus funkcióra, melyet az eszkatológikus narratív szintagma felezésének tekintünk. Az eszkatológia humanizálja, a melodráma szublimálja az apokaliptikus narratívát, melyet a katasztrófafilm – tendenciálisan – újra deszublimál és dehumanizál. Az üdvtörténetben a katasztrófát követi a feltámadás, míg Szabó Dezső *Feltámadás Makucsán* című regényében a feltámadásból is katasztrófa lesz. A banalitás katasztrófához vezet, s a banalitás egyetemessége és ellenállása a mentési kísérleteket is katasztrófává változtatja. Egyre kevésbé a kárhozát az üdvterv szereplője, mindinkább az üdvkeresés a kárhozattörténet szereplője. A katasztrófa mozija a kritikai értelmiség és a népi lázadás mozija helyére lép. A neorealizmus szociális lelkiismeretével szakító modernizmus mélystruktúrája az intellektualizmusba csomagolt katasztrófizmus (*Tükör által homályosan, Úrvacsora*). Drewermann

kevésbé minőségi, inkább mennyiségi különbséget lát eszkatológia és apokalipszis között: a „feladó” kultúra állapotától, a szorongás és szenvedés mértékétől függ, hogy a történelem fordulópontja vagy végpontja az üdv eljövetele, tehát hogy az igazságtétel evilági vagy túlvilági, s „új ég és új föld” lesz a nivóváltás eredménye, vagy a „menny” (vö. Eugen Drewermann: Tiefenpsychologie und Exegese. Bd. 2. Olten und Freiburg im Breisgau. 1985. 467-472. p.). Eszkatológia és apokalipszis úgy viszonyul egymáshoz a tradícióban, mint a mai populáris kultúrában a hitbuzgalmi filmeposz és a moralizáló melodráma a katasztrófafilmhez, vagy a katasztrófafilm műfajában a társadalomkritikailag motivált katasztrófa a démoni anyag mitológiájához.

Az ember és társadalom eszkatologikus, a kisiklott ember és társadalom apokaliptikus létforma. R. Bultmann figyelmeztet rá, hogy az egzisztenciálfilozófia nem azt mondja „így és így kell élned!”, „ilyen és ilyen meghatározott módon kell egzisztálnod!”, hanem „csak” azt mondja: „egzisztálnod kell!” (Bultmann: Jesus Christ und die Mythologie. Hamburg. 1964. 63. p.). De ez az „ek-sistenz”-iális létforma azt jelenti: magadnak kell kidolgoznod a meghatározást! Amennyiben az ember, mint önkereső és önkidolgozó lény nem találja meg a módot, úgy összeomlik, árnyékegzisztenciává válik, s épp ez mutatkozik meg a katasztrófában, melynek két szakasza van: 1./ a lételegen létező rombolóvá, majd 2./ önpusztítóvá válása. Az ember olyan lény, aki csúcs és szakadék között táncol cérnaszálon: ha nem azt teszi, amiben több önmagánál, akkor mindaz működésbe lép létében, ami által kevesebb önmagánál. Az Ótestamentum szelleme ezért tekinti a „kiválasztottság” eljátszásának, elvételének a „bűnbeesést” (G. v. Rad: Theologie des Alten Testamentes. München. 1960. 2. köt. 127. p.). A bűn ily módon olyan ontológiai kategória, mely a specifikus emberi létmód kockázatosságával függ össze: a teremtő lény, ha nem teremt, úgy rombol, mert aktív, túlmotivált lény. De azt is mondhatjuk, hogy az ember költői lény, csak a költemény módján emberi formájú a léte, mert a költőiség a nyelv önkéntes önbonyolítása, pluszfeladatok vállalása, nehézségek támasztása, míg a banális lény eljövetele a tömegdekadenciában az ernyedés, a kerülés, a könnyítés és igénytelenség kultusza: az ember önlemondása aktív lényegéről. Az ember olyan valami, ami a terhek kidobásától sülyed, s vállalásuktól emelkedik.

Az eszkatológia az „isteni jog” ígéreteit rendszerezi, az apokaliptika pedig fenyegetéseit. Mindkettő az embernek Istennel való szövetsége sorsát kíséri figyelemmel. A dekadencia első szakaszában az emberek cselekedetei, második szakaszában szavai is felmondják az Istennel való szövetséget. Az eszkatológiában is rettenetes az „Úr napja”, nemcsak az apokaliptikában. Drewermann engedményt tesz a kor steril kényelmi gondolkodásának, amennyiben a prófétálások „erőszakos” és „barbár” koncepciójáról beszél (Drewermann id. mű, 2. köt. 441. p.). Későbbi, mélyebb elemzése is irrelevánssá is teszik ezt az ítéletet. Az eszkatologikus és apokaliptikus víziók mai fantáziánkban továbbélő változatainak vizsgálata minduntalan igazolja, hogy „Isten haragja” nem más, mint annak kifejezése, amit az ember „szövetséget felmondó”, azaz „istentelen” (vagyis önző, barbár, kegyetlen, parazita) cselekedeteinek összeadódása, „eredményeik” felhalmozódása idéz fel a társadalomban és aktívul a természetben. „Isten haragja” az a mód, ahogyan a világnak hadat üzenő, a léttel visszaélő emberre néz vissza a világ. Az „Isten nélküli” katasztrófafilm végső soron ugyanúgy működik, mint a biblikus eposz, amennyiben az ember és természet közötti „szövetség” felmondását láthatjuk benne. A szövetség felmondása kettős, kölcsönös: az ember részéről ez a cinikus hedonizmusban és parazita partikularizmusban áll, míg a természet részéről a felmondás

maga a katasztrófa. A némafilmekben Isten még népeket áldoz fel és birodalmakat süllyeszt el, s Isten eme „hadistenné” válása ugyanazt fejezi ki, amit a mai katasztrófafilmben a természet önvédelmi reakciói, a lét immunreakciói.

Az ágáló Isten, a szimptomatikus vagy rejtőzködő Isten és a halott Isten figurái felelnek meg a katasztrófa biblikus eposzi, moralizáló melodramai illetve katasztrófafilmi formáinak. A „lélek álmódó rétegei” (Drewermann uo. 451.) kommunikálnak egymással a megszemélyesített katasztrófa mint ítélet, a privatizált és emocionális katarziszokat nemző katasztrófa, illetve a monstrumanyag végső győzelmét kifejező transzmorális katasztrófák formáiban. De a transzmorális katasztrófa rémánya is a létezés morális kiüresedése következtében marad magára, azaz ezért marad rá a világ. A katasztrófa a banalitást éri, amennyiben banális, de története eredetileg azért elmesélésre méltó, mert az Exodus motivációjának tekintik. A katasztrófafilm újabb formáiban a banalitás önemésztő természete annak indirekt bizonyítéka, hogy kell, hogy legyen alternatívája a banalitásnak.

Valaminek a szétesése egyúttal másvalaminek a burjánzása, halmozódása, terjedése. A *Poseidon*ban a hajó, a *San Franciscó*ban a város szétesése egyúttal a tűz burjánzása. A mai katasztrófafilm ontológiája nem a matematika (mint Badiou kultúrájéé), hanem az onkológia: a lét széteső burjánzás és burjánzó szétesés. A katasztrófafilmben mindig rossz a számítás, s csak az a kérdés, az adott számítás rossz-e, vagy minden számítás. Ez egyébként a modernizmus bergmani nagyformáját is jellemzi, s a posztmodern úgy is felfogható, mint a kifáradt intellektualizmus kacérkodása a kor egyik legnépszerűbb tömegfogyasztási cikkével, a fagyalt, a rágógumi és a hamburger mellé felsporakozó new-age-giccsel, miután a korábbi generáció által vállalt és generált feszültség elviselhetetlenné vált a szupersztárrá avasult új intellektuel típusok számára. A posztmodern elutasítja a modern szorongáskultuszt, mert érzi benne az indirekt kritikát. Ám ha nincs hiteles hír az üdvről, üdvözítőbb a reménytelenség kimondása, mint a new-age-giccs műve, az üdvhamisítás.

5.2. A próza – túl a mítoszon

A próza poétikája 2.

5.2.1. A film „felnőttkora”

5.2.1.1. Mítosz és mitizálás

Mítosz és próza kölcsönösen bomlasztják egymást. A prózai életanyag felfedezése kivezet a mitológiából, s a prózai életanyagokat befogadó mítosz hajlamos mélystruktúráként visszahúzódní egy már-nem-mitikus művészet, később pedig egy már-nem-szép művészet csontvázrendszerének szerepébe. A művészet még sokáig mitizál ott is, ahol már nincs mitikus karaktere. Bíró Yvette „aljas mítoszlól” és mítoszlól beszélt. Nála az előbbi jelentette a hollywoodi tömegfilm mozimitológiáját s az utóbbi a mitikus témákat is feldolgozó individuális alkotóművészetet. Az előbbiben a mítosz használja a filmet, az utóbbiban a film a mítoszl. Mi itt a Bíró Yvette-féle „aljas mítoszl” nevezzük mítoszlak (tömegfilmelek, populáris mitológiának), az ő „profán mitológiáját” pedig mitizálásnak.

5.2.1.2. Mítoszi kiütkeresés a mítoszból

Mítosz és művészet vagy tömegművészet (populáris mitológia) és magas művészet átmeneteit kell vizsgálnunk a következőkben. Keresni a fantázia kivezető útjait a filmipar, az álomgyár, a tömegfilm szférájából. Ezt a feladatot, mely egyre nehezebb, a posztmodernben sokan feladják, mert a konvenció elleni korábbi lázadásokat is konvencionálisnak érzi minden lázadó, s minden felszabadulás túl gyorsan válik olyan teherré, amitől szabadulni kell. A Brecht és Marcuse közötti szakaszban az esztétikai gondolkodás a népszerű szerzőkhöz csapta az egész klasszikus tradíciót, s nemcsak a tömegkultúra, az egész polgári kultúra afirmatív jelentőségét állapította meg. Hasonlóan jár el Deleuze: a mozgásképp nemcsak a kifejezett tömegfilmet, az egész hagyományos elbeszélést és klasszikus filmsínálást jelenti.

A művészfilm első fordulata, hogy nem a kamera előtt, hanem a kamera mögött keresi a nagyságot: a hőskultusz helyett a szerző kultuszában. Második fordulata, hogy nem a mélystruktúrában, hanem a felületi struktúrában keresi az igazságot, már nem a nagy szerző eszméiben, hanem az érzékelést felfrissítő és a befogadót pusztán provokáló, de nem kioktatni vagy megváltani óhajtó ingerek produkciójában látja feladatát. Az első stratégia távolította, a második közelíti művész- és tömegfilmet.

5.2.1.3. Jóhír, rosszhír, tényhír

A próza megtámadja a fantáziát: a megfigyelés módszerét részesíti előnyben. A próza számára épp olyan periférikus a fantázia, mint a fantázia számára a próza. A fantázia a prózát nem tartja eléggé érdekesnek, a próza pedig a fantáziát nem tartja elég megbízható s felelős elrendező elvek birtokosának. A prózai tudat a megfigyelésben hisz, míg a fantázia a közvetlen kreációban. A fantázia esztétikájában a szubjektum ugyanazt a kreatív játékot folytatja, ami maga a lét, s nem pusztán a lét utánzóját találja meg a szellemben.

Ha nemcsak az isteni csoda, a halhatatlan hőstett vagy a nagy kaland méltó az elbeszélésre, hanem a próza is, új hírfogalom jön létre. A mítosz a kezdetekről, alapokról ad hírt, egészen a világ kezdetéig visszamenőleg, az eposz a történelem kezdeteiről. A boldogságmitológia a jó, az apokaliptikus elbeszélés a rossz végről ad hírt. Hírértéke eredetileg a kezdetnek és a végnek, a megváltásnak és a kárhozatnak, az iszonyat vagy a boldogság értelmében vett végső dolgoknak, léttörténeti metamorfózisokat hordozó aktusoknak volt, a hír hírértéke nem a tényfogalomból, hanem a lényefogalomból táplálkozott. A próza azonban új hírfogalomra alapul, mely nem az élet értelmét és célját kinyilatkoztató nagy eseményt jelent, hanem az alkalmazkodás számára releváns környezeti tényeket állapít meg. A hírfogalom a tényfogalomra redukálódik, vagy ha nem is redukálódik rá, befogadja azt (s az újonnan befogadott elem, az ellenőrizhetetlen lényeggel szembeállított tény, előbb-utóbb túlerővé válik). A tényhír nem jóhír vagy rosszhír, hanem egyszerűen semleges információ.

5.2.1.4. Ábrázolás és mesélés viszonya a prózai élethez

Ábrázolás és mesélés elbeszélésmódokat jelent (olyasmit, amit az orosz formalisták, az első irodalomszemiotikusok művészi eljárásnak, műfogás-rendszernek, prijomnak neveztek), míg iszonyat és csoda, hőstett és prózai élet oppozíciói tartalmi minőségeket, élményközegeket jelentenek. Ha korábban ábrázolásról és mesélésről beszéltünk, most pedig prózáról és kalandról, a két – egyrészt a művészi eljárásforma, másrészt az életanyag alternatív típusait jelző – distinkció hasonlít egymásra, de nem azonosak, mert a próza, a kalandoktól és határszituációktól elbúcsúzó, banalitásokra redukált, megbízható viszonyok újratermelésére specializálódott, konszolidált élet, a társadalmi együttélés adott formáinak reprodukciója, nemcsak az ábrázolásban jelenik meg. A klasszikus hollywoodfilm kedvelt műfajai a kisvárosi és munkahelyi tematikát feldolgozó, házassági és együttélési válságokat feldolgozó problémafilmelek. A banális köznapiság az intellektuális és a naiv kultúrának, az analitikus ábrázolásnak vagy az anekdotázó kedélyességnek is gyakori tárgya. Egy burleszknek éppúgy tárgya a köznapi próza, mint Joyce Ulyssesének. Egy analitikus és társadalomkritikus művészfilm azt kutatja, hogyan működik a próza, egy a mindennapiság banális kereteiről mesélő tömegfilm kérdése az, hogyan ér el a szubjektivitás önfelépítő munkája arra a szintre, ahol az ember vállalkozhat az élet fenntartására és működtetésére. Az anyagunk elrendezésére használt alapvető distinkciók nyelvén szólva: a próza az ábrázolásnak és mesélésnek is tárgya lehet, de a fantasztikus vagy kalandos élmények közegehez viszonyítva a prózai élmények közegeiben megfordul ábrázolás és mesélés viszonya: a fantasztikus és kalandos élmények a mesélésnek, a prózai élmények az ábrázolásnak biztosítanak nagyobb kifejlési lehetőségeket. Amikor a mesélés eléri a prózai tematikát, bár ennek is nekigyürkőzik, s ennek feldolgozására is kialakít specializált műfajokat, a prózai tematika a mesélő fegyvertárat fêkezni kezdi, nem ez a tér, ahol az „álomgyár” kiélheti lehetőségeit. A filmben, mely populárisabb, mint a színház – abban az értelemben, hogy az utóbbi által el nem ért nagyobb tömegekhez fordul – a középfajú társalgási dráma és a köznapi életkép nem játszik olyan nagy szerepet, mint a színházi kultúrában, mert perifériára szorítják a kalandos és fantasztikus akciófilm műfajok. Minél több prózaisággal telített az élet, minél inkább uralja az életet a próza, annál felületesebben viszonyul hozzá a mesélés, mely nem kontrollált centrumában ragadja meg az életet, hanem perifériáin. A próza feldolgozásához az éber tudat örökségét hívja segítségül az ábrázolás, míg a mesélés a szubjektum mélységeibe bevilágító álomnyelven beszél. Ebből fakad, hogy míg a mesélő eljárás terén művészet és mítosz öröksége keveredik, akkor, amikor a művészet egyértelműen szeretné lekapcsolni örökségét a mítosztól, művészet és tudomány, művészet és publicisztika, regény és esszé, játék- és dokumentumfilm kezd keveredni egymással.

5.2.1.5. Az analitikus prózaábrázolás spektruma

A művészfilm nagy korszaka, a hatvanas évek művészi korszaka akkor jön el, amikor a próza (a kor nyelvén: az „elidegenedés”) nyomása hatására, mind a „giccsesen” triviális „túl szép” szépséget, mind a neobiedermeier kedélyességbe oltott anekdotizáló és groteszk banalitáskultuszt túllépi az intellektuális lázadás. A megértés lázadása nem az álmodozás lázadása a valóság ellen, hanem valós erők verbuválása akar lenni, a reális lehetőségek kibontakozását

akadályozó gátló, elnyomó, parazita hatalmak ellen. Nem a valóság, hanem a valóságot paralizáló hatalmak ellen irányul a lázadás. A megértés forradalma előbb társadalomkritikaként, majd a meghasonlott tudat önkritikájaként, előbb a lét, utóbb a lélek analíziseként, s végül a szellem önanalíziseként határozza meg magát. Az utóbbit nem az előbbiről való lemondásnak tekinti, hanem rájön, hogy ha egy olyan ember akarja rendbe tenni a világot, aki maga nincs rendben, a hazugságok orgiája vezet a nagy katasztrófák felé különféle forradalmak címén. Ez persze felveti a kérdést: mit jelent „rendben lenni”? Az elbeszélésformák hőstípusai adják a választ, s a „szocialista realizmus” kudarca jelzi, hogy ez nem vonalas magabiztosságot, kenetes mindentudást vagy problémamentes jellemstatikát jelent. Mítosz, mese, hősepika, kalandregény, szentimentális regény fejlődéssorának megfelelőivel a film műfajrendszerében is találoztunk, horror, fantasy, lovagfilm, egzotikus kalandfilm, melodráma és problémafilmmel (még számtalan formával bővíthető) sorában. De mi követheti e formációkat? Az analitikus művészfilmtől sem idegen, bár közegében a stílári differenciálódások a feltűnőbbek, a műfaji kísérletezés. Ha, film és regény analógiájával kísérletezve, a regény fogalmát a családregegyről beszélő pszichoanalitikusok módján általánosítjuk, úgy gondregényről beszélhetünk mint a kalandműfajok s a mesélő kultúra területéről kilépve felvirágzó műfajtypusról. A naturalista ténykultusz messzemenő átszellemülésre és elmélyítésre képes a tényregénytől a gondregény és szorongásregény felé vezető úton, mely Zolától az egzisztencialistákig halad. A gond- és szorongásregényen túl olyan apatikus mentalitások jelentkeznek (és a cinizmus is csak aktív apátia), amelyek a Camus közönyét fejlesztik tovább az „új regényben”. A gondregény kezdeti vagy alapformája a külső gondon alapul: a létfeltételekkel van gond; későbbi, reflektált forma, melyben az embernek önmagával van gondja. A külső gondregény a nyomort vagy terrort tematizálja, a belső gondregény a személyiség válságát, az egzisztenciális szorongást, az előbbi a lét, az utóbbi a lélek és szellem, az érzelem és az értelem válságát. A társadalomkritikai gondregény a szociográfiával, publicisztikával érintkezik, az önkritikus gondregény egyfajta gyónás. A művészi korszak az analízis és a gyónás, megértés és önmegértés, világmegváltás és önmegváltás oppozícióiba van zárva, bőségesen hagyva még teret a dezillúzióknak és kiábrándulásnak, aminek állítólagos diadalával pedig a maga fölényét akarta megalapozni a populáris kultúrával szemben.

5.2.1.6. Prózai valóságkeresés a mesélés ellen... (...és artisztikus valóságkeresés a próza ellen)

A mesélő módszer mint művészi – vagy mito-poétikus – eljárásrendszer, annyiban tudja feldolgozni a prózai élményeket, amennyiben ezek beférnek a hagyományos műfajok – komédia, melodráma, idill stb. – elrendezési formáiba. A nagyobb mérvű prózabeáramlás, mely ezeket a műfaji horizontokat felbomlasztja, felrobbantja végül a mesélő eljárást is és velük az egész populáris kultúrát. A prózai élményanyag olyan mozgástér, ahol megindul a kalandfilm, a komédia, a melodráma, általában a populáris kultúra elleni harc, s a triviális formák defenzívába szorúlnak. E mozgástér az, ahol az ábrázoló eljárás eredeti felhalmozása és primérformáinak kidolgozása folyik. Itt indul az ábrázolás „karrierje” amely ugyanúgy korlátozott, mint a mesélésé, mert, míg kezdetben az „igazi valóság” megragadójaként állítja magát szembe a „naiv filmmel” az ábrázolás, előbb-utóbb felfedezik, hogy az ábrázolás is „kódolt”,

„kanonizált”: olyan mesélés, amely nemcsak szimplán mesél, azt is meséli, hogy nem mesél. Amikor az utóbbi élmény kezd erősödni a szerzőkben és befogadóikban, az esztétikai jelenség és az általános realitáskép viszonyáról az esztétikai kultúra önszabályozására helyeződik át az érdeklődés: az esztétikumot önálló valóságnak tekinti, mely első sorban önmagát mutatja meg, a szenzibilitás fokozásának és a tudat kibővítésének az élet gyakorlati feladatai alól tehermentesített, öncélú szférájaként. Nem a teljes jelenlét keresése mint életprogram artikulálója ez az új esztétikum, hanem maga a teljes jelenlét, az önátadást követelő inger. A szellem már nem a világban keres valamiféle eredetet vagy jelenlétet, világvégét vagy -kezdétét, hanem önmagában találja meg az „ősrobbanást”: az önproblematizáció aktusában.

5.2.1.7. A tényről az esztétikai tényig (A gyülekezet szelleme és a szellemtelenség gyülekezete)

Két törekvés viszi előre a mesélő eljárás, az „álomgyár”, a populáris kultúra elleni lázadást. Az első mozgatóerő a kódolatlan keresése. A mesélés hősei is keresték az ismeretlent, az újat, de ott a hős keresését közvetítette az író, és nem az íróét a hős. A mesehősök elindultak a világ végére, új hazát hódítottak, eszközöket fedeztek fel, átalakították a világot. Az ábrázolás elveti a régi, illuzórikus kódokat, hogy olyan ismeretlen kódot vezessen be, amely új, addig hozzáférhetetlen tapasztalatokat tesz hozzáférhetővé, emel be élményvilágunkba: ezúttal a szerző indul a világ végére, s a kód az a számára, ami a sámánnak a dob vagy a ló. A XIX. században az új tényekre irányul a figyelem, melyeket a kóddal megközelíthetünk, a XX. században az új kódra. A másik mozgató, melyet kevésbé hangoztatnak, de mindvégig hatékony: az abszolút keresése – mely az „abszolút közeli” és „abszolút biztos” értelmének formáját ölti. Az abszolút keresése csap le előbb a tényekre, majd a kódokra, a naiv empirizmust önreflexív empirizmus követi (esztéticizmus vagy esztétikai abszolutizmus: ezzel próbálja kivonni magát az új szolgálat alól az esztétikum, miután a mítosz fennhatósága alól a tudomány vagy a publicisztika közvetítésével a politika fennhatósága alá került, melyekkel valójában szerveslenebb és kedvezőtlenebb egységet alkot, mint eredetileg a mítosszal). Az esztétizmus tovább halad a pozitivistá, empirista tényhit vonalán, de nem tekinti az esztétikai tény az esztétikumon kívüli tény közvetítőjének, szolgálójának, nem tekinti az esztétikai információt a tudomány vagy az ideológiák illusztrálójának. A ténykultusz mint az esztétikai tény kultusza elveti a realizmus mint irányzat valóságelméletét, s az esztétikai valóságot mint közvetlen és öngazoló, önálló valóságot állítja szembe az egyéb valóságokkal. Az esztétikai tény olyan önálló és közvetlen valóság, mely elkülönülve az egyéb valóságtól, a mindebből nem kinyerhető érzékenységek kidifferenciálását szolgálja. A pozitívizmus, a pragmatikus empirizmus valóságától elkülönülő esztétikum, bár nem akar sem a teológia, sem a tudomány „szolgálólánya” lenni, ismét csapdába esik: mint az öncélú érzéki praktikák, tudatkitágító rituálék világa, a mágikus rítus felé kezd közeledni. Az esztétikai tudatforma felszabadulási és öncélúsági törekvéseit mindig kíséri a más tudatformákra való redukció veszélye, mindig üldözik őt a bekebelező, alávető szándékok. Ezért kénytelen előre menekülni, mindig újat kitalálni a fantázia és a vízió szelleme. A mai, látszólag mind a tudomány, mind a politika XX. században végig fenyegető ellenőrzése alól felszabadultnak látszó esztétikum olyan fétistárgyak és rituálék kultusza, amelyek megszólítják a profán gyülekezet

szellemét. Ez azonban új, szakadatlan széthulló és újrakeletkező, alkalmi gyülekezet, nem a történeti vallási közösség. Ahogy, mint korábban láttuk, az esztétikai aktusok egyéni és alkalmi beavató funkciókra redukálják az egykori tradícióátadó törzsi beavatást, a gyülekezet szelleme is alkalmi, a találkozás és összeverődés alkalma, az egy-egy rituálé illetve fétis-tárgy körül „gyülekező” aktuálközösséget képző érületi kristályosító funkció értelmében. Míg a polgári társadalom reprezentatív esztétikuma – a Mű és a Szerző fennhatósága alatt – az individuális igazságkutatás és a tanítás modelljét követte, az élménytársadalom, a napok monotoníájától megváltást kereső turbókapitalizmus esztétikai élete valamilyen új közösség-keresés megnyilatkozása.

5.2.1.8. A modern spektrum kimerülése (A forradalomtól a divatig, a diktátoroktól a divatdiktátorokig)

Az esztétizmust azonban nemcsak posztmodern kultúriparként szemlélhetjük, a dekadencia, a szecesszió, a XX. század eleji avantgarde forradalmak eredményeit is tekintetbe kell vennünk. Ha az avantgarde divatgyártássá és ízlésdiktatúrává válik is, nem akként születik. Ahogyan az iszonyatra, fantasztkumra, kalandra, és idilli glamúrra ráépül a próza mindent egyenlősítő és neutralizáló, vagy pedig minden élményt az összes többi segítségével meghaladó modellje, s ahogyan a prózát felfedező művészet, felfedezését radikalizálva, megkísérel végleg leszakadni a mítoszról, ezt a leszakadási törekvést folytatja az avantgarde, mely a próza igazságát, az életfolyam átfogó elrendezési formáit kutató hagyományos nagyművészetet („nagy elbeszélést”) is mítosszá, illúzióvá nyilvánítja. Ahogy a művészet visszafogta a boldogságigényt, az avantgarde mind inkább visszafogja az igazság-, bölcsesség- és üdvigényt (a „nagy” igényeket), s az érzékenység differenciálására korlátozza a perspektívát. Az iszonyat legyőzését és a próza meghódítását új érával akarja felváltani, mely a boldogság utilitarisztikus és az üdv teologikus vagy metafizikus örökségének esztétikai rendszer-váltó utóda lenne. (Ez a gondolatmenet magában foglalja azt az egyébként nem szívesen kimondott konklúziót, hogy a „kidifferenciálás”, „érékenység fokozás” is evolutív koncepció, új mese, mely visszavezet az elvetett „nagy narratívához”, ezért valójában csak a változatos, aktuális ingerlés lehet az esztétikai élet valós, nem illuzórikus értelme. Még az érzékelés kidifferenciálása is olyan koncepció, amely túl modernnek tűnik, a „még mindig nem elég posztmodern” értelmében: az animálás, az életre galvanizálás az igazi posztmodern, de ha életre kell galvanizálni, akkor ez az élőhalál áléletre galvanizálása. A posztmodern ezzel korántsem számolja fel a differenciális fejlődés vízióját, csupán stagnálási szakaszként jelenik meg benne.)

A fikcióspektrum fejlődésének lényege az új és új formarétegek lerakódása, distinkciók kidolgozása, a világkép differenciálása, mely párhuzamosan folyik az én megerősödésével és az interperszonális rendszerek bonyolulttá válásával. Ez a fejlődés egy ponton túl stílust vált: túl sok distinkció halmozódott fel, túl nagy kultúrterhet kell cipelni. Ez a populáris kultúrában a műfajok túlkódoltságában, az erős műfaj bilincseiben nyilvánkozik meg, ami túl sokat ír elő, túlságosan korlátozza az egyéni invenciót, ahogy a tömegfilm nagy korszakában, a régi stúdiórendszer idején láthattuk. Az elitkultúrában a tudományos ismeretek kezdtek ránehezedni a művészetre – már Zolától kezdve – nem kisebb nyomással, mint a

tömegkultúrára a mitológia. Már Goethe és az ifjú Hegel úgy érezték, az antik művészet nagy előnye a modernnel szemben a közvetlenség: hogy amaz közvetlenül az életből fakad, míg ez műveltségi élményekből táplálkozik. Az avantgarde a fölöslegesnek érzett distinkcióteher levetésére vállalkozott.

5.2.1.9. A klasszikus spektrum kimerülési pontja

A fikcióspektrum kiépülése által tükrözött fejlődés első szakaszában az én vált egésszé és egygé, míg a folyamat végére, a próza felfedezésekor, a világ és az élet teljességének igencéljeként lép fel az én. Az én keresését követte a beteljesedés keresése, előbb az én beteljesedése, azaz a boldogság keresése, utóbb az énen túli teljességekben való kiteljesedés lehetőségének sejtelve (igazság, szépség, jóság, szabadság, valóság, végső valóság stb.). Az én mint a kimeríthetetlen létszomj megélése, felismeri, hogy még mindig nincs sehol, holott pedig már magánál van, élmény- és tudásteljesen és tetterősen. Ezzel az élménnyel jutunk el a klasszikus fikcióspektrum kimerülési pontjára. A modern artistikumnak az előbbiekkal nem ellentétes ígérete – mely minden esetre más, új értékeket állít középpontba – az érzékenység önreflexív birodalma, mint az esztétikum által elérhető végső bizonyosság. A klasszikus spektrum ráépítette a jobb élet boldogságkonceptióira a felsőbbrendű élet metafizikáját, s az embert mint a teremtés koronáját és önmaga újraterejtőjét szemlélte. Az avantgarde vízió célja ezzel szemben nem az új életért való harcavitel, hanem maga a vízió, élvezet, esztétikai aktivitás ez az új élet. Az élet végcélja maga az érzékenység. A kép most nem egy üdvterv eszköze, mely radikális fordulatra csábít. A kép maga az elérhető üdv. Végre egy emberi termék, mely a tudomány, a technika termékeivel, az ipar és kereskedelem erőfeszítéseivel ellentétben, nem tesz kárt a világban. Az avantgarde a két szisztéma közötti különféle lehetséges variációkat is kidolgozta, hisz korai képviselői gyakran szociális forradalmárok is voltak.

Ahogy a képzőművészeti világbábrázolás a XX. század elején felbomlott, a XXI. század elején hasonló módon támadja meg, egyelőre csak erős konkurenciaként, a filmi világbábrázolást az elektronikus játékok új birodalma. A képzőművészetben az „antirealizmus” fokozta az eszteticitást, a szórakoztató elektronikában, úgy tűnik, feladja annak maradványait. A szórakoztató elektronika új médiumai azonban még a keresés és kísérletezés primitív fokán állnak, így nem lehet kizárni az eszteticitásnak e közegekben is bekövetkező újjászületési lehetőségeit.

A televízió, videó, számítógép és mobiltelefon technikai közegeiben terjedő elektronikus játékok az interaktivitást kínálják a filmmel versengő újdonságuként. Ez az interaktivitás, mely a jövőben átszellemülhet, ma még csak a receptív embert mozgósítja. A filmközegben nem ment végbe sem a nonfiguratív kép, sem a képtelenség (mint kép-telenség: a kép elleni lázadás), a taktilizmus és a ritualizmus győzelme, ellenkezőleg, Malraux a fénykép és film reprodukív erejének diadalával magyarázza a képzőművészeti avantgarde kitérését, az ábrázolással való szakítását. Amennyiben a filmben is megtámadja az új kultúra a képzőművészetből ide „lecsúszott” világbábrázolást, ez a film leváltását jelenti az új audiovizuális média által. Az audiovizuális elektronika formálódó játékuiverzumának esztétikája nem filmesztétika, legfeljebb a „hetedik művészetet” követő „nyolcadik művészet” esztétikája, mely még a maga új Balázs Bélája felbuklására vár. A képzőművészetben a kiállítási tárgy emancipálódott az ábrázolt tárgytól, a prezentáció a reprezentációtól: a mai szórakoztató elektronikában a játék akar emancipálódni a narrációtól, a rítus a mítosztól. Ez azonban csak

látszólag jelenti a „sinthome” vagy a „reflex” emancipációját a jelentéstől: a játék mint a lehetőségek rendszere éppúgy implikál egy világ- és emberkonceptiót, mint az egyes játszma eseménystruktúrája. A játék a lehetőségek logikáját kínálja, a játszma pedig spontán készségekké lett értelmezési lehetőségek egyéni nyelvezetére vall. Ez a nyelvezet ma minden esetre sokkal primitívebb a fikcióénál. A játék feltételes cselekvés, mely a reális cselekedeteknek pusztán szimbolikus értelmet tulajdonít, míg a fikció nemcsak feltételes, hanem egyben a materiális kivitelezésig el nem vitt előcselekvés. A játék következmények nélküli külső akció, melyhez képest a fikció recepciója mint nemcsak következmények nélküli, hanem egyben külső akció nélküli szellemi aktus, duplán eltávolított és feltételes. A filmtől az elektronikus játék felé vivő „fejlődés” a fikció által megduplázott feltételességet és közvetítettséget újra felezi, ennyiben az átszellemítés ellenében hat.

5.2.1.10. Realitáskeresés – realitásteremtés

Az új esztétikum kizárólag esztétikai célokat tart relevánsnak és elérhetőnek. Bizonyos értelemben az általa elvetett realizmusesztétika folytatása, azzal a korrekcióval, hogy míg a XIX. századi művészet derékhadra az élet krónikásaként kereste a valóságot, az új művész, esztétikai tényeket kreálva, egy kítüntetett realitás teremtőjének tekinti magát. A próza meghódítását követi tehát az artisztikum meghódítása. A lenni tanulás Odüsszeiáját követi az abszolút túllépés, az utolsó utazás, az utazás a világ végére, ellentett végére, a káosszal szemben. Az esztétizmus mint sajátos érzékenység alanya úgy érzi, hogy van, a káosz tengerén és a próza sivatagán is túl, még valami. A próza egyik oldalán az erő sártengere, másik oldalán az érzékenység tiszta vize: ismét a pokol, föld, menny hármasság. Az abszolút rend az a rend, ahol az ember teremtő és teremtett, ahol a természetből, a kontrollálatlan nem-emberi teremtésből semmi sem maradt (ezúttal érdekes módon az isteni teremtés a pokol): az érzékek üdve az esztétikum imaginárius rendje, amely leveti a mimézis terhét, amely az előző renchez kapcsolta őt. Az avantgarde szellemi partizánjai – szemben a kultúripar sorkatonáival (akikhez a realitákat és tradicionálisokat is odasorolják) – az élet túllépése árán találják meg a szabadságot. A szellem feltételességébe bezárkózva teljesítik be az „érdek nélküliség” eszményét.

Az esztétikai törekvéseknek az autoreferenciális funkcióba való bezárkózása mértékében egyre több filmes szakad ki az avantgarde magból, s csatlakozik a midcult törekvésekhez, aminek a művészfilm és tömegfilm radikális differenciálódása, a művészet dichotomizálódásának hagyománya látja kárát, ezért – a hetvenes évektől kezdve – mind kevésbé beszélhetünk a húszas vagy hatvanas évek értelmében vett „művészi korszakról”.

5.2.1.11. Realitásrombolás, kódroncsolás – önrealizálás

A robusztus értelmezési törekvéseket a fogyasztói társadalomban leváltja a mindennapi életet komfortosító ingerszerelés és élménykiszérelés. A fércelés, barkácsolás, összekombinálás, marginális differenciákat teremtő ötletszerű átalakítás mint későmodern kultúraprodukció a receptív ember kultúrája, melyhez képest további visszavonulás a pusztá áthelyezés, az inger eltolása egy más kontextusba a posztmodernben. A passzív újítás formáihoz képest a kezdeti,

még önmaga mimézisévé nem vált dekonstrukció a lázadás kései kultúrára jellemző szublim formája, az absztrakció titanizmusa.

A populáris titanizmus a tömegkultúrában a biotitán mitológiájában kulminál. Emlékezzünk a japánok fantasztikus katasztrófafilmjeire: minél keményebben ellenálló fém- és betontestek porlanak és olvadnak az eleven hússal való érintkezésben, annál nagyobb az eksztázisélmény, a lázadó rombolás gyönyöre. Az életet legyőző élettelen világot újra legyőzi az élet, melyet úgy betonozott be a civilizáció, mint a gengszterfilmben a gyilkosok a beton-tömbben a tenger mélyére süllyesztett áldozatukat. Minél nagyobb épület dől, annál nagyobb a szenzáció. Frankenstein dicsősége idején még fenséges a civilizáció éggel koitaló mechanikus fallosza mint életet adó gép képe, King Kongot ellenben már ekkor legyőzi az Empire State Building, mert nem ő dönti le azt, csak felhág rá, ezért végül ennek csúcsán terítik le őt. A dekonstrukció, a kódok megtámadása, a kódok szintjén inszenzált várostrom-dráma magva már a félcelésben, barkácsolásban és kontextuális ingertologatásban is benne rejlik, melynek ambíciója, hogy ügyesen sakkozva az ingerekkel, mattot adjon a környezetet uraló, feszélyező vagy untató kulturális stílusnak.

5.2.1.12. A művészet differenciálódása és a próza metafizikája (A fenntartható boldogság integrálása a prózába)

A boldogságmitológia felfokozó és beteljesítő, harmonizáló és intenziváló törekvései valamilyen „dionüoszsi” boldogságot ötvöztek az apollóival. Ennek során a boldogság visszahúzódott az élet egészéből a pillanatba, a glamúrfilm édenéből a románc és melodráma nagy pillanataiba. Az idők teljessége (ha a beteljesedést értjük ezen) nem az időnk teljességében jön el (ha ezen a rendelkezésünkre álló életidőt értjük), csak a kivételes pillanatban. Csak a pillanat képes befogadni a nagy boldogságot. A nagy boldogság csak a pillanatban fér el, az élet egészében nincs helye. Az életberendezkedésként megjelenő boldogság receptív és fetisztikus: a befogadói kielégülések átlagos komfortja, a jólét és kellemesség biztosított mivolta. Ezt a boldogság azonban mihamar ízetlenné halványul.

A köznapi tapasztalat is azt mondja, hogy az, aki bár nem boldog ember, azért nagyon jól boldogulhat, s hasznos ember is lehet, aki értelmes életet él. Egy egész sor kategória van, amelyeket boldogságfeltételekként, a sikeres és kellemes élet, a jólét és élvezet, révbeérés és megelégedettség, ellátottság és életművészet feltételeiként dolgoznak ki az elbeszélések. Ezek az eszközértékek (mint a szorgalom, kitartás stb.) egyrészt maguk is egyre újabb kiegészítő erőnyeket, további erőfeszítéseket követelnek, másrészt szenvedéllyé, céllá is válnak. A hős kezdetben a kellemes életért harcol, de egy ponton a kiélezett harc extrémén nagy tétjei megkövetelik, hogy feláldozza a kellemes életet a dicsőségért, becsületért, sőt alkalomadtán a további áldozat is szükségessé válik, a dicsőség feláldozása az igazságért, szépségért.

A boldogságfilm tömegkulturális meghaladása a győzelmes és általános próza kereteibe igyekszik belevinni a fenntartható boldogságot. Belenyugszunk a boldogság lefokozásába s lemondunk célstátuszáról. A boldogság nem életcél, amit elérve mögöttünk maradna a gond és banalitás, hogy ünnep legyen az élet. A boldogság elérhető, de megtarthatatlan: mondhatjuk, hogy az elveszett boldogság mindig helyreáll, de azt is, hogy a legyőzött boldogtalanság mindig visszatér. A telenovelában a negativitás viszi előre a cselekményt: elcserélik a

gyerekeket, leesnek a lóról és megvakulnak, csődbe megy a vállalat. De a boldogságvágy tartja életben a küzdelmet, ad erőt a harchoz, melyre a kedvezőtlen fordulatok kényszerítettek: adott egy pár szerelme, melyet száz-kétszáz részen át hátráltatnak a körülmények.

5.2.1.13. Szépség és próza (Kölcsönös asszimilációs törekvések)

A giccs édeni kódja a győzelmes szépségbe, az iszonyatot legyőző szépségbe akarja beolvasztani a prózát. Mindebből nem azért lesz giccs, mert maga a vállalkozás jogosulatlan vagy lehetetlen, hanem azért, mert kisszerűen, anyagiasan fogják fel a szépséget. Egy szűkeklű, banális szépségfogalom az élet zavartalan, gondtalan, szeplőtelen mivoltát várja el: cenzúrált, sterilizált szépséget. Egy nem befogadóképes szépségbe szeretnék begyömöszölni az életet. A győzelmes szépség víziója a győzelmes osztályok, nagy korszakok számára egyáltalán nem lehetetlen vállalkozás, a kispolgári giccs azonban összetéveszti a tétlen komfort és a fogyasztói magatartás receptív idilljével. Fordítva jár el a művészi korszak. Ő sem a nagy utat járja, a győzelmes szépség útját, de erős, mély szépséget teremt. A művészi korszak, a hatvanas évek virágkora, melynek előzménye a neorealizmus, úgy akarja beolvasztani a szépséget a prózába, ahogyan a próza beolvasztotta, feldolgozta, túllépte, de nem tagadta, azaz nem felejtette el az iszonyatot.

5.2.1.14. A szellem reprezentációja a populáris kultúrában

A fikcióspektrum tartalmi dimenzióin áthaladó szellem alapvető céljai a következők: 1./ Beavatás a kozmoszba, a létezésbe. Ennek mozgató ereje az iszony és megnyilvánulása a menekülés majd ellenállás. Közége a csoda és a fantasztikum, azaz a forrongó, alaktalanság. A fantázia e szinten alapvetően az élet logikáján dolgozik, azt veszi át és kódolja újra. Célja az élet teremtő erejének, tudattalan kreativitásának és bölcsességének tudatosítása. A mágikus fantasztikumban érezni legerősebben annak igazságát, amire Gehlen céloz, hogy a mítosz a bennünk rejlő vitális alapokkal kommunikál, az alapvető emóciók és hangulatok képekkel való interpretálása segítségével.

2./ Beavatás a társadalomba. Ez a kalandos próbatételek világa, az élet elébe menő vállalkozó szellem hódító, felfedező kivonulása, melynek mozgatóereje szorongás és vágy, kétség és remény. A fantasztikus világban a részobjektummal azonosított rémobjektum került előtérbe, a rettenetes metamorfózisok által fenyegetett emberlét labilitása, a potenciális áldozaté, aki minden erőfeszítésen túl, arra rendeltetett, hogy visszanyeljék, visszavegyék az alaktalanságba a megfordított, ellene fordult, idegen teremtő és szülő erők. A kaland világában, a rémobjektummal szemben, előtérbe kerül a vágyobjektum. A még mindig az alaktalanná válás által fenyegetett szubjektum a kitüntetett, reprezentatív tárgyban akar megkapaszkodni, benne látja a megbízható, élethez kötő formavilág kikristályosodási pontját. A kitüntetett objektum lehet a szerető, de hatalmi jelvény is, a gazdagság vagy a végtelen lehetőség szimbóluma, kincs, vagy a romantika kék virága. A célok meghatározásával kapcsolatos konfliktusok egy kijózanodási folyamatnak kedveznek.

A beavatás a kozmoszba az élet önfelfedezése; a beavatás a társadalomba a lélek önkidolgozása. Mi a harmadik beavatás? A fikcióspektrum egyértelműen három mezőt tár elénk, három réteget, három egymásra épülő beavatási nívót. Ha az első stádium az élet logikájával küzd, a második a lélek logikáját alapozza meg, akkor a harmadik az átszellemülés színhelye. A lélek az élet öndistanciáló megfékezése, a szellem pedig a lélek hasonló megfékezése: most az én igényel olyan kontrollt, mint korábban az ösztönök. Az élet áttelekiesülésének történeteire épülnek rá a lélek átszellemülésének történetei. A lélek még az élettől örökölt kéjjel és kinnal szembesülve, poklok és paradicsomok között hanyódva vándorol, beoltva az örökkévalóság képével, a halál felé. A szellem számára ezzel szemben csökken kéj és kín jelentősége. A szellem az élet és a lélek gondjait is gondozza, de sem az életfenntartás, sem a kellemességszerzés nem fő problémája többé. A nélkülözés és veszély sem riasztja annyira, és a kellemességek, szerencsejavarok sem vonzzák annyira, mint az életet. A szellem a distancia, a reflexivitás és a rezignáció világát állítja szembe az élet vándorútjával, Don Quijote útra kelésével. Csak ő mer szembenézni a próza teljességével, és tolerálni a banalitás végtelenségét, amely nem képes őt elnyelni és megemészteni, mert a szellem mindenből többet hoz ki, mint ami abban explicit és empirikusan realizált.

5.2.1.15. A józan ész... (...mint a szellem önlemondása a „köz”-ért)

Az alapvetően kétértelmű próza jelentheti a naiv boldogságtörekvések kudarcát és a csalódott berendezkedést a banalításban, a reményeket visszanyeső létharcban vagy jelentheti a korlátozott, lefokozott boldogságkoncepciók termőtalaját, melyek a javak és kéjek halmozásában keresik a kárpótlást. Iszonyat és boldogság, horror és kaland meghaladása végül egy semlegesített élet, amely bármire jó. Poklok és paradicsomok egyaránt mozzanatnak bizonyultak. A modernség világképét egy primitív permutáció határozza meg, paradicsom és purgatórium helyeseréje. Poklon és paradicsomon átkelve haladunk a harmadik dimenzió, a purgatórium felé, melynek számára új nevet kell keresni, mert régi neve csak közvetítő középhelyzetében illette meg. Ez a banalítás világa, melyben a józan ész éledgel. A fikcióspektrum kibontakozási irányának egyik lehetséges konklúziója az értelmes érdek által meghatározott szerény élet, a semlegesített élet képe. De van egy másik scenárió is, mely további perspektívákat, ismeretlenbe vezető utakat tár fel.

5.2.1.16. A szellem mint az egész szenvedélye

Az élet mint utazás és vállalkozás problémája még a Moby Dick, a fehér bálnában is az, hogy az életet az ember zsákmánynak tekinti. Újraredefiniálhatja-e magát az ember oly módon, hogy már ne mint gyilkos, vadász és hódító nomád igazolja magát? A *Felicia utazása* című film hőse pl. eljut ennek az átdefiniálásnak a határára, és belehal, mert a régi definíciója összeomlik, az újat, a réginek áldozott élet talaján nem éri el: Felicia azonban az újat képviseli. Ahogyan a *Hullámtörés* című film hősnője is, aki viszont az új definíció mártírjaként

jelenik meg, amit az magyaráz, hogy az ösztönök és érdekek magukkal hozzák a régi definiációt, mely üldözi az újat.

Az élet válságára, mely nem győzheti le a halált, ráépül a lélek, a lélek válságából, mely nem érheti el a boldogságot, megszületik a szellem, az óvatos és megalkuvó szellem válságából a nagy és felszabadult. Az ember, – az anyag, az élet és a lélek jelenségformáin végigvezető úton – a szellem születési helyévé válik. A szellem számára jó és rossz, kék és kín: témák. Mondhatni: egyenértékű témák az élet regényében, a lét eposzában, melyre a szellem visszanéz. A telhetetlen érteni akarás számára minden egyformán releváns, már nem az afölötti panasz dominál, hogy boldogság helyett prózát találtunk, hanem a mindenséget kereső, kutató érdeklődés lelkesültsége. Az élet célja már nem egy nászút, meseautó és álmház, hanem a mindenség tanúsága: eme attitűdből született a polgári nagyregény. A kombináció ezzel győz végleg a szelekció fölött, nem a boldogsággal. A boldogság csak a részek kellemes egyesülése egymással és a környezettel. Mindegy, hogy kis és nagy boldogságot, boldogságot és üdvöt állítunk szembe vagy a lélek veszélyeztetett boldogságát, a szellem szenvedélyével, az érvénnyel: a lényeg a partikuláris boldogságon túli perspektíváknak a narratívát ösztönző hatása. A szellem, a partikuláris boldogság részösztönével szemben mindent befogad, áttekint és a maga helyén lát. A szellem az egész szenvedélye. A résznek olyan teljesítménye, amely túllépi a részlegességet a szüntelen és sokoldalú felfogásban, olyan tudatkitágításban, melyben a jelenségek párbeszédének átengedett világ maga jelenik meg mint magát megmutató. A szellem a világ – mint minden jó és rossz teljessége – intellektuális szeretete. Az érzékek éncentrikus világa az egyéni lét közegébe vetíti bele az egyéb világot: mindennek az egyén törekvéseire való vonatkozását, „hasznát” keresve. A szellem decentralt világában az énvonakozás által nem hierarchizált összefüggésekbe tanulja meg magát behelyezni az én. A boldogságkeresést mindvégig az a kérdés kísérte: mit nyújt a világ nekem? A decentralt világ a fordított kérdést veti fel: mit nyújtok én a világnak? Már a lovag dicsősége is decentraltási kísérlet, hiszen – mint lovag – nem az ösztöneimet hanem az évideáomat szolgálom. Egy képet szolgállok. Vagy: nem az okokat, hanem a célokat követem. Újabb decentraltási kísérlet a szent lemondása, az örömfüggés banális függésbetegségének való hadüzenet mint a tökéletes vezeklés iskolája. Lemondása által a szent ugyanolyan szellemi centrummá válik, amilyen akarati centrum a hős lovag. A narratív világkép eddig ismert legradikálisabb decentraltási stratégiája vagy művészete a „szerepet művészete”. Ennek bevezetését pedig sokkal inkább szolgálja az ihletett szépség, mint a tanult kötelesség. A decentraltási törekvések gyakran az „én nélküli” vagy „múlt nélküli” élet eszményeként fejezik ki magukat; Fellini *Nyolc és félje* azonban megmutatja, hogy a decentraltálás eredményeként, mely a Nagy Ént elcseréli egy Kis Énre, valójában az előregedett, felfújtt én cserélődik vitális és vadonatúj énré, a hübrisz énje egy előfeltevés mentes énré, mely a rajongásból és a hálából is újra felfedezi, ami még átélhető.

5.2.1.17. Próza, igazság, bölcsesség

Van olyan világkép, amelyben az igazság az igazi boldogság. Ha a film szereplői még a boldogságot keresik is, a néző, szemlélve őket és nem a maga érdekérvényesítése után szaladva, a szépség keresőjeként jelenik meg. A szépség a világ igenlő szemléletének átfogó módja,

melyben az ember nem a változtatás és elfogyasztás célzatával fordul a világhoz, hanem, az elfogyasztással szemben, az elfogadás módján. A szépség olyan szemléleti forma, melyben megvalósul a teljes tudás, a teljesség tudása, mely nem redukálódik a hasznosra. Az igazság mint teljes tudás, a teljesség tudása, nem hasznos környezetbemérés és instrumentalizáló feltárás. A szépség a jóságban fogan, mert ennek hiánya fegyverré teszi a nyelvet, a közeledés és feltárás eszközét a legyűrés és konfrontáció eszközévé változtatva. A „szépek”, a „jók” vagy a „boldogok” fogalma végül az „igazak” fogalmának aspektusaként jelenik meg. Aki az igazságban él, az a teljes jelenlét szépsége által elbűvölve, a helyesség, a jóság közvetítésével éri el a boldogságot. Ő az együttélő, együttérző, együttrezgő, aki ily módon a „szférák zenéjében” oldódva találkozik a teljességgel. Az igazság odaadás eredménye, az ember szem és fül, átadva magát a tárgy igazságának. Az én a tárgy beszédét beszéli, hagyja őt megnyilatkozni. Greta Garbo a *Krisztina királynő*ben a kéz csúcspontján jár körbe és érinti kezével a tárgyakat, éri utol a létezőkben a létet, Monica Vittivel ugyanez történik *Az éjszakában*, a válság csúcspontján. „Beszélni kezd a kő.” – mondja Brecht a Kurázi mama és gyermekeiben: *Az éjszakában* beszélni kezd a lefoszló mészréteg a Monica Vitti által megérintett falon, a fűvel benőtt sínek, a *Krisztus megállt Ebolinál* című filmben a száműzetés házának eseménytelen napjai nyilatkoztatják ki azokat a mélyebb igazságokat, melyekről megfeledkezett a Fontos Én és a Nagy Társadalom.

A próza mindent befogad, a nyárspolgári utilitarizmust, az élet mélyére látó tragikus bölcsességet és a mindenem felülemelkedő megbékélést. Ennek az örökké tovább folyó, mindig nyitott, soha meg nem állapodó végtelenségnek az értése nem lehet más, csak a mindent megértés. A banális próza önmagába folyik vissza és körben kereng, csak a bölcs próza életszerű; a prózának szüksége van a bölcsességre: a próza az összes élmények deltája, a bölcsesség pedig a próza deltája. A bölcsesség a mindent relativizáló próza önélvezete, a minden kéjt és kint egyenlősítő életfolyam színességének és végtelenségének szellemi szeretete. Káma-Mara, a szerelem és halál istene, a szorongás és vágy hadseregével támadja meg a koncentráció Buddhát (Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main. 1978. 39. p.). A próza ellenállásmódja az ellen nem állás, a keresztülgengedés, önmagát elengedő, mindenbe belebocsátkozó de semmiben el nem süllyedő, semminek rabjává nem váló nyitottság.

A boldogságfeltételek (előbb hősiesség, dicsőség, utóbb szépség, jóság és igazság) öncéllá válnak, fontosabbá, feltétlenebb céllá, mint a boldogság. A háború és kaland mitológiájával szemben akkor kerül előtérbe a próza poétikája, a köznapi próza mint értékszféra felfedezése, amikor dicsőség és boldogság permutációját felváltja a boldogság és a vele szemben eszkből céllá váló igazság és szépség szerepcseréje. A boldogság már csak eszköz mert a boldogtalanok eltorzulása veszélyezteti az igazságot és szépséget. A görögöknél királyi út vezet a rettenetes igazsághoz és a kegyetlen, nagy szépséghez; Shakespeare királydrámái pontosan azt veszik el a királyoktól, amit a görög tragédia kiutalt nekik, s a polgári regényben végül igazság és szépség mindenki joga, valamennyiünk számára elérhető. Miután igazság, jóság és szépség produktív értékei leváltották a kellemes élet és boldogság szubjektív és receptív értékeit, elhagyjuk a boldogságmitológiát (ami nem feltételezi a boldogságról való lemondást, ezért is beszélhetünk pl. az igazság boldogságáról). Elhagyjuk a boldogságmitológiát, ahogy az is túllepett a hatalomén, s a cél a névtelen emberek egyszerű életének akceptálása, minden egyes ember és minden egyes perc értékelése, nem pusztán kitüntetett embereké vagy perceké.

5.2.1.18. Karakterisztikus és groteszk

A mindennapi élet ábrázolásbeli diadala erőegyensúly létét feltételezi, mely egyensúly lehet szép vagy groteszk. Ha az erők a kölcsönös tekintetbevétel, szimpátia és előmozdítás útját járják, ez is feltételez önmegfőkező alkalmazkodást, aminek eredménye az a kissé melankolikus szépség, ami a polgári mindennapiság legnemesebb ideálját kidolgozó szerzők (Keller, Storm, Fontane) jellemzője. Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Gide, Proust vagy Mauriac már széthullásában ábrázolják ezt a világot. Az elveszett szép teljesség lényege az volt, hogy a részerek éppen erejükből és nem gyengeségükből fakadó fegyelmük, figyelmük, ízlésük, önmaguknak nehézségeket támasztó és feladatokat kereső túlaradásuk, s nem gátlás, önlemondás, önmegerőszakolás és önredukció segítségével tartják egymást életben, míg a későbbi életrendben pusztulásukkal táplálják egymást és nem egymásnak helyet biztosító mértéktartó épülésükkel. Míg a romantikusok még a kiegyensúlyozott szépség polgáreszményében is a kicsinyest látták, inkább a modern groteszk felől visszatekintve látni azt, ami még a nyárspolgári derekasságban is az igazi nemesség öröksége. A Nietzsche által nagyra becsült Stifter regényeiben nagy élményünk épp ez a nemes kontinuitás.

Nem mindegy, hogy beteljesülésen vagy lemondáson alapul a kölcsönös segítség, támogatás és kiegészítés. A lemondó szolidaritás ingatag. Az önfeladó jóság zsarnoki hajlamú, átcsap türelmetlenségbe. A karakterisztikus szintjén már nem a harmonikus kiteljesedés, hanem a kölcsönös akadályoztatás és beszűkítő specializáció határozza meg a szétforgácsolt erők viszonyát: csökken az erők élettere, hiába fohászodik a lélek: sors, nyiss nekem tért! – csak folyosót nyit. A szétforgácsolt erők sokkal inkább meglopják, mintsem megajándékoznak egymást. A specializált erők egymás ellenképévé válnak, nem igaz, hogy kiegészítik egymást. Tulajdonságokat, teljesítményeket, minőségeket monopolizálva zsarolják egymást, s ugyanakkor felesleges részletekben fuldokolnak. Minden szükséges, illeszkedik, mintha perfekt terv része lenne, de nem az erőknek van szükségük egymásra, hanem az erők viszonyában megtestesült társadalmi gépezetnek van szüksége az egymást gyűlölő, sakkban tartó és felemésztő erőkre. A titáni őserő nem tudott együtt lenni, mert nem tudott lenni; a prózai embert olyannyira felemésztik az együttlét kötelességei és igényei, a kooperáció kényszer-törvényei, hogy nem tud lenni, kiürül, kegyetlenné és fantáziátlaná válik, kaptafára gyártott szervezetemberré és szabadidejében dühöngő, tomboló csoportlénnyé, újbarbár bestiává. Vírustermészete van, nem igazi élőlény, csak annak töredéke. Ez a turbókapitalista próza világa: a leépülés. Ám nem feltétlenül kell végigjárnunk ezt az utat. A karakterisztikus és a groteszk egylényegűek a széppel szemben, de a karakterisztikus még nem feltűnően groteszk, s a groteszk is kétértelmű, még-nem vagy már-nem rút és rettenetes: pl. John Ford filmjeiben ezek a karakterisztikus és groteszk figurák olyan viszonyban vannak a szépséggel, mint a gumó és a virág. A karakterisztikus és groteszk figurák a szépséget kereső nagyság (a seriff) és a nagyságot kereső szépség (Clementine – John Ford *My Darling Clementine* című filmjéből) igazi, hősies partnerei.

5.2.1.19. Túl a boldogságmitológián: a nagy „Túl”-tól a kicsiig

A klasszikus polgári művészet valamiféle szellemi megváltásban gondolkodik, a posztmodern művészet érzékelésfrissítő és közösségképző funkciókban. A boldogságmitológián túllépő eme kétféle lehetőség ugyanolyan viszonyban látszanak lenni, mint amit a boldogságmitológián belül nagy boldogság és kis boldogság viszonyaként elemeztünk ki. A különbség az, hogy a boldogságmitológiában a nagy boldogság jelenik meg a kicsi korrekciójaként, míg az elitkultúrában a kisművészet és kismegváltás a nagy korrekciójaként (pl. Deleuze és Guattari Kafka-könyvében). Azt az ambivalenciát, amely a boldogság önértelmezése terén jelentkezett, a szellem önértelmezése is örökli. A fikcióspektrum kibontakozása nemcsak az új „tudatalakok”, szellemi érzékenységi formák, szenzibilitási vívmányok felsorakozása, hanem az alternativitás növekedése is.

5.3. A neorealista valóságkereséstől a posztneorealista énkeresésig

5.3.1. A keresés szelleme

Az önmagát kereső ember mesél, az életet kereső ember ábrázol. A mesélő eljárás- vagy műfogás-rendszerek legidegenszerűbb régióiban a rémmel és a káosszal találkoztunk, mint a létező és a lét szimbólumaival. Innen emelkedik ki, a fiatal „én” képeként, a hős kultusza. A hős relatív gyengesége, szellemtörténeti kiskorúsága feltételezi a kegyes támogatók mitológiáját, a „te” ősképét, mint kegyes hierarchát, szülőt, istent, nagy varázslót stb. Tőle kell emancipálódia a hősnek: kezdetben az ő segítségével győzi le a koncentrált abszolút gonoszt, később maga harcol a világban szétszórt relatívgonosszal. Mindez a lenni, tenni, cselekedni tanuló ember mitológiája, az én Odüsszeiája, külső kaland. A belső kaland ezzel szemben a „te” mint partner, az „én”-t emancipáló „te” világa, a szerelmespár meséje, a szerelemmitológia. Az utóbbi beteljesülésével egyúttal le is zárul a mesevilág; miután előbb az „én” cselekvőképessé lett, majd a szeretők egymáséi lettek, kezdődik a köznapi élet, mely első sorban már nem a vágyakat a szorongások feldolgozásával – megértő odafigyelés és erényes készségek kidolgozása alapján – reményekké alakító mesélés, hanem az ábrázolás tárgya. Már nem a szorongás harcol a vággyal, hanem a gondra válaszol a megismerés. A mesélés lehetséges világai, a fantázia birodalmi, az „én” önkikísérletezését szolgálták. Az énalapítás az „én” céljait meghatározó erkölcsi döntéseket feltételezte, míg a megvalósítás a környezet mibenlétére vonatkozó episztémikus döntések megalapozását igényli. Az első kérdés: milyen belső feltételek mellett érdemes élni? A második kérdés: milyen külső feltételei vannak az élet lehetőségének?

Ahogy a rémtől és a hierarchától a hőshöz, tőle pedig a párhoz jut a mesefolyam, s a félelem ősüvöltésétől a boldogság szirendaljaihoz az emberi expresszió, úgy válik szükségessé végül a kijózanodás. Az utóbbi teljesítménye pedig kettős: a szorongás- és vágyképek főbikus és hisztérikus, s vitájuk és harcuk skizofrén kreativitásának konszolidálása az ábrázolás érdekében, másrészt a figyelem kitérítése, az énépítésen és a kapcsolatépítésen túl egy tágas kapcsolatmező viszonykezelési képességeinek trenírozása irányában. Egyszerűbben: az énen

és a páron túl a szociális miliő felfedezése. Az eddig feltárt fantáziaformák feladata az „én” és a „te” kulturális konstrukcióinak kidolgozása. Az ábrázolás döntő témája, az előbbieken túl, a társadalmi szerződés konstrukciós problémáinak kezelése, s az előbbi témáknak is az utóbbi keretei között történő felelevenítése. A fikcióspektrum táguló világegyeteme, a narratív világok világának vizsgálata során olyan nívóra érkeztünk, melyen a mesélő fantázia ábrázoló fantáziává válik, amint felvetődik világaiban a “társadalmi törvény” kérdése. Mítosz és logosz vitáját az antik filozófia vagy történettudomány nem volt képes olyan a fantáziát teljes újrakezdeésre sarkalló pontig élezni, mint az újkori természettudományos és ökonomiai gondolkodás. Az újrakezdeés döntő jele a Don Quijote, melyben fantázia és tudás vitája a fantázia tárgyává válik.

Az új fantáziatörekvések sikere azon múlik, hogy a fantázia a tudomány, a politika vagy az ökonomia szolgálójává válik-e, s ebben az esetben bekövetkezik a „művészet vége”, amit Hegel jósolt, vagy ellenkezőleg, a fantázia saját céljai szolgálatába tudja-e állítani az ifjabb versenytársaitól kölcsönvett impulzusokat?

5.3.2. Az élet- és világkeresés művészettörténete

Az „én” és a „te” felfedezését és narratív megkonstruálását a szociális miliő felfedezése kell, hogy kiegészítse, hogy az előbbiek önépítése az utóbbi mozgásformáinak keretében jelenhessék meg. A mieinkből társadalom s a történetekből történelem lesz. A „mi” a társadalom és történelem, az „az” a válság kategóriája.

Az iszonyat felszámolását a fantasztikus narratíva kibontakozása és az öröm megszerzése kíséri, a kalandos narratíva problematikáját követi az élet újratermelésének összproblematikája, az együttélés feladatának vizionálása. Ezzel lépünk túl az elementáris szenzációesztétikum problematikáján. Most nemcsak az életet a metamorfózisok képletsoraként bemutató alapvető beavató élményekről lesz szó. Mondtuk, hogy a polgári korban a művészet pusztulása fenyeget, midőn az esztétikum a „pozitív tudat” fennhatósága alá kerül, s egy nyárspolgári valóságérzék indít „keresztes hadjáratot”, vagy ha úgy jobban tetszik „konstruált pert” a képeletszerűség ellen. Ennek a végillúzióknak, melyet a nyárspolgári valóságérzék a haladás illúziójaként él át, a racionális tudat relatív fiatalsága az oka. Az ábrázolás tágítja ugyan a figyelem körét, s meg akarja formulálni az élet újratermelésének összproblematikáját, de ezt a létbiztonság reprodukciójaként, s a kisajátítás általi túlbiztosítás törekvései jegyében, a saját élet újratermeléseként fogja fel. Az élet újratermelését nem a lendületbe jövő, építő és alkotó élet alkotóképeségének újratermeléseként fogja fel, melynek ősi rituális szimbóluma az ajándékozás vagy adományozás, polgári szimbolikája a mások létét az „én” problémájává tevő gond és gondoskodás. A Don Quijote kiábrándulása, az első nagy dezillúzió abból táplálkozik, hogy a szorongás- és vágyesztétika ködlovagi infantilizmusával csak az önző racionalitás ellentett infantilizmusát, a rajongás sematizmusával csak a kiábrándulás sematizmusát, a sematizmussal csak az ellensematizmust tudja szembeállítani. Hasonló a helyzet Goncsarov Hétköznapi történetében is. A mai napig ebben a narratívában élünk, s azért redukálódik a művészet szellemtörténete illúziók és dezillúziók harcára, ezért dichotomizálódik az esztétikum. Ez így is folytatódik, amíg a polgárból hiányzik a nagyobb életösszefüggésekre való kitekintés, lévén tőkéje növekedési szükségleteinek rabja, ami homlokegyenest

ellentétes érdekelttség kifejezése a szellem növekedési szükségleteivel szemben. Az első világháború után – ezt Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Mauriac vagy nálunk Márai egyformán konstatálják – eltűnt a kultúrált polgárság.

5.3.3. A fikcióspektrum kitörése a kalandból

A mese keresi a mesén túlmutató elbeszélést, az elbeszélés keresi a regényt. A regény születése legyőzi a kalandosság vagy romantika naiv értelmében vett regényességet. Az egymásba foglalt novellák a filozófia, s nem a regény felé mutatnak, mert a mesében, egyik szereplője által mesélni kezdett mese az alapmese valamely helyzetét vagy fordulatát interpretálja. Az egymáshoz fűzött mesék műfogása gyakran csak a novellafűzér keretezésére használja a cselekményt, s nem viszi át az érdeklődést arra a síkra, amely az egyes epizódokon túl nyílik. A komponálás akkor haladja túl a fűzért, ha az elbeszélések határai átjárhatóvá válnak, a sorsok közlekedni kezdenek, behatolnak egymásba. Ez azonban azt jelenti, hogy az elementáris esztétikum absztrakt sorstipológiája a közös sors közegével találkozik. A vágy most már nem vezet kielégítően, nem elegendő mint kompozíciós erő. Az érdeklődés már nem az önsors kimeneteli feszültségéből él, az önsorssal konkurálni kezd a mássors (= a mások sorsa) érdekessége, a komponálás főszereplőjévé válik a részvét. Az antik regény széthull novellafűzére, s alapcselekménye is csak a többi mesének keretül szolgáló mese marad, mert a kíváncsiság és a vágy a komponálás főszereplője, az emberiség még nem fedezte fel a részvét jelentőségét. Az egymás sorsában való részvétel a hőssors szintjén is csak a „köznek” való önfeláldozásra képes, ami azonban valójában azt jelenti, hogy az egyén csak az összes többi együttesét tartja magával egyenértékű pólusnak, nem akar kit, ezért világa nem az a részletekben gazdag világ, ami az igazi regény születésekor tárul csak fel. A regény áttöri a mese perspektíváit, a populáris regény ezzel szemben a mese struktúráját viszi vissza a regényes életanyagba. Ezért a gondolatmenet jelenlegi pontján a szappanoperát is elemezhetjük, mint a „te”-transzcendens socius közegének naiv-mitikus felidézését, de a valódi – demitizált – művészi ábrázolás születéséről is szólhatunk. A szappanopera a regény specifikus poézisének mesei mimézise csupán. A szappanopera nem a filmregény előszakasza, hanem lecsúszott filmregény, még akkor is, ha történetileg korábban fejlődik ki, mint az utóbbi (hiszen poétikája már az Arnheim által elemzett „nappali folytatásos rádiójátékok” világában készen van).

A korapolgári regény, a hellenisztikus és középkori novellaötvöző technikákat továbbfejlesztve, komédiai cselekményeket, szomorújáték témákat ötvöz mindezeknél ősbib, még a mítosztól örökölt beavatási kalandokkal. Leginkább a tragédiát kerüli, mert az szétrobbantaná, derékba törné a világ széles feltérképezésére irányuló epikus szándékot. Ez az átfogó szándék állandó öngyógyító eszköze is a regénynek, mely által meghaladja az epikába befogadott megfigyelő, tényfeltáró, valamint a tudományos, gazdasági és politikai gondolkodástól kölcsönzött motívumokat és eljárásformákat. A regény többek között a totalizáció által haladhatja meg a poétikumát szakadatlan fenyegető szcientizmust.

5.3.4. A narratíva életfilozófiája

A részvét ugyanazt jelenti az egyedek viszonyában, amit a fizikai anyagcsere a sejtek szervekké és a szervek szervezetté egyesítésében. A részvét a socius egységeit konstituáló szellemi anyagcsere. Az élet filozófiája eredendően ambivalens: Sade márki és Nietzsche az élet kegyetlenségére figyel fel, az önfenntartás kíméletlenségét ünnepli, ám az ily módon fentartott egységek alacsonyabb egységek összebékülése, szolidaritása alapján léteznek, melyek egymást szolgálják. Ha az élet elevenségét szemléljük, ez megragadható az összetartó részecskék szeretetvívóiban vagy a konfrontálódó egészek gyűlöletlátomásaiban. A düh a határokon keletkezik, a regény azonban a határátlépések műfaja, amely mindig túlhív minden határon.

5.3.5. Az életkeresés poétikája

Ott, ahol a politika hív életre valamilyen reinitizációt, ez a határok megszilárdítását szolgálja, olyan határokat akcentuálva, ahol a szolidaritás energiái átfordíthatók a gyűlölet energiáivá. A politika nem tud kártékony nem lenni, még ahol a türelmetlenség vagy az antidemokrácia ellen lép fel, ott is képtelen vitába bocsátkozni, ellenkezőleg, maga is gyűlölethatárt konstituál. A politikai ideológia a mesék igazságát csempészi át az ábrázolás világába, a képzelet igazságát a tudás világába. Azt, ami az étellel való kapcsolatokat megerősítő ábrándként az önépítés hatékony eszköze, a politika társadalmi előítéletekké szervezi.

Az embereszmény a valódi én problematikájának fordított tükre, annak képe, ami hiányzik. Az eszmény lényegéhez tartozik a sérülés és túlkompensáció tudattalan párbeszéde. Az eszmény harmóniája mögött hatékony démoni diszharmóniakat Nietzsche azért fedezheti fel és írhatja le a görög kultúrában, mert a maga „Übermensch”-eszménye is hasonlóan működik. A görög harmónia a kultúra által még meg nem fékezett ösztönös diszharmóniak túlkompensációja, míg Nietzsche emberfeletti embere a túltársadalmasult polgár cselekvés- és ösztön-szegény világának, s az ösztön-szegénységénél is nagyobb problémává váló éngyengeségnek, a narcisztikus zavarnak, a nyájember, a szervezetember élni és érni nem tudó fejlődésgátlásának, növekvő infantilizmusának, a túlfegyelmezett, alávetett alattvalói létre ítélt kisember kisebbrendűségi érzésének túlkompensációja.

„Le minden frázissal, amely szerint minden olasz ember egyforma tésztaból van gyúrva, mind ugyanolyan nemes érzelmekért hevül, és egyformán tudatában van az élet problémáinak!” – írta a neorealista kiáltványa (Id. Gregor – Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 246. p.). *A gyermekek figyelnek bennünket* „a társadalom alapjainak merész kritikáját jelentette abban a fasiszta rendszerben, amely mindent magasztos dicsfényvel övezett, ami a családdal függ össze.” (uo. 247. p.). Miután az emberiség reményeinek pátoszát az elnyomók, kizsákmányolók és zsarnokok állítják a maguk szolgálatába, egy másodlagos pátosz felfedezésére van szükség, s ez a valóságkeresés pátosza. Az életkeresés felfedezi illúziók és remények konfliktusát. A neorealista valóságkeresés két dolog ellen lázad: a fasiszta pátosz, a hősi dicsfény hitelvesztése a közösségi parancsolat hazuggá válását fejezi ki. De nem ez a művészet szellemének egyetlen ellenfele e korban. Másik az individuális parancsolat, a kispolgári önzést kozmetikázó illúziók dzsungele, melyeket szellemesen, sokkal inkább meleg szívű humorral semmint epésen állít pellengérré pl. Blasetti *Elsőáldozás* című filmje. A létvágy, az

élet keresése, a „Sein” keresése szembefordul a közösség „Sein”-jét lenyúló „Sollenek” piacával. Ez a művészetek és a szellem történetének kitüntetett pillanata. A film második születése, a technikai születés szenzációját most, félszázad után követi a szellem születésének szenzációja. Ebben a pillanatban győződik meg a szellem, s válik bizonyossággá, ami eddig csak az érzékeny avantgarde sejtése, bizalom előlegezése volt, hogy a filmes „szellemi lény”, a film szellemi tény. Nem az „igazi művészetek” illusztrátora és népszerűsítője, hanem új, a korábbiakban el nem érhető igazságok kifejezési formája.

Az élet keresése túllép a regényes boldogságmitológián. Amikor a mese elbeszéléssé és az elbeszélés regénnyé válik, a dolgok kimeneteléről az élet menetére helyeződik át a hangsúly, s a különleges teljesítménye által kitüntetett személyről a pillanat szelektálatlan élményjavierőhöz való bensőséges viszonya által kitüntetett személyre. A Karamazov testvérek „pozitív” hőse, Aljosa, ki akar térni, távol maradni a bűnös élettől. Tanítója azonban elküldi a kolostorból. „Ott nagyobb szükség van rád. Ott nincs békesség...Ha elszabadul a pokol, imádkozz. És tudd meg fiacskám (a sztarc szerette így szólítani), a jövőben sem itt lesz a helyed. Ezt jegyezd meg, fiatalember. Ha kegyes lesz hozzám az Isten, és magához szólít, rögtön menj el a kolostorból. Végleg menj el... Áldásommal nagy vezeklésre küldelek a világba. Neked még sokat kell vándorolnod. Majd meg is kell nősülnöd, meg kell. Mindenem keresztül kell menned, mielőtt ide visszajössz. És nagyon sok dolgod lesz. De tebenned nem kételkedem, én is küldelek el. Krisztus veled van. Óvd meg őt, és ő is megóv téged. Nagy bajt tapasztalsz majd, és épp e bajban leszel boldog. A bajban keresd a boldogságot, ez az én végakaratom. Dolgozz, fáradhatatlanul dolgozz... Menj, siess! Légy a testvéred mellett...” (Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. 1. köt. Dosztojevszkij művei. Bp. 1971. 99. p.). Az elküldés, az életre szóló megbízatás aktusát idéztük A Karamazov testvérekből. A megbízatás az életre és nem a „jó életre” szól. Semmi köze ahhoz a mai életeszményhez, mely nemcsak a szegény országok, nemcsak a mai emberiség nagy többsége, hanem az összes eljövendő nemzedék kifosztását, gyarmatosítását szolgálja a „multság” kedvéért.

Visconti *Megszállottság* című filmjét nem sikerülhet úgy lekerekíteni, mint egyazon regény, *A postás mindig kétszer csenget* korabeli amerikai változatát. Az utóbbi egy általános emberi szenvedélydráma, míg az előbbi az olasz lélek, a Pó-vidék emberei drámáját, s a kor szociális drámáját is ugyanolyan erővel firtatja, a kölcsönös ellenőrzés viszonyát építve ki a kettő között. Nemcsak a lélek keresi az életet, a kor embere is keresi egyúttal, s így nemcsak az a kérdés, hogy hogyan szabaduljunk attól, ami magunkban elfogadhatatlan, az is kérdés, hogy a társadalom mennyire embertelen, s milyen torzító hatalmak uralják. A pusztá „én”- és „te”-keresés, bár nem évülnek el céljai, kiegészítésre szorul: az emberi arculatú társadalom keresésévé, és a kor és a körülmények hatalma által meghatározott reális lehetőségek kutatásává kell kiépülnie. A *Megszállottság* hősei pl. szükségképpen eltorzulnak és elbuknak, amennyiben a mitikus boldogságkeresés küszöbét nem tudják túllépni. Akiben nem él az igazságosság képe, az direkt vagy indirekt módon gyilkossá válik. Visconti *Megszállottsága* túllépi az anyagának gerincét alkotó szerelmi melodramát, az izolált szenvedélydráma csak az élet keresésének vezérfonala, s ott, ahol győz a melodráma, megszakad a keresés, az élet a vesztes. Új dramaturgia körvonalazódik, melyben három mozgásforma, az „én”-keresés, a „te”-keresés és az élet igazságának keresése ajzzák egymást. A *Megszállottság* anyaga ellenáll a szerelmi melodramára lekerekítő, lezáró redukálásnak, mert több az izolált szenvedélydrámánál. A kor és a táj, a milió és a háttéralakok galériája egyenrangúvá válik a főhősökkel.

5.3.6. A hős varázslatától a milió varázsaig

A milió mindannak összessége, amire a cselekvésnek válaszolnia kell. A megértő és értékelő aktusokon alapuló választó és válaszoló cselekvés – a rombolás ellentéte – érzékenységet feltételez, a megvilágosodás pillanatát, melyben a hős megnyílik a milió mint a mások szenvedésének összessége, a kollektív sors megnyilatkozása számára, vagy ez a szenvedő kollektivitás nyílik meg a néző számára, tőle várva a megvilágosodás és a válasz aktusait – ez is elég, sőt, ez a fő, a nézői válasz elővételezése egy filmhős figurájában a fejlődés során mindinkább elmaradhat.

A milióábrázolás, az akciók elmesélésével szemben, az örökké visszatérő, tipikus események, körben forgó eseménysorok, ciklikus idő, s az ismétléseket szülő tartós viszonyok hangsúlyozása. A miliócentrikus ábrázolás keretelménye a visszatérő eseményekhez való viszonytól függ: elfogadásuk mértékében hangulat, elutasításuk mértékében indulat. A *Bikaborjak* konkrétuma egy a személyes emlékezetből merített milió, egy kisváros, meghatározott időben, 1953-ban, az élet kezdetének éles és friss megvilágításában. Véletlenszerű, egymás mellé helyezett, hangulatteltett epizódokat látunk, melyek azt az érzést keltik, hogy azt is tudjuk hőseinkről, amit a kamera nem mutat meg, a város itt van, ismerős, bejárható, s végtelenül lehet róla további epizódokat mesélni. A milió úgy viszonyul az epizódokhoz, mint a nyelv a beszédhez, s a világ és a nyelv nem „csak hangulat”, hanem „hangulat”, „csak” nélkül, mert a hangulat ragadja meg a meghasonlott világban bomlásnak indult életteljesség eredeti lényegességét. Az ábrázolás maga is kétértelmű aurába vonja az eseményeket, mely mulatság és meghatottság egysége. Az események is kétértelműek: az élet keresése, izgatott várása és az élet elől való menekülés. Az ábrázolás önmagát is problematizálja az ábrázolt alakok segítségével, hiszen az ábrázolás lényege az életkeresés, amely azonban nem rendelkezik a keresendő élet térképével, csak a tévelygések és tévedések közvetítésével megvalósítható. A *Bikaborjak* kisvárosa tartalmazza a Keller- és Fontane-regények életkeresését, éppúgy, mint a Varázshegy-típusú visszahőkölést, vagy a Mario és a varázsló örökségét, az illúziók fogságát. A bolondozó, időt elütő kisvárosi ifjak reagálásában benne van, ami „fejükben” nincs, az életkeresés egész múltja, az európai szellem története. A múlt nagy gesztusai jelzesszerű elcsábulások, bolondozások a jelenben, vissza kell húzódnium, relativizálniuk kell egymást, hogy a jelen kereshesse a maga gesztusait.

5.3.7. Túllépés a melodrámán

A *Termini pályaudvar* cselekményének váza egy Sirk-típusú melldráma, az amerikai asszony és az olasz férfi szerelme, szerelem és házasság, szenvedélyes kaland és házastársi hűség, a nő mint anya és a nő mint szerető konfliktusa. Hősnőnk nem maradhat, de elmenni sem tud, az eredmény fél napi stagnálás. A fél nap minden mozzanata épp sehová sem vezető egymásmellettiségében válik fontossá. Nem a csúcsról csúcsra lépő hőssors bátor tetteinek rohanása ez, hanem az összeomlás által egyenrangúsított pillanatok újszerű önreflexivitása, amiből az intenzív jelenlét élménye táplálkozik. Minden perc fontos, s ez az érzékeny jelenvalóság nyit az idegen arcok felé is: minden arc fontos.

A cselekmény témája az asszony habozása. Megismeri és megérti az amerikai nő az olasz férfi szerelmét, aki zsarnokian követel, felpofozza őt, de se nem lát, se nem hall, majd' a vonatnak megy érte, egy triviális mivoltában megrendítővé váló „csak te vagy” élmény rabjaként. Az asszony végül enged, a szerelmi kísérlet eredménye azonban a félreállított vagonban rajtakapott pár megaláztatása. A hierarchikus kategoriális viszonyokon, kulturális evidenciákon, zárt lineáris cselekményen s a kibontakozás igényére beállított végkifejleti dramaturgián alapuló filmek veszélye, hogy patentmegoldásokat ígérnek az életre. Az ellentett dramaturgia, mellyel a *Termini pályaudvar* az előbbit bomlasztja, saját összes megoldásait is menet közben problematizálja. Mi a botrány? Hogy férjes asszony szeretkezett a vagonban, vagy hogy a rendőrség zaklatja? Nincs patentmegoldás, tehát mindkettő botrány. Az élet közös rendje bomlasztja és csonkítja az életeket, de a lázadás is ezt teszi: az alkalmi, nyilvános és plurális szex győzelme pillanatában összeomlik az intim privátszféra önvédelme, a pár többé nem olyan védelem a társadalom, mint a társadalom a természet ellen. A hősnőnek a melodramától örökölt konfliktusa sem mondvacsinált: ezt éppen az igazolja, hogy túlléptünk a melodramán, s a hűség és a kaland jogát is egyenlősítettük, nem fogadva el a megoldásokat előíró hierarchikus gondolkodást. Az epizodikus, alkalmi találkozások sokából lehetne boldog élet, mégis csak egyből lehet teljes életet csinálni, másokról lemondva, lehetséges életek csábításaitól védeni a valóságosat, különben a lehetőségek széttépik a valóságot, s az élet teljességét a lehetséges életekkel való kacérkodás.

Az örök visszatérések örök kérdései egyszeri választ követelnek. Az idők árapálya az ismétелhetetlen egyszerűséget hordozza, veti a pillanat partjára. A milió, melyben tériesül az idő és társadalmi térré válik a regény, emancipálja a benne találkozó, egymásban magukra ismerő életeket. A *Termini pályaudvar* állomása az érkező és induló, kereszteződő életek közlekedési csomópontja. A filmhősök megoldhatatlan problémája, mely stagnáló és körben forgó cselekménymozgáshoz vezet, tárja fel az idegen arcokat. Három csodálkozó és ijedt bányászgyereket látunk a várócsarnokban, mintha a világ szélén ülnének, valami végső peremen, mint akik még nem mosolyogtak, és nem ettek még csokoládét. Ha hősnőnk nem lenne csődben, nem lenne maga is egy megoldhatatlan probléma végpartjára vetve, ambíciói és örömei felé sietve, nem venné őket észre, nem figyelne fel rájuk. A bajban figyelünk fel egymásra? A kivételes hőstett hierarchikus viszonyokat építő narratívája alternatívájaként kibontakozik a kölcsönös segítség narratívája. Ennek is problematizált változata, mely inkább nosztalgia, mint valóság dolga, ne hogy könnyelműen túligérjen a társadalmat vagy túlköveteljen az egyént illetően. Az éhes bányászgyerekek anyja, méhében új gyermekkel, nem költ pénzt szállodára, s nem fogadja el a hősnő szégyenkezve felkínált pénzét sem, de a kölcsönösség létrejön, mint rokonszenv. A bányászasszony ósaszsonyi nagyszerűsége és az amerikai nő tévelygő rebbenékenysége egyaránt szép: mindkettő az életet keresi, egyik gyermekeiben, a másik önmaga gyermeke, ezért valami messzi túlparton hagyta gyermekét, kihez segít hazatérni a bányászasszony képe, az ősbibb nőkép. Ezáltal azonban szerelme válik cserbenhagyásos gázolássá, s a búcsú ugyanolyan kegyetlen, mint később a *Barátnők* végén, melynek hősnője már nem a családhoz, hanem az önmagához való hűség nevében hagyja el a szeretett férfit.

5.3.8. Melankolikus mozaikcselekmény

Lemondunk a boldog végről, de visszanyerjük a pillanat jelenvalóságát, az ittlét létteljességét. Lemondunk a végső boldogságról, de felismerjük a boldogságot minden megpróbáltatásban. Lemondunk a nagy beavatási élmény izolált szenzációról, de az életégész válik új beavatási élménnyé, életfogytiglani szenzációvá. Boldogság és boldogtalanság, kín és öröm, gonosz és jó nem válik el olyan absztraktnan, mint a lineáris feszültségcselekményen alapuló manicheisztikus mesedramaturgiában.

Fellini és Antonioni még a szépesztétika keretei között mozog, Ferreri már a rútesztétikában kezd újra, az utóbbi azonban a tömegfilmben eredményesebbnek bizonyul (Fulci). Az esztétikum a szervezett és szervezetlen, harmonikus és diszharmonikus, beteljesedett egész és töredékes, parciális minőségek alternatív pólusai közötti összes minőségeket felöleli, ám a szépesztétikában mindenén áttűnik a beteljesedés lehetősége, míg a rútesztétika a nagy remények illuzórikusságára utal. A *Cabiria éljszakái* a közönséges utcasarki nő története, a modern páriáé, az érinthetetlené, pontosabban az alantas érintések préda-asszonyáé, egy női „utolsó emberé”, aki a szépnem tagjaként és az élet kezdetén már olyan „utolsó ember” mint Murnau öreg portása az élet végén, lecsúszottként. A test hatalmának és nyomorának megnyilatkozása, ami Sternberg *Kék angyal*-beli professzora számára bukás és széthullás, elvi-selhetetlen, szívrepesztő megaláztatás, az hősnőnk számára kenyérkereső foglalkozás. Fellini hangulatilag sűrű mikrokörnyezetet állít elénk, túl az olcsó bércaszárnyakon, tágas grundot a lakótelep és a vasúti töltés között, ahol az utolsó ház nem a végtelenre néz mint a westernekben, s lakója nem hódító, legalábbis úgy látszik, amíg fel nem fedezünk egy ismeretlen dimenziót, mely a városban már el van falazva, de itt még látszik, ha nem is magunk látjuk, csak visszfényét a film végén az ábrázolt világ áldozata, Cabiria szemében. Senkiföldje ez, nem is város, nem is vidék, nem is a társadalom és kultúra ellenőrzése alatt álló miliő, és nem is az őstermészet, szükséglakások, bádogvárosok korábbi neorealista kulisszáinak rokona, még mindig egyfajta „nyílt város” a város alatt. Itt perel a zajos, csúnya és szerencsétlen prostituált kövér szomszédnőjével, este kölykök játszanak a távoli város alatt világot tábortűz körül, és dallamos melódia táncol a pállott fényű estben. Első pillanattól fogva otthonérzés veszi körül Cabiria kunyhóját. A szomszédok veszekedése is rokonszenves, a szomszédnő Cabiriát félti, Cabiria pedig hinni akar udvarlója ártatlanságában. Mindkettő valaki másért haragszik, szeretetből. Az otthonérzés és a személyes vonzalom, melyet a film a szereplők iránt ébreszt, hangulatilag alapozza meg az epizódok epikai hitelét. Mivel a hős érdekessé és fontossá vált, bármi érdekes, ami megeshet vele, s nem lineáris feszültségcselekményre állítódunk be, hanem egyenrangú epizódokat akarunk vallowatni az élet titkáról. A feszültségcselekmény epizódjait az elkövetkező fordulat kioltja és leselejtezi, míg a hangulatilag megalapozott részvételapú mozaikcselekmény epizódjait felértékeli a rákövetkezők. Az új epizód mindig megtér a régihez, mert a kaland nem abban áll, hogy mit érünk el, hanem abban, hogy egyszerűen vagyunk. Semmink sincs? Nem igaz, mert birtokában vagyunk a jelenlétnek. Kezdetől fogva minden megvan, mert a legszerényebb dolgok a legfontosabbak és a legszerényebb, legészrevétlenebb emberek a legérdekesebbek. A társadalmi hierarchia fordítottja a lelki értékhierarchia, mert a legészrevétlenebb a vétlen csak, mert a vétkek, a felületesség és a durvaság útján halad a tolongó világ: a *Hűtlen asszonyok* vagy a *Csoda Milánóban* a sikerben ábrázolja a bukást. A regényesség vagy a kaland kultúrája

a mesemintákban foglalódik össze, míg a milió hangulata regénnyel terhes, ami kifinomultabb közeg mint a regényességé: a kaland önmeghaladása, a szerzés (dicsőség, boldogság vagy bármi szerzésének kalandja) érdekének halványulása és a lét mindent átfogó kalandjának felfedezése, egy olyan érzék lehetősége, amely megérzi, hogy a kalandküzöb levitele új világokat tár fel: egyre kisebb kaland egyre nagyobb érték. A kicsi pedig ezúttal észrevétlent és triviálist is jelent, de nemcsak azt, az erkölcsileg bukott, emberileg kisszerű értelmét is hordozza. A leértékelt életdimenziók felértékelésének hősnője a pária, a legszerűebb lény. Fellini strichelő nője Walter Benjamin (és Antonioni) kószálójának népi változata: az ember belekeveredik ebbe-abba, s a strichelő nő nem őrzi meg a szemlélő polgár kivülállását, éppen ebben áll a bukása, hogy tékozolja, pazarolja, nem óvja és őrzi, nem védi és nem tartja vissza magát. Bukása egyben mártíruma is, és előnye vagy fölénye is, hisz teljesebben, közvetlenebbül tapasztal, egész testével, sorsával, bukásával tapasztal.

A hősnő a milió középpontja és küldöttje, a milió pedig nem csupán az okok foglalata, hanem a perifériális egzisztenciamód privilégiuma, a társadalomtávoli, a társadalomtól elejtett, leselejtezett ember létközelsége. A cselekmény új és új oldalról világítja meg a hősnő egzisztenciamódját. Az első epizód, melyben szeretője vízbe ölné őt, hogy elmeneküljön kis pénzével, áldozatként mutatja be Cabiriát. A második epizódban, mely szembesíti őt a Via Veneto luxusvilágával, a *Cabiria éjszakái* az *Édes élet* fordított előlegezése: a későbbi filmben is prostituáltat szed fel a luxuspár, ott azok mennek ki szeretkezni a külvárosi ágyon, itt a filmsztár viszi fel magához Cabiriát. Itt a prostituált világból pillantunk be a polgárokéba, ott a polgárokéból fogunk a prostituáltéba kirándulást tenni. Cabiria dacos zavarral feszeng az előkelő night clubban, majd a pökhendi, blazírt szupersztár fürdőszobájába bezárva kuporog hajnalig, miután az kibékült nyafogó, viharos szeretőjével, a szoborszerű luxushisztérikával, kibin már nincs szemernyi természetesség, csupán saját szociális képének hordozója. Itt az a neorealizmus-idei élmény a döntő, ami már az *Édes élet*ben is kissé halványul, hogy mennyivel érdekesebb a külvárosi „csúnyanő”, mint a Via Veneto luxusszépsége, ki csak póz és maszk, bájtalan bálvány.

A *Cabiria éjszakái* strukturálisan valami köztes helyzetet foglal el a középkori szenttérténet és a modern nagyvárosi rendőrtörténetek között. Előbb néhány szenvedés- és megaláztatás-próba tanúi vagyunk, majd végig kell néznünk, ahogyan hősnőnk mindent elveszít. Az amerikai rendőr- és szuperhős történetek ugyanígy zajlanak: előbb néhány „bemelegítő” hőstett, majd a nagy teljesítmény, a lehengerlő diadal bemutatása.

A *Cabiria éjszakái* a „bemelegítő” szenvedések és a fő aktus, a „dicső bukás” közé helyezi el a klasszikus szenttérténet paródiáját, a zarándoklat epizódját. Ez is az *Édes élet* felé mutat, ahol a motívum ismét visszatér. A prostituáltak elzarándokolnak a csodatévő Madonnához, ám a csoda elmarad, Cabiria csalódottan dühöng: „Nem történt csoda!” Az elengedett, magára hagyott sánta arcra hull, s a szent világ profánná alakul: piknik indul a mezőn.

Az *Nyolc és fél* felé mutat a maga részéről ismét további epizódokra bomló végső epizód felvezetése, a bűvész, aki a komédiás és a pszichoanalitikus, a mágus és a showman vegyülete. A privát élet titkosságát megtámadó tömegkultúra, a szexualitás nyilvánossága készíti elő Cabiria végső tragédiáját. A titkait a színpadon megvalló nő kétszeres áldozat, vallomása kiszolgáltatja őt a tömeg röhögésének és a szélhámos cselszövényének. Az áruviszony lélektelen erotikája bizonyos védettséget jelentett, csak az igazság teljesen védtelen és kiszolgáltatott a hamisság világában. Az adásvétel, az alku, a szexualitás triviális kofája saját házacskát

épített, nem kellett félnie, hogy fedél nélkül marad, ha már nem kell a férfiaknak. Cabiria azonban álmódzó, s a hipnózisban meg is vallja ábrándjait. Az életnek már nincs jelentése, az ábrándnak még van, s ez a modern hős Achillés-sarka.

A neorealista és posztneorealista filmek tele vannak az eljövendő fejlődéseket első nyom-elemeik alapján frappánsan értelmező motívumokkal. Ilyen motívum a szélhámos figurája is. Cabiriát gyilkos lumpen áldozataként ismertük meg, s szépszavú szélhámos áldozataként búcsúzunk tőle. A szélhámos számos olyan dolgot hangoztat, melyek Cabiria nem is felületes megértéséről tanúskodnak, a másik fél megértése azonban nem a szeretet, hanem az önszeretet műve, s célja nem a részvevő segítség, hanem a kihasználás. Az a paradox, hogy a szélhámos valóban megértő, de a megértés már csak a manipuláció eszköze; igazságokat mond, de az igazságok már csak hazugságként szolgálnak. Soha nem látott erőt ad az interpretációnak, hogy a visszaélés eszközeként fedezi fel egy kíméletlen világ. A beleézés a parazita csápjá, ki belülről gyarmatosít, hogy feltétlenül céljai szolgálatába állítson és teljesebben kifosszon. Nemcsak munkánkat fölözik le, szándékainkat és titkainkat is eszközként használják, legbensőnk sem a magunké már. Lelkünk még magunk számára rejtett régiói sem rejtettek a számukra, s mi még észre sem vettük, mi van bennünk, amikor ők már megerősakolták és befogták, felhasználták és kiaknázták. Új logika alapoz meg egy új kultúrát: az igazság hazugságának logikája. Az új kultúra jellegét a szélhámos mindent megértő és elfogadó nagylelkűsége, példaszzerű türelme reprezentálja. Az udvarlót nem érdeklí Cabiria múltja, csak a „legbelseje”. Nem kínoz, gyötör és büntet, mindenestől elfogad. Nem féltékeny Cabiria múltjára, nem kíván gyónást és vezeklést. Azt ígéri, hogy a párosviszony megvált a múlt minden szégyenétől, az együttlét jóvá teszi a lét bűnét, a szeretet könyörületessége a létharc könyörtelenségét, s ezért szeretni annyi, mint múlt nélkül élni, ajándékozójá jövőre váltani a kifosztó múltat. A baj csak az, hogy a szélhámos leckét mond, ezért olyan tévedhetetlen, nem a tévelygő fedezi fel a fájdalmas igazságokat, a kész igazság perfekt, azonban már csak frázis. E kultúra embere soknyelvű: minden lélek nyelvén megtanul beszélni, s azért alkalmaz bravúrosan minden használati szabályt, mert csak játszik, nem hisz benne, hogy a formalitások mögött kényszerítő lét is van. Az életművészet ebben a kultúrában a játszmák, konstrukciók korlátlan azaz elvtelen változtatására képes éber készség. A frázis olyan kulissza, amely mögött a parazita aljasság élvezzi a megtámadhatatlanság biztonságát. Versengés indul, s a gazdasági verseny kíméletlenségével kezd versengeni a kenetes vonalasság versenye. A gazdaság a kíméletlenség, a kultúra pedig a képmutatás stadionja. E kultúra lényege, az akceptálás parttalansága, csak formalizmusát és közönyét leplezi le.

Az amerikai melodrámban létezne az a becsületes kishivatalnok, akinek a *Cabiria éjszakai* szélhámosa látszik, és a vidéki ház, ahova hív, és vinne oda autóbuszjárat. Itt mindez hazugság, de a melodráma másik fele, a nőalakba foglalt rész, itt is igaz, csak nem szerelmi hőstettnek hívják, hanem balekségnek. Fellini filmjeiben az elévülhetetlenség Shakespeare-i erői dolgoznak, mert nem hagy magának megálljt parancsolni a korszellem által – legalábbis nagy filmjeiben, a *Nyolc és félig* bezárólag –: a kordivat és korhangulat előírásai és gátlásai által zavartatni nem hagyott filmjei a személyes létélményből merítenek, s nem, mint utánzó, a műveltségi élményből. A *Cabiria éjszakai* és már az *Országúton* is, tele van olyan hatásele-mekkel, melyeket a kor uralkodó eszméivel való dacolásnak, a szcientista-technokrata – „demitizáló” – korszellem és a vele rokon kommunista társadalomtervezés meg nem értésének, a melodrámaival vagy a vallással való kacérkodásnak érezhetett a pillanat embere, a

felcsatlakozott, kooptált értelmiségi, pl. a *Nyolc és félben* megjelenített – nem is buta, a kitűnő Aristarcóról mintázott – kritikus. Két férfi csapta be a nőt, két szeretett személy bizonyult gyilkos szándékú gazembernek, Cabiriának a szeretetben és boldogságban való hite azonban, mint az utolsó képsor fogja jelezni, érintetlen marad, akárcsak Fellinié, akitől e hit feladását követelné a „demitizálás”. Fellini azonban csak a boldogságba vezető autóbuszjárat hitét hajlandó feladni.

Ami a melodrázában szerelmi ajándék, az itt, a *Cabiria éjszakáiban*, az áldozatnak született típus balsorsának ismétlődése, de ugyanaz a meghatottság jár ki neki. Ami egyik oldalról a balek újabb kudarca, az másik oldalról a szeretetben való hitnek felajánlott szenvedés. A film hősnője nem tudja, hogy ismételten ilyesmi történik vele, amint minduntalan kifog valakit, akinek feláldozhatja magát, hogy belülről birtokol valamit, amit kívül keresett a zarándokhelyen. A prostituált válik Fellini modern szentjévé, ismét, mint más filmjeiben is, így keveredik, hogy egymást sokértelművé tegye, a női test és az erotika misztériuma az etikáéval, mintha a kettő egylényegű volna, s az előbbi is a másik szellemi természetének érzéki előlegezése és kifejezése. Maga a női test, befogadó és önátadó, termő és magánál többet adó mivoltánál fogva, a kizsákmányolás áldozatának ösképe: egyet fizet, kettőt kap; egyúttal azonban a szeretet és nagylelkűség megtestesülése. Cabiria nem is azt akarja, hogy a férfi ne vegye el a pénzét, csak azt szeretné, ha maga adhatná. Ha pedig az veszi el, és nem ő adhatja, akkor a rablógyilkosság is jobb, mint a gyáva meglopás, a kenetes szavak és giccses gesztusok visszája. A thriller rémtette az áldozat utolsó vágyálma. A vég megtér a kezdethez, újra egy férfi, aki elveszi a nőtől, ezúttal már nemcsak napi keresetét, hanem mindenét, s a nő csak azért rimánkodik, hogy vegye el azt is, amit nem vett el, gyáva volt elvenni, az életét. Cabiria könyörög: „Ölj meg!” – mint egy zombifilm hősnője. A nem rajtakapható rémtett, a felhalmozott életfeltételeket megcsapoló kizsákmányolás még a kizsákmányoltság pátoszától, a szenvedés dicsfényétől is megfoszt, nemcsak a javaktól. Itt születik a tökéletesített, modern kizsákmányolás, egy olyan rendszerszerkezet, mely egyszerűen tehetetlenségéért, hülyeségéért vádolja a kizsákmányoltat, s a vád nem a tettest éri, hanem az áldozatot: a „meghiúsult kisember” neokapitalista mitológiája.

Cabiria, a *Biciklitlovajok* vagy az *Umberto D.* hőseihez hasonlóan olyan kiúttalan helyzetbe kerül, ahol nincs több lépés és lehetőség. A film végén visszaindul a városba, mint a *Róma nyílt város* gyermekei a fasiszták rémtette, a pap kivégzése után: az új társadalomban az intimpartner is olyan kegyetlen kifosztó, mint a korábbiiban a messziről jött hódítók. Pavese-elbeszélésekre emlékeztető szép nyárestébe sétálunk be a reményeitől megfosztott nővel, s ekkor történik meg a második „csoda”: a remény elveszett, de a remény ösztöne, a bizalom és jóindulat valamilyen kiapadhatatlan forrása, minden kegyetlenségben és szomorúságban, gyötrelemben és igazságtalanságban kiapadhatatlan hősi jámborság írja ki mosolyát a nőarcra. Mezeivirág-csokorral térfereg, fiatalok korzózó, zenélő menetével sodródik. (Így vár majd az *Édes élet* kidobott felesége is, mezei virággal, az útszélen.) Mosoly jelenik meg a könnyes bohócarcon, öröme, melyet a szomorkásan boldog, táncosan merengő délszaki dal is aláhúz, az egész életnek szól, minden ingerével egyetemben, nem válogatva, kéjt és kint sem különböztetve meg már, a megpróbáltatás sem az öröm ellenlábasa, elég, hogy van ez a perc, és hogy minden volt és van, akármilyen. A kivirágzó kis arc szomorú mosolya, öröm és szeretet tükre, most már egyenesen a nézőre mosolyog, őt biztatja.

A neorealizmust túllépő, de lényegét még őrző *Cabiria éjszakáiban* a boldogságfeltételek minden határon túlmenő minimalizálása és az elégedettségi küszöb hasonlóan radikális, kihívó leszállítása, a legmesszebbmenő igényleszállítás vezet a legtisztább örömhöz. Az amerikai melodráma szerelmi hőstetteit itt az öröm hőstette pótolja. A legnagyobb hőstett, a par excellence létfelfedezés itt az öröm, örülni abban a pillanatban, amikor a polgári racionalitás kalkulációi szerint az embernek semmi oka rá, de minden ellenkezőjére igen. Miközben a Via Venetón már a fogyasztói örömök pótkielégülésében fuldokol az elkényeztetett émelegés, Cabiria a város alatt felfedezi az igazi örömet, a néző pedig azt, hogy nem a leosztott megváltás ígéri a távoli örömet valahol túlhan, hanem a hamisítatlan öröm – az emberi egzisztencia nagy megkönnyebbülése a teljes ajándékká válás folyamatában, a maga teljes, nagylelkű elpazarlásában – képviseli a jelenvaló megváltás folyamatát.

5.3.9. Kollektív hős, eposzi pátosz

Ahogy a „milióábrázoló” motívumon áttetszik a regény, úgy a regényen is az eposz: a hiány, a nyomorúság, a megváltatlanság, a jogtalanság tanúságtételein a történelem pillanataiban mindaz áttetszik, ami elveszett. A szabadság cselekedeteiben a történelem történik, a cselekvés és a történés csak addig korlátozzák egymást, amíg a cselekvés nem szabad; a felszabadult cselekvés szabadsága pedig nem abban áll, hogy felismeri és követi az elkerülhetlent, hanem abban, hogy a „világ akarata” születik a szubjektivitás legmélyén, tőle tudja meg a világ, hogy mi az, aminek lenni kell. A szubjektivitás önérzete a „mentő ötlet” formáját ölti: olyan eszméket és mentalitásokat jelenít meg, melyek ellenállhatatlanul vonzóvá válnak a világ számára. Azt önmegvalósító többlet valósít meg önmagánál, olyan játszma szereplője, amely vele és általa szól, de nem róla szól. Az egyén a jel, a hír, az üzenet, a történelem pedig új történelem, második történelem, újrakezdés, a felszabadulás folyamata: nem az egyének elsöprője, hanem összeolvasása: teljes egészében átszemélyesül, ami mást jelent, mint a kimagasló személyiségben megszemélyesült közösség, azt jelenti, hogy a személyek emancipálódnak, s a felszabadulás minden egyes egyén beteljesedése és pótolhatatlansága felé halad. Ez a neorealizmus történelemfilozófiája, mely érintkezik a szocializmuséval, de korrigálja is azt, szocializmus és kereszténység, sőt, kommunizmus és kereszténység párbeszéde alapján. A marxizmus proletariátusa az egész emberiségért szenved, a bolsevik mozgalom és kiváltképpen a sztálinista idők proletariátusa az egész emberiségért akar bosszút állni; a neorealista film forradalmi ága újra európaizálja a marxizmust, igenelve a harag és lázadás napját, de nem a bosszút, helyeselve egyfajta végítéletet, de átszellemítve azt. Giuseppe de Santis *Nincs béke az olajfák alatt* című filmje farkasokat és bárányokat állít szembe, de azt a kérdést is felteszi, hogy a bárányok vajon arra ítéltettek-e, hogy tanácstalanul bégető nyájként kavarogjanak a felettes hatalmak csapdájában, mint Buñuel *Öldöklő angyal* című filmjében. Hogyan lázadjanak a bárányok a farkasok ellen, úgy, hogy ne váljanak maguk is farkasokká? A *Tragikus hajsza* végén a film szegényei nem kövel, hanem röggel dobálják meg a banditát, aki a gazdagok szolgálatába állt. A röggel való megdobálás nem kisémmizés, kiátkozás vagy éppen megsemmisítés, hanem chthonikus felszentelés. A rítus formája ugyan a büntetés leszármazottja, de itt soha sem a formaké, mindig az anyagé a döntő szó, s az anyag megválasztása fejezi ki a megbocsátást, mely nem hagy magára, a

befogadás formáját ölti, hisz a bandita katona volt, majd KZ-fogoly, s végül munkanélküli. Egy földből valók vagyunk, és egy földde leszünk, melyet csak azok tagadnak meg, akik kisajátítják és betontornyokat építenek a helyére, melyek mindig ott magaslanak, mindenkit felfaló kőszörnyekként, a jövő dolgok, az új rend fenyegető bábeli tornyaiként, a nyomorúságában is vidáman kavargó élet mozgalmas síkjai, a derűs rendetlenség grundjainak kedves cirkusza fölött.

A neorealista film kevesebbet nyújt a hagyományos narratív filmnél, amennyiben viszonylag önálló, lazán egybefűzött epizódokra bomlik, de egyúttal több is, mert az epizódok regényszerű viszonyra lépnek egymással, minél lazább a kötöttségük, annál nagyobb kifejtetlen szellemi tereket tartalmaznak, lehetséges és elképzelhető történéseket idéznek fel. A befogadó által kiegészítendő szellemi terek képzeletszerű benépesítését az epizódok „szíven ütő” mivoltával biztosítja a neorealizmus, figyelmeztetve rá, hogy a szenvedélyes érzelmi telítettség nem azonos a kimódoltan és manipulatíván érzelmes őszintétlenséggel. A giccs érzelemvadászata a hidegség munkája, a neorealizmus szenvedélyessége más: a meggyőződéssé, az elkötelezettség lélekvadászata.

A neorealista filmek epizódjai olyan utalási összefüggést alkotnak, amelynek tárgya soha nincs „külön”, „önmagában” jelen, de minden részlet képviseli őt. Jellegzetes indirekt adottsága lét és értelem viszonyának kérdését veti fel: a lét nem az értelem felé halad, hanem az értelem által halad. Az epizódok a megváltatlanság tanúságai, olyan szenvedéstörténet dokumentumai, mely azonos a felszabadulás történetével. A neorealizmusban a szegénység és a szenvedés üdvjavak, de nem öncélok, mindent meg kell élni, és el kell viselni, osztolni a szenvedésekben, de az ennek során létrejött szövetség az öröm szövetsége, mely visszaadja az életnek ellopott értékét.

A *Csoda Milánóban* tőkésai kisajátítják, kilopják az emberek lába alól a közös földet, a *Nincs béke az olajfák alatt* gazdag parasztja elhajtotta a háborúban küzdő szegényparaszt állatait, a *Tragikus hajsza* banditái elrabolják a szövetkezet pénzét: a „spontán privatizáció” ösképe, a neokapitalizmus alapító aktusa, melyet Giuseppe de Santis a fasiszta szellem polgári konvenciókat öltő újjáéledéseként értékel, s még feltartható, visszaverhető katasztrófa-ként ábrázol. A *Tragikus hajsza* fasiszta banditanője az élet abszurd kegyetlensége mellett érvel. A film ezzel szemben azt akarja igazolni, hogy az élet nem a „nagy zsákmány” kategóriájában elgondolható és az életművészet sem mesterbűntett. A hetvenes évektől a filmek nagy átlaga fog úgy gondolkozni, s azzal a cinikus aktivizmussal reagálni, mint Giuseppe de Santis banditanője. A *Tragikus hajsza* készültkör úgy látszott, van jobb alternatíva. Amíg alternatíva van, ezt az tanúsítja, hogy a művészek és gondolkodók felvetik a „társadalmi szerződés”, az emberek szövetsége, vagy mások, másként formulázva, ember és istene közötti szerződés alapkérdéseit. Az alternatívák múltán, az alternatívátlan ember már csak alsó- vagy középszintű gondolkodással reagál, a viszonyok keretfeltételeit nem érintő pragmatikus kérdéseket vetve fel.

A művészet számára kedvező pillanatokban mindent kérdéssé lehet tenni. A neorealista filmekben kérdéssé válik a tulajdon „szentsége”. „Akinek pénze van, az civakodik, intrikál és gyilkol.” – mondja a *Nincs béke az olajfák alatt* csavargója, a börtönből szökött cimborá, aki feladja magát, a rendőrök elébe áll, hogy a film hőse számára időt nyerjen az igazságtételre, a végső konfliktus megharcolására. Ugyanazt teszi most barátként, amit korábban a hősnő tett szeretőként, aki erotikus táncával tartotta fel a csendőröket. A *Tragikus hajsza*ban

a szövetkezet tönkretételére fogadják fel a bandát a nagybirtokosok. A cselekmény célja megőrizni a közös földet, az évezredekken át kirabolt, földönfutóvá tett emberiség felszabadulásának chthonikus emblémáját, a kárhozottá, átkozottá, emberanyaggá alázott létforma alternatíváját. A tulajdon csak a kisajátítás mozgásában rejlő pozitív visszacsatolás (=a hatalom), az extrém egyenlőtlenség felé ható halmozási kényszer következtében válik rémképpé. A tulajdonnak van egy olyan formája, mely a munkára alapítja a tulajdont, s van egy másik, melyben a tulajdon dolgoztat, ő fogadja fel, alkalmazza a munkát. A *Reng a föld* halászsai is tulajdonra vágnak, de a munka tulajdonára, racionális tulajdonra, emancipatórikus tulajdonra, melynek értelme az, hogy az embernek ne kelljen áruba bocsátania magát, a maga ura maradhasson. A másik tulajdon, a nagytulajdon értelme ezzel szemben az, hogy az ember, tulajdona közvetítésével gyakorlatilag más emberek tulajdonosává váljék. A tulajdonformák, melyek ellen a neorealizmus protestál, a rabszolgatartás modernizált, álcázott – és ezért aljas – formái. A sztálinista kommunizmus a nagytulajdon extrémén antidemokratikus formáját valósította meg, köztulajdon címén, a közösség nevében vetve a káderréteg rabszolgatartó uralma alá a közösség egészét. A neorealista filmek szövetkezetei ezzel szemben a közvetlen demokrácia képét kapcsolják össze az együttes birtoklással. A szükségletek szerények e filmekben, mert alkotó a szenvedély. A tulajdon mértékének felel meg a fogyasztás mértéke. A *Csoda Milánóban* boldog szegényeinek bádoggvárosát a fogyasztói mámor kitörésekor hagyják el a csodák. A *gyermekek figyelnek bennünket* mindig félrelépő felesége már nem szerelmes asszony, csak férfifogyasztó, aki halálba üzi férjét, s akitől elfordul gyermeke. E filmekben a minimális, legutolsó emberi kapcsok is elszakadnak, a kapcsolatok lebomlása s a magány eszkalációja képét látjuk, míg eljutunk az Antonioni-féle magányból a tárgyak fogásába, melyet Ferreri ábrázol, akinek filmjeiben az elveszett, izolált ember a tárgyak túsza, vagy – ellentett irányban haladva, melyet a neorealizmus nagy korszaka vizionált – a közösségi egymásra találásnak nincs határa, s a szeretet (Vittorio de Sica) vagy a szolidaritás (Giuseppe de Santis) társadalmi képének hordozóivá válnak a legmarconább figurák.

A kommunikációnak nincs határa. Az ideológiák kommunikációja is különös alakzatokat képez a szép történelmi pillanatban. Giuseppe de Santis filmjeire döntően hatott két ideológiai ellentétes, művészileg azonban közvetíthető irányzat, a sztálinista termelési film és az amerikai western. Giuseppe de Santis, érdekes és meghökkentő módon, a passiójáték formájában valósítja meg a kommunista narratíva és a western egyesítését. A cselekmény állomásai azonban nem a passzív szenvedés, hanem a lázadás stációi, nem a magány, hanem az egymásra találás beteljesülése felé mutatnak. De Santis lázadó rabszolgát, nietzschei Jézust csinál a proletárból. A *Nincs béke az olajfák alatt* című filmben hol Raf Vallone, hol Lucia Bosé a népi tömegjelenetek hősi pózban élénk állított közepe. A közösség plakátszerű ikonokká csoportosul, s meglódul, követi a maga lábára álló, felelősséget vállaló, kockázatot vállalni merész, cselekvő hőst, méghozzá nem sorkatonaként, hanem a cselekvés sikerének zálogaként, mert a győzelem a közösség csatlakozásától függ.

5.4. Neorealizmus-szemináriumok

5.4.1. Roberto Rossellini: Róma nyílt város (1945)

Az esetleges felfedezése

Zavattini azt hitte, hogy lemondott a képzelőerőről és csak a valóságot figyeli meg, de összefüggéseket akart megfigyelni, s a világbárázolás, mely túllép a tények pusztá regisztrálásán, konstrukció. Az ábrázolásban nem az adat vall, hanem a világ, s a világ tárja fel és viallatja az adatokat, nem az adatok a világot. Nem mindegy, hogy milyen ez a világ: egy keresett világ, amelynek vizionálása felhajtja a reményekre jogosító adatokat, egy olyan világvkép, amely ismeretlen létrégiókat tár fel, vagy egy védelmezett, defenzív világ, melynek képe az ellene szóló adatok elhárítását szolgálja. A neorealizmus világvképében egy mélyebb rend víziója keretében jelenik meg a társadalom rendje visszasként, bünösként és árulásként.

Az epizodikus dramaturgiával kísérletező neorealista filmek művészi sikerének feltétele, hogy az epizódot kigyógyítsák anekdotikus izoláltságából. A neorealizmus emberei szabadok, a tragikum nem szükségszerű, a szükségszerűség sem végzetszerű. A szükségszerű nem a szabadság ellenlábas, mert amikor az emberek magukra veszik a világ sorsát, ez a kihívás mozgósítja az erőket és alternatívákat. Az erők, az aktivitás mértékében, az alanyi oldalon jelennek meg, és nem az alanyi oldalt nyomorgató, túlsúlyos tárgyi oldalon. Az aktivitás, elkötelezettség, lelkesedés stb. a szubjektumot táplálja fel, az ő oldalán jeleníti meg az erőket, míg az önzés vagy közöny az erők tárgyaként a passzív szubjektumot. A véletlen a szükségszerűségek bírja, minden egyéni döntés felülbírálja a történelmet, mely csak akkor mechanikusan levezethető, érdekkalkulációk alapján kiszámítható, ha önző érdekek és reflexek, s nem ha felismerések, megfontolások és értelmes döntések története. A véletlen ugyanolyan súlyú üzenet, mint a sors, a felbukkanás egyszerűsége nem kevésbé életszerű, mint a törvényszerű kimenetel, a lehetőség pedig nem kevésbé rangos kategória, mint a szükségszerűség. Az „itt és most” nyitottsága az én által felülbíralt és eldöntött lét izgalmát és nem a természeti vagy társadalmi törvény vagy az istenek előírta sors kényszerpályáját fejezi ki. A neorealizmus pillanata az, amikor az engedelmes alattvalók és a túllihegő parancsteljesítők már elmentek, az unott paraziták és pökhendi szociáltechnológusok pedig még nem jöttek el. A fanatikus hívők elmentek és a fanatikus hitetlenek nem jöttek még el. Ez a szabad ember világa.

A kalandfilm cselekmények rituális programozottsága, a kultúrmenták visszatérése a szükségszerűség érzetével ruhazza fel a populáris film cselekményét. Rossellini megfosztja a filmet a nagy pózoktól és poentírozott fordulatokól. Visszaadja a pillanat véletlenszerűségét és a cselekvés szemérmes sutaságát, így köznapi valószerűsége tesz szert a múlt, amit utólag öntudatosan ágáló, parancsoló történelemcsinálásnak gondolunk. A történelem, mely felszabadulásnak nevezhető, nem királyi tett. A felszabadulás a tett jogának, a cselekvés aktivitásának kiragadása a “nagyok”, a “kitüntettek” kezéből: a monopolisztikus szubjektum felszámolása. A modern zsarnokság pedig a monopolisztikus szubjektum helyreállítási kísérlete egy olyan világban, amely meghaladta őt, amelyben időszerűtlen, ezért szükségképpen torz és gonosz.

A neorealista filmek újfajta hatásmódot fedeznek fel: a kalandos valószínűtlen szemben bevezetik az esetlegest, a ritkaságértékű hősteljesítmény szenzációs furcsaságával szemben a valóságos tettek véletlenszerűségében rejlő különösséget. A különös érdekesebbé válik mint a különleges, a köznapi nagyszerűbbé mint az ünnepi. A neorealista film hős-

cselekvése nem mitizált akció, mindig van benne valami esetleges, véletlenszerű. A filmek – amelyek nem orosz vagy amerikai hatás alatt állnak, tehát a neorealizmus nóvumait képviselik – lehántják hőseik cselekvéséről a poentírozott ritualizációt, a neorealista hősök pedig irtóznak a pátosztól. A felszabadító esetlegességben kapaszkodik meg az emberi szabadság. Minden lehetséges, mindennek ellentéte éppúgy kínálkozik a döntés számára. Az ember megteheti, ami az érdeke, de mások érdekében is cselekedhet, elérheti, amire vágyik, de mások vágyát is előnyben részesítheti, cselekedhet „viccből” vagy komolyan. De ami legfontosabb: sodródhat, külső és belső hatalmak befolyásának engedhet, vagy megteheti azt, amit szabad megfontolás alapján a leghelyesebbnek tart. Ez utóbbi az egyetlen eset, amikor az ember nem idegen okok okozata, nem mások eszköze, nem izolált részösztönök vezetik, nem olyan erők, melyekben nem ismer magára. A megélni érdemes élet képe vezeti az otthonos világ teremtőjét, és a neorealista filmekben ez a boldogság, mely ezért összefér a nagyszerűséggel, nem kicsinyes és önző állapot, épp ezért belefér a szenvedések elviselése is.

A Piszkos kezek című Sartre-dráma kallódó embere úgy érzi, hogy Hoederer, a cselekvő ember szájában nyilatkozik meg az ételek „igazi íze”. Így érezzük mi is, megirigyelve a munkáslakásukban levesüket kanalazó, s közben a helyzetet elemző antifasiszta ellenállók, szabadságharcosok életének ízét. A cselekvő világban van minden szépség vagy szörnyűség, míg a parazita világ értelmetlen, ízetlen és undorító. A fasiszmus a Rossellini-filmben csak az utóbbiakra, a füledt, ízetlen, sivár életekre építhet. (És így lesz ez még Bertolucci *Megalkuvójában* is.) A boldogságnak nincs sok köze a kellemességekhez, komforthoz és kényelemhez. Ott, ahol az élet boldogítóan nagyszerű és lelkesítően értelmes, egyáltalán nem kellemes. „Néha komolyan úgy érzem, hogy ezt nem lehet tovább kibírni.” – panaszolja Pina (Anna Magnani), de szép tettek sorát zárja le a szép halál, egy olyan életet, melynek hőse nem akart hős lenni, és nem is tudta, hogy élete csupa győzelem. Ott, ahol az élet intenzitásra és jelentőségre tesz szert, nagyon szerény. Rossellini két döntő, korformáló filmje Malraux A remény című spanyol polgárháborús regényének formai és hangulati rokona. Malraux regényében Manuel robbantáshoz adja kölcsön hétvégi kirándulásokra szolgáló autóját: „És Manuel hirtelen rájött, hogy ez a kocsi közömbös neki. Már nem számított az autó, csak ez az éjszaka, tele kusza és korlátlan reménnyel, ez az éjszaka, amikor minden embernek van valami teendője a földön.” (Malraux: A remény. Bp. 1968. 17. p.) Nemcsak a szükségletek szerények, ha szabadok, az alkotás, a tett is szerény, szemérmes életépítés, csak a parazitizmus fektet rá súlyt, hogy a formát hangsúlyozza, és ne az anyagot engedje élni inkább. Rossellini filmje a fasiszta epigonkultúra birodalmi pózaival szembeállított eszményt képvisel, egy anyagszerű antiformalizmus esztétikáját. Egy későbbi korszakban, a versengő szükségletek elszabadulása idején, a distinkció pikantériája váltja le az egyesülés és egymásra találás mámorát, esztétikus antietika az etikai esztétikát. Ennek az átmenetnek megfigyelői lesznek Antonioni majd Ferreri.

„Boldogok leszünk, és végre szabadok.” – mondja Francesco. „Az új világ szebb lesz, mint a régi volt, a gyermekeink már az új világban fognak élni.” Az, hogy ezt az új világot ma nem látjuk sehol, nem korlátozza a filmben ábrázolt világ szépségét. A film meggyőző, hogy abban a történelmi pillanatban lehetséges volt az a világ, és az, hogy más jött helyette, nem azokon az embereken múltott, akikről a film szól. A film ily módon reményhordozó maradhat az idők végéig, s inkább lesz cáfolata mindenkor ő a reménytelen és ostoba, elaljasodott korok rendjének és elhülyült csöccselékemberének, mint azok az övé. A cselekmény

egy megkopott, elgyötört, elrontott világban zajlik, amely azért ilyen, mert a fasiszták rá akarták kényszeríteni az emberekre a maguk „új világát”. Az ellenállók jellemzője nem a fanatikus lelkesedés, hanem a nyugodt józanság. A kalandfilm hőstettben van valami a sportrekordból; a neorealista hőstett szerény józansága nem a parancsoló szükségszerűségek felismerése, hanem az elrontott világ korrigálása, a lehetőségek keresése és a jobb lehetőség felismerése. Nem a világszellem parancsa, nem is egy vezéré vagy egy győzelemre termett népé vagy társadalmi osztályé, hanem az ént és világot meglevenítő sansz megragadása. Mindegy, hogy a filmek hősei egy mosolyt adnak végül (*Cabiria éjszakái*) vagy az életüket (*Róma nyílt város*), mindig azt, amit az élet kiteljesedése mint lehetőség ébren tartása kíván, s ők azért cselekszenek, mert érzékelik, hogyan van rosszul, és hogy lehet jobban, ami van. A világ labilitását felismerő sanszmegragadás költséges és életveszélyes boldogsága a szabadság, melynek a neorealizmus az esztétikája.

A nem-szabadság anatómiája

Manfredi mérnök (Marcello Pagliero), az ellenállás katonai vezetője, akit szeretője, Marina (Maria Michi) jelent fel a Gestapónál. „Rájöttem, hogy nem hozzám való.” – mondja Manfredi Pinának. „Gondolja, hogy szerelmes belém?” – kérdi mégis reménykedve. Marina „művésznő”, revütáncos. Az anyja házmesternő volt, mondják, ő azonban a polgári luxus külsőségeit hangsúlyozza. Keveréklény, két világ között: alakját az amerikai fekete szériából veszik, Lauren Bacall kópiája. Ebben a pillanatban úgy tűnik, ő a múlt, ezért is emelhető át a figura a maga kész, lezárt, konvencionális mivoltában. A történelmi cselekvés pillanatában még nem tudni, hogy a parazita Marina nemcsak a múlt, hanem a jövő is. A jelen hősei nem udvariaskodnak és nem sértődnek, nincsenek magukkal eltelve, Marina az egyetlen, akit nagy énnel vert meg a sors. A többiek a cselekvés szenvedélyében élnek, csak Marina passzív, receptív lény. Pina húga, a megszállók szeretője, egyszerűen ostoba, szimpla lény, Marina nem az, ez a lány intelligens, de meg van győződve róla, hogy a világ aljas, pokoli hely, s az ember egyetlen sansza, hogy felül kerekedjék, jó helyet szerezzen magának egy kényelmesebb bugyorban. A passzív, receptív ember labilitása, elcsábíthatósága, befoghatósága a Marina-történet témája. A lányt a Getapo tiszt, Ingrid (Giovanna Galletti) látja el morfiummal: a szükségletek ajzása és rabsága segít alávetni az aljas rend „útitársait”. A jövő módszere, a fasiszták fenyegető győzelme utáni világ rendjének előlegezése a rendőrkínzásoknál hatékonyabb módszer: az örömadagolás terrorja. Ezzel lehet kormányozni majd a rablelkeket, akik számára a szükséglet csak egy ösztársadalmi infantilizmus közvetítője: azért kell halmozni a szükségleteket, hogy az áldozatok minél többféle módon érezzék kiváltságosnak és elkényeztetettnek magukat. Ez a magasabb-bugyor-érzés elérésének módja, ha nincs mód és nem lehet tér a társadalmi és egyéni lét kreatív kifformálására, ha az élet nem kaland, kreáció, költészet. „Az élet ostoba, mocskos komédia!” – mondja Marina.

Marina megborzonek, nem bírja nézni, amikor bárányokat lönek agyon a feketepiacon csencselő katonák, mégis a farkasok cinkosa, a szerelem árulója. Prém-bunda, morfium, jazz és konyak: a revügöröl örömei, melyekre a gondterhelt, hallgatag és tartózkodó forradalmárok nem reagálnak a mulatni vágyó nő által elvárt készséggel és megértéssel. Tényleg azt hiszi, kérdi őt Manfredi, hogy a kényelem és luxus jelenti a boldogságot? Marinát kis szükségletek csábítják el, Manfredit a nagy szükséglet, a szerelem. Ennyiben a *Róma nyílt város* Sartre Pizskos kezékjét előlegezi, melyben a forradalmár szintén elpusztul „egy asszony miatt”.

Manfredit nem csábítják el Marina örömei, de olyan nő csábítja el, akinek ilyenek az örömei, a cselekvés emberét a fetisiszta nő, az aktív embert a receptív ember, a forradalmárt a régi kapitalizmus szekértolója, a szabadság rabját az, aki a rabság mézesmadzagjait érzi szabadságjogoknak. Ezen a ponton támadja meg a jövőt a múlt, ütnek ki a jövőn a múlt hullafoltjai, s válik körben forgóvá a történelem. A pap és a forradalmár a film hősei, s a veszélyeztetett hős élete ott siklik ki, ahol a forradalmár nem eléggé pap. A történelmi pillanat valami cölibátus-félét követelne, a papnak jobban sikerül forradalmárrá, mint a forradalmárnak pappá válnia. Talán ezzel előre megmagyarázza ez a film a kommunista forradalmak eljövendő kisiklását és kudarcát? A Róma fölötti domb végül megfelel a Golgotának, és a pap, mint Jézus különösen szerény szolgája, mégis az ő példászerű történetét ismétli, ez a film végső csúcspontja, a pap halála.

De a film nemcsak a kommunizmus kisiklását ábrázolja, a kapitalizmusét is, mely pontosan azt az idomítási módszert vitte győzelemre, amellyel itt a hatalomra törő fasiszták kísérleteznek. A *Róma nyílt város* kérdése a mai emberhez, az utókor nézőjéhez: miért csak a kényszerrel szemben volt szabad az ember, aki elbukott a csábítással szemben? Az emancipáció ellenlábasa a csábítás, az alkalom? A Gestapo pribékjei azért verik az embert, hogy teljesen hússá váljék, s végül a hús fájdalma készítse vallomásra. A húsnak kell elárulnia a szellemet, hogy az elárulhassa a másik szellemet. A hússá válás kinná válás, és a tetté, vállalkozássá, törekvéssé, jövővé, tervvé, azaz megvalósuló szellemmé válás az öröm? A posztmodern jouissance is hússá válás, mely örömként adja el ugyanazt a kint, amelyet a fasiszták tiszta kinként hajtottak be.

A gyilkosok pszichológiája

Az SS-tiszt azt hiszi, hogy megmenti a világot önmagától, valamennyiünket megment önmagunktól, az ellenállók tehát a világ megmentőitől mentik meg a világot. Az SS-tiszt uralkodó vonása a gög, az ellenállóké a szerénység.

Az erkölcsi gög erkölcsinek álcázott politikai gög. Az államosított hübrisz képviselője azt hiszi, hogy teljesen más, mint mi, s hogy pontosan tudja, milyenek vagyunk. A szellemi gög a tudás illúziója, mely az ember képletszerű mivoltában hisz. A tiszt meg van győződve róla, hogy foglyai reggelig beszélni fognak. Ha nem beszélnének, a német nem lenne felsőbbrendű, s az olasz alsóbbrendű faj. „Akkor mi értelme volna az egész háborúnak?” A kérdést azonban csak akkor teszi fel, amikor meg van győződve, hogy beszélni fognak. Miután kiderült, hogy nem beszélnek, a kérdést átadja a feledésnek. A fanatizmus érvei feledékenyek. A hatalom kizárja a valóságkontaktust s a megvilágosodást. Ezért van minden rossz rend csúfos halálra ítélve.

A tiszt az önigazolás nyelvén beszél, az ellenállók az elemzés nyelvén. A tiszt a „baráti országban állomásozó hatóság” és a „merénylők” harcaként ábrázolja a megszállók, hódítók és honvédő partizánok harcát. Az SS-tiszt oldalán a különbségek hangsúlyozódnak, halmozódnak és mérgesednek, a másik oldalon korábban drámai különbségek vesztek el jellegüket. A papot arra szólítja fel a tiszt, hogy szakítson kommunista ellenálló társaival, akik ateisták. Ahogy a papnak a kommunistával, úgy a kommunistának a monarchistákkal szemben ajánl szövetséget. Akinek nincs igaza, annak nem marad más, mint az intrika, ezért nincs igaza azoknak, akik külön akarják választani a politikát és erkölcsöt, taktikát és etikát. Aki azt hiszi, hogy a hatékonyság, a siker menti a hazugságot, az nem figyelt fel rá, hogy a politikai

módszerként elismert hazugság aljasságként és kegyetlenségként válik hatékonyá. A politikai hazugsága hadüzenet az állampolgárnak, akit egy frontvonal túloldalán pozicionál.

A feladat, a hősietlen hőssors és az „igazság pillanata”

„Gyengék vagyunk, de sok igaz ember él közöttünk...” – magyarázza a pap. A film szerény hősei nem „igaz emberek” akarnak lenni, ez nem elhatározható, nem megcélozható, de biztosak benne, hogy a bukás, az árulás elkerülhető. Félnek a kintől, de nem félnek a bukástól. Magukban a hamisat keresik, másokban az igazat. Pina gyónni szeretne a házasság előtt, a pap azonban nem ér rá, azért sem, mert tudja, hogy Pina, bár „vadházasságban él”, igaz ember. A tévelygés és a gyengeség nincs ellentétben az „igaz ember” fogalmával, sőt, csak a fasiszták akarják és elég szemérmetlenek és korlátoltak eljátszani a makulátlant. A hőspóz nem a hősök, hanem a gazemberek és gyilkosok „egyenruhája”.

Malraux A remény című regényében a volt ellenségek, az anarchista és a csendőrezredes, együtt harcolnak a fasiszták ellen: „Az ezredes, aki vadul szerette Spanyolországot, hálásan nézett az anarchistára, nem a dicséretért, hanem mert viselkedése olyan volt, amelyet egy igazi spanyol embertől lehet várni, és mert úgy válaszolt neki, mint V. Károly valamelyik kapitánya.” (uo. 359. p.). A Rossellini-filmben hasonlóképpen, kommunista kéri a pap segítségét: „Engem sajnó már szemmel tartanak.” Don Pietro atya (Aldo Fabrizi) elindul, ártatlan világtól idegen színhelyeken látjuk őt. A régiségkereskedésben aktszobron akad meg a szeme, diszkrétén elfordítja a tárgyat, ekkor azonban az eltűnt keblek helyén a nőalak fenéke nyomul a kép középpontjába, ráadásul nemcsak Don Pietro atyának, hanem Szent Rocco szobrának is mutogatva magát. Don Pietro nem nyúl még egyszer a legyőzhetetlen akthoz, de most Szent Roccót fordítja el diszkrétén, gyors, kényszeres mozdulattal. Már nem is magát védi, csak a szentet. Úgy kell szembenéznie a film elején a női mezítelenséggel, ahogy a film végén a mérnök halálra kínzásával. A film elején a csábító test szükségét kell legyőzni, amit a pap már rég megtett, a jelenet csak felidézi a lemondást, szembeállítva Marina magát és másokat romlásba döntő élvezeteivel. A csábító test szüksége tehát már a film elején le van győzve, de a film végén a félő, fájó test gyengeségét is le kell győzni. A két gyengeség összefügg. A kommunista okos, rosszkedvű racionalista, aki kiszolgáltatott a kéjt jelentő Marinának, valaminek, amit a birtoklás ellenfele mégis birtokolni vágyott, míg a pap a maga világiidegen védtelenségében válik védetté.

Az ember fél a szenvedéstől, magyarázza a kommunista, egyúttal nyugodt: tudja, hogy tőle nem tudhatnak meg semmit. A két ellenfél és barát, ideológiai ellenfelek, de barátok a közös ellenféllel szembeni szövetségben, kétszeresen nyugodt, maguk és egymás felől is nyugodtak lehetnek. Mert nem olyan fontosak önmaguk számára, mert mindkettőnek van valamije, ami fontosabb nálánál. Nem ad-e ez olyan gyönyörű biztonságot, amihez képest már a kisebb dolog a vele járó szenvedés? Nem egyfajta boldogság-e ez is?

A szcientista realizmusban a megértés az okok és okozatok összekapcsolása, mely az embert társadalmi törvények illusztrációjaként kezeli. Ezzel a szcientizmus tagadja az „igazság pillanatát”, mely a neorealista cselekmény súlypontja. A neorealizmus embere nem redukálható az okokra, a milió vagy az ösztönsors szociális és biológiai determinánsai tevékenységének tárgyára. Az „igazság pillanata”, melyben megmutatkozik, hogy ki az ember és mit ér, a felemelkedés vagy a bukás pillanata, értékmegnyilatkozás. A neorealista filmekben ez a pillanat pozitív: „szíven ütő” valami az igazság. Az a minőség mutatkozik meg benne, amit

az árulásra készülő Marina tagad. Az „igazság pillanata” mindazt az értéket felmutatja az immanenciában, melyet a transzcendenciában szokás keresni.

A végső próbatétel, az akciófilm hősmitológiával szemben, a tűrés hőstette. A cselekvés valami másodlagos, bármilyen szép vagy dicső része az életnek, mert a cselekvés legnagyobb diadalai idején is a szenvedés, a róla relatíve leszakadó és tőle viszonylag emancipálódó ember cselekszik, mert a végső „valami” a semmi, a végső élmény, a halállal való találkozás, nem cselekvés. Az egész cselekmény a tűrés hőstette felé vezet, s végül is a hősök is azt teszik meg, amit a nép: tűrnek. A cselekvő hőstett valaki más legyőzése, a szenvedés hőstette önmagunk legyőzése. A cselekvő ember hősmitológiájában a recepció kevesebb, kisebb érték, mint az akció, sőt, az akcióval szemben gyakran épp a nem-érték képviselője. A szenvedés megpróbáltatásaiban, az itt a végső dramaturgiai csúcsra emelt szenvedéstörténetben a recepció, a szenvedés recepciója a minden hősmunkán túli végső hőstett. A *Róma nyílt város* két világban játszódik, előbb a város mélyén, a cselekvés világában, ahol a kommunista a pap tanítója, utóbb a város felett, a szenvedés hegyén, ahol a pap a kommunista tanítója.

A papnak van egy kis gyermekcsapata, akik úgy veszik körül őt, mint Bogartot a Wyler-féle *Zsákutcában* vagy Cagneyt az *Angels With Dirty Faces* című Kertész-filmben. A *gyermekek figyelnek bennünket* megfordítása a kivételes pillanat lényege. A fiai, tanítványai végignézik a pap kivégzését, s füttykoncerttel jelzik jelenlétüket a drótsövényen túl. Fiúarcok a kerítés rácsán túl. Don Pietro halála után a fiúcsapat visszatérése a városba, alászállása Rómába az utolsó képsor, olyan, mint egy honfoglalás. Ennek lesz ellentéte a szegények elrepülése a *Csoda Milánóban* végén, jelezve, hogy nem, mégsem Don Pietro világát építették fel ezek a gyermekek a háború után.

5.4.2. A felszabadítás valláspszichológiája Rossellini Paisà című filmjében (1946)

A *Róma nyílt város* olyan értelemben regény, mint Zola városregényei, a *Paisà* pedig olyan krónika, mint Victor Hugo 1793 című könyve. Az egymás értelmét közvetítő epizódok értelme nem izoláltan csattanós, nem attraktívan anekdotikus. Magában véve mind töredékes, de egymásra hangolva beszélgetik egymást. Így nem jön létre az a túlnyitottság, ami a késői Godard-filmek jellemzője, amelyek megelégednek a provokációval, lemondva a felidézéstről, mindent a nézőre hagyva, így azonban valójában nem bocsátkozva vele párbeszédbe. A Rossellini-film nyitottsága a felidéző kapacitást növeli.

A *Róma nyílt városhoz* hasonlóan a *Paisà* is figyelemre méltó példány, nem avuló, hatását tekintve nem gyengülő darab az azóta zavarba ejtően banalizálódott antifasiszta filmek sorában. A mai filmekben a vigyázzban álló csíkos ruhás emberek előtt felállított, ripacszkodva ordítózó náci ruhás színészek túlságosan hasonlítanak az amerikai tinifilmek gonosz tornatanáráira, de ami a tömegfilmben elfogadható sztereotípiát, az a totalitárius halálipar és genocídium bemutatásakor olyan blaszfémianak érződik, mely zavarba hoz, mint a banális ember gögje, aki olyan szenvedések hiteles szószólójának hiszi magát, elkényeztetett naivitásában, melyek megszólaltatására nem hivatott és ki nem választott. Ezt a kínos érzést Rossellini filmjei még nem váltják ki, melyek eszköztelen tapintattal érzékeltetik a gonoszság abszurditását és a szenvedés botrányát. Milyen könnyű ölni, milyen közel van az embertelenség!

Hogyan dőlnek a lelőtt partizánok, tekebábokként, befordulnak a Pó folyó vizébe. A film végén van ez a kivégzés, mert látnunk kell, milyen lenne a világ, ha „ők” győztek volna, egy világ, amelyben csak élő és halogépek maradnak, s amelyből kioldódott, elszállt minden jelentés.

A *Paisà* egyik epizódjában a felszabadítók három tábori lelkészét szállásolják be egy ferences kolostorba. Az epizód humora abból a rémületből származik, amely futótűzként terjed a barátok között, midőn megtudják, hogy két lelkész más vallású. Szörnyülködő döbbenet és rémült pusmogás. A mai néző ezen a ponton azt várja, hogy az amerikaiak kioktassák a barátokat, s megróják őket előítéleteik miatt. Az amerikai lelkész azonban, végignézve mind e riadalmat, meghatottan mond köszönetet a szíves vendéglátásért. Az ekkor még filmíró Fellini épp eme epizódban lép fel szereplőként is, tehát ő is e jámbor lelkekkel vállalja az azonosulást. Miért nem kapja le tíz körmükről a ferenceseket, amiért nem tisztelik eléggé a „másként gondolkodást”? Miután a mai néző egy-két napig együtt él az epizód kiváltotta döbbenetével, talán megérzi a Rossellini által képviselt világpillanat és szellemstádium előnyeit a maival szemben. Nem lehet-e, hogy a közönyos mindent megengedés és elfogadás kevésbé szolidáris, mint a másik lelkéért szorongó elfogult részvét? Még ha az utóbbi előítéletekkel párosul is, s a másikat a maga félreismert értékeitől féltjük! Mert a leggonoszabb és ostobább előítélet azt hinni, hogy nekünk nincsenek, csak a másíknak vannak előítéletei, hogy mi exportáljuk az igazságokat és a türelmet, csak neki kell megváltoznia. Azt hinni, hogy mi vagyunk hivatva kioktatni és átnevelni a másikat. A szerzetesek korántsem ezt teszik. A *Paisà*-epizód, épp ellenkezőleg, azt dolgozza ki, milyen az a mentalitás, amely mellett az elkerülhetetlen előítéletek nem válnak sértővé vagy pusztítóvá. A szerzetesek a más hitű és érületű – evangélikus és zsidó – vendégeket elveszett embereknek tartják, de azonosulnak velük, mint eglyényegű testvérlelkekkel, aggódnak értük és maguk akarnak azok vélt tévedéseirért vagy bűneirért vezekelni. Ha pedig vezekelnek, akkor, – ez a jóság és a hit, az érzékenység csele – ezzel levezeklik a saját előítéletüket. A szerzetesek félnek a szellemi „mássággal” találkozá, de nem tőlük kell félnie a „másságnak”; másrészt a szerzetesek nem magukat féltik a „másságtól”, a vendégektől, hanem a vendégeket féltik az egyetemes emberi tévelygéstől. Saját szenvedésüket felajánlva akarnak segíteni a társakon, és nem a társak szenvedéseivel akarják megfizetni a vélt világjavítás árát. Ezért kapják végül, a kínosan induló epizód végén, a nem várt dicséretet. Két világ között vagyunk, s a film azt jelzi, hogy egy lehetséges, emberies világ megvalósítása sikerének feltétele még csak nem is a megértés, még nagy intelligencia sem kell hozzá, elég az értetlen és naiv együttérzés, és a bármilyen mértékben félreértettnek is odaadó és teljes, feltétlen elő-elfogadása.

5.4.3. Vittorio De Sica: Csoda Milánóban (1951)

Csodás realizmus vagy fantasztikum?

Ábrázolásról beszéltünk, amennyiben a narratív világ konstrukciója akceptálja a kulturális realitásképet (amit a modern korban döntően a természettudományok és a technika határoznak meg), naturalista ábrázolásról beszélhetünk, ha a kulturális valóságképen túl a köznapi realitásképet is alapul veszi az ábrázolás: az átlagélet és köznapi tapasztalat valószínűségeit. A mesélés mindezt megsérti. A mesélés a kollektív alkotásmód öröksége, az ábrázolás az újkori individuum teljessítménye. A tapasztalati világa valószínűségeit kutató individuum áll

szemben az időtlen meséket reprodukáló és variáló szócsővel, a tradíció képviselőjével. Ábrázolás és mesélés illetve kollektív és individuális alkotásmód mégis független változók. Az individuális alkotásmód egyszeri, személyes világa is párosulhat a meséléssel, s a kollektív alkotásmód sem feltétlenül fantasztikus, minden nemzedék és nép visszatérő köznapi tapasztalataira is épülhet (mint a közmondások életbölcssége). Bennünket e pillanatban e permutatív – esztétikailag perverz – tulajdonságkötegek egyike érdekel: a neorealizmus stílusvilágában fogant burleszk tündérmese.

Mi a helyzet a nagy individuális szerzők életművében, személyes diskurzusában fogant fantasztikummal? Goethe Faustja is tradicionális mítoszra épül, de ez esetben nem a szerző a mítosz, hanem a mítosz a szerző szócsőve, egyéni élettapasztalat kifejezése. Ez a helyzet minden stilizált műmese esetében.

Ábrázolás és kollektív alkotásmód kereszteződésekor a modern műveltség válik új mítoszok kiindulópontjává vagy a régieket teszi a modern intellektus a maga kifejezési eszközévé. Az ábrázolás epigonista öntükrözése, az ábrázolói sikermintáknak a szerző és követői általi ismételtetése és variálása is ide tartozik, de a csodás és fantasztikus elemektől megfosztott mitikus struktúrák is (pl. a proletariátus, mint a történelmi népcsalád utoljára szerencsét próbálni induló legkisebb fia, varázstalanított varázsmese hős).

Mesélés és individuális alkotásmód kereszteződésekor a mesei motívumok tudós vagy politikai értelemre tesznek szert. A mese fantasztikumának az ábrázoló kultúrától örökölt világképekbe való átplántálása a bohózat, a burleszk és a stilizáció segítségével oldja fel képzetet és tapasztalat ellentmondását, s hártja el a döntően tapasztalati és aktuális közeg szellemi immunreakcióit. A művelt és tudós fantasztikum lehetőségeiből Vittorio de Sica és Zavattini a népszerűbb utat választják, a burleszk tündérmesét, ami, a stilizáló allegorizmussal szemben, egy „fantasztikus realizmus” lehetőségét keresi.

A vallási csoda öröksége a művészetek történetében fantasztikumává válik. A vallásban a csoda a realitásképp határértéke, a művészetben az empirikus realitásból hozzáférhetetlen lehetséges világok konstrukciós elve. Vittorio de Sica és Zavattini megfordítják a csodát fantasztikumává alakító varázstalanító transzformációt: nem fantasztikus világot ábrázolnak, hanem olyan realitást, amelyet már csak a csoda menthetne meg. Sőt, már maga a csoda sem volna elég egymagában, még magával is újabb csoda kellene, hogy történjék, az, hogy, mint mindennel, ne éljenek vissza vele is. Ez azoknak a reményeknek az új valóság általi cáfolatára utal, melyek a *Róma nyílt város* vagy a *Paisà* idején még éltek. Egy zombiregény vagy vámpíregény a fantasztikum paradigmájába tartozik, míg pl. Szabó Dezső *Feltámadás Makucskán* című regénye – mint intellektuális csodariport – azt vizsgálja, mi történnék, ha a mi világunkba, banális prózánkba jönnének el a feltámadottak. Hasonló realiztikus csodaregény Mikszáth műve is, *Az új Zrínyiász*. Mitikus és intellektuális fantasztikum alternatívája módján különbözik egymástól egy tündérmesei fantasy-film és a *Csoda Milánóban*. De különbözik a *Csoda Milánóban* nemcsak a fantasy tömegkultúra műfajától, hanem a *Ben Hur*-típusú vallásos fantasztikumtól is, mely a realitás kezdeteként ábrázolja a fantasztikumot, a hit tárgyaként a csodákat, mint amelyek régen voltak, de megvoltak (nem engedve meg a befogadónak, hogy tetszése szerint értékelje lehetőségüket). A *Csoda Milánóban* nemcsak fantasztikus-realista mű, hanem intellektuális fantasztikum is, ami azt jelenti, hogy fantasztikumának alapja a javaslat, képzeljük el, hogy ha... Vagyis: vizsgáljuk meg, feltéve, de meg nem engedve, hogy mi történne, ha ez és ez történne? Ily módon a film

abba a paradigmába tartozik, amelybe pl. Dürrenmatt *Angyal szállt le* Babylonba című darabja, s nem a *Ben Hur*éba. A neorealista film a fantasztikum emlékeit a kor legkeményebb realitásának vizsgáló eszközeként használja fel.

A születés

A gyermeket káposztában találja az anyai adoptívszülő (La vecchia Lolotta = Emma Grammatica). Ilyen módon egyszerre várt és váratlan, az ég gyermeke. Ez a motívum éppúgy kifejezi, hogy a gyermek ajándék, mint azt, hogy nem véletlenség, az égnek szándékai vannak vele. Öregasszony-anya gyermeke, aki, mert nem testi anya, egyszerre anya és nagyanya. Ugyanakkor szűz anya: a gyermek nem a szerelem és a vágy, hanem a tiszta és öncélú szeretet gyermeke, amely érzést nem az köt, amit kap, hanem az, amit adhat. A gyermek megtalálásakor az öregasszony virágot öntöz és – füttyszó segítségével – a madarakkal társalog (a későbbi galambmotívum előkészítéseként). Ég madarai és a föld káposztája rajzolják körül a szelíd földi paradicsom határait.

Toto (Francesco Golisano) élete háromszor kezdődik el, először a káposztalevelek között a város alatti kiskertben, másodszor az árvaházból (ahogy az amerikai filmek hősei a börtönből) kilépve, harmadszor pedig a bádogvárosban, ahol megtalálja szerepét és feladatát. Második életét, a nevelő intézeti történetet nem látjuk, mert Totót nem a társadalom programozza, hanem az ég küldi el. Ebben az értelemben tökéletesen neveletlen és naiv, de ezt pozitív értelemben kell felfogni, mert az ember éppen annyiban jó, amennyiben nem neveli át a társadalom (ahogy pl. a Camerini-féle *Zsebtolvaj a feleségemben* a tolvajiskolában tanítják, hogy a zsebtolvajlás az újraelosztás és forgalomélénkítés üdvös módja: magától mindez nem jutna a műveletlen zsebtolvaj eszébe, s még lelkifurdalása lehetne).

A harmadik kezdet idején a talált gyermek egyúttal árva is. Az adoptívszülőtől szeretetet kapott, a társadalomtól semmit, mert a nevelőintézeti évekről nincs mit mondani. Ezután kezdődik az élet, melynek feladata, hogy az egyén, akit egykor adoptált a szeretet, adoptálja a társadalmat. Az, akinek nincs semmije, a legnagyobb ajándékozó, mert az emberekért él és nem a tárgyakért.

Toto „jó napot” kíván minden szembejövőnek, akik automatikusan, oda sem figyelve emelnek kalapot, vagy kötekedő huligánnak nézik érte. Beáll a munkások közé, segíteni, könnyíteni terhükön: így telik el első napja, melynek végén, míg lelkesen tapsolja a Scala előtt a szépeket és gazdagokat, egy csavargó ellopja táskáját. Toto követi a tolvajt, de amikor az visszanéz, a fiatalember, aki nem akarja a szerencsétlen öregot zavarba hozni, maga jön zavarba s félrenéz. Végül rátukmálja a tolvajra a táskát, amelyet előbb vissza akart kérni. Így talál éjszakai szállásra, s egyben népére: a tolvaj meghívja otthonába, mely nem is ház, még csak nem is kunyhó vagy bádogkalyiba, csak láda a havon. A résztvből lesz az otthon, ebből pedig az alternatív világ.

A Scala előtti jelenet megmutatta, hogy Totóban nincs ressentiment. Nem zavarják a különbségek, egzotikumként, látványosságként tekint a gazdagokra, mintha nem is emberek volnának legfeljebb az emberfaj valamilyen érdekes rokonai. Amíg a szegényeknek megvan a bádogváros, és lehetőségük van az elemi életfeltételek megszerzésére a kölcsönös segítségnyújtás által, Toto nem érzi, hogy a gazdagok kifosztanák őket. A szegények a szükségesben élnek, a gazdagok az értelmetlen dúskálásban, világuk a felesleges furcsa panoptikuma. Amíg a szükség világában, bármilyen nehéz és hősies erőfeszítéssel, elérhető a szükséges

minimum, Totót nem érdekli különösebben a gazdagok léte vagy nem léte, s groteszk világuk szemléletében, e felesleges lények irracionális szokásainak tanulmányozásában még örömét is leli. A Scala Toto számára egyfajta cirkusz, s a gazdag olyan, mint a kétfejű borjú, az egyszemű óriás vagy a hat ujjú csecsemő. A cselekmény egy pontján reménykedni kezdünk, hogy a gazdag is ember, s neki is öt ujj van, mint a szegénynek, amit Toto készséggel hisz és boldogan hangoztat, e remények azonban csakhamar csatkozhatnak.

Az öröm

Az öröm már az anyafigurában készen van, azért bízva rá a gyermeket az ég és a föld, mert figurája lelkesedésből és hálából, gyengédségből és vidámságból van gyúrva. Halálos ágyán is számolni tanít: hétszer hét az negyvenkilenc, mondja, és a gyermek ismétli, de mindez olyan, mintha búcsúznának, önmagát is jelenti minden, de többet is, minden végtelenül több önmagánál (míg a gazdagok világában, melyet később ismerünk meg, s mely a nagyozás, a látszateltetés közege, minden kevesebb, mint amit mutat).

A fagyoskodó szegények kiáltva futnak a felhők közül hol itt, hol ott előbukkanó fénysugár felé. Boldog énekkel dicsőítik a fény melegét, csalódottan zúg fel a kis fényfoltban szorongó nép, ha elbújik a nap. Ez a boldogság, amit az Antonioni- és Ferreri-filmek hősei már nem ismernek, hiába kóborolnak a *Kiáltástól* fogva, vagy hiába halmozva az élvezeteket *A nagy zabálás* korában. A *Csoda Milánóban* bádogvárosa a „tökéletes örvendezés” témáját eleveníti fel. Amikor szent Ferenc a „tökéletes örvendezésre” tanítja frater Lionét, csupa szenvedést és csalódást ír le (I fioretti di Sancto Francesco. VIII. fejezet). Ha nem a szerzés, ennek vagy annak a tárgynak a birtoka az öröm forrása, hanem a lét, akkor a nehézség, a probléma, a feladat és végül a szenvedés is a lét élménye, jele, üzenete, tanúsága, új alkalom a létezésre. Ha a tárgyélménnyel szemben a létélmény és a birtoklással szemben a megélés kerül előtérbe, akkor öröm és kín határai is – a sikertörekvő célracionalitás számára paradox módon – módosulnak, s az öröm lesz az átfogó kategória. Ha az ember a legkevesebbnek és legrosszabbnak is tud örülni, akkor minden létet vidáman vállal, minden helyzetet tovább tud fejleszteni, és minden bajból talál kiutat. Erre tanítja Toto a bádogváros szegényeit. Lehetséges-e, hogy a lét fenntartását ne a létharc, hanem az elfogadás öröme, és az együttérzés és nagylelkűség közvetítse?

A bajokból (vihar) jó származik, és a szerencséből (olaj tör fel) szerencsétlenség. Miután a vihar feldúlja és elviszi a privát vackukat, megszólal a vidám szegénydal, a szerény öröm indulója, és Toto megszervezi az újjáépítést, s közös erővel szerény városka épül: szegényidill. A szegényváros boldogsága a szegénység fordított hierarchiáján alapul, melyben a legszegényebb és legszerényebb áll legmagasabban, neki a legnagyobb a tekintélye, reá hallgatnak. Toto szégyelli előnyeit, kiváltságait, s rögtön lemond róluk, eldobva gyorsan, ami nincs másnak is. Tapintata, részvéte és előzékenysége teszi tüköremberré: sántát látva sántítani kezd, a dadogóval társalogva dadogni kezd stb. Különbség-izonyán alapul a karnevalisztikus metamorfózisok létmódja, s ez összeillik a szegényváros létformájával, melyben nemcsak társadalom és természet, hanem köznapiság és ünnep sem vált el egymástól. Az ember könnyen ad ajándékot, tesz szívességet és perdül tánra.

Mennyi rútat bír el a szép?

(Mennyi rosszat bír el a jó?)

A vihar utáni, újjáépített város a boldogság vagy a permanens ünnep városa. Nyomortelep, de nem ezen múlik a boldogság. Malraux korábban idézett regénye hőseinek is élménye, ami még a *Csoda Milánóban* idején is él: milyen kevés fontos dolog van, és milyen sok fölösleges. Az igazi élet egyszerű, primitív: „fájdalom, szerelem, megalázottság, ártatlanság.” (A remény, uo. 55.). Az ember ajándékba kapja (Istentől?, a természettől?, a szülőtől?) a világot, a lét ténye ajándék, csak a létezés munkájával kezdődik a csere. Az, hogy bármi van, hogy minden van: a lét ajándéka, kiváltság, a semmiből való kiválás. A „van” szenzációját és a vele járó megajándékozottságot csak veszélyezteti a birtok kisajátítása, mellyel megkezdődik az egymás elleni háború és az örök szorongás, az öröm világának becserélése a rettegés és gyűlölet világára. Toto városában legyőzött az abszolút nyomor: az egyedül hagyottság. „Elég nekünk egy kunyhó, hol nyugton alhatunk, / Hol elfér egy koporsó, ha egyszer meghalunk...” – így szól a szegénydal, a szerény életöröm indulója a magyar fordításban. Ezen az „elég”-érzésem alapul a nagyvonalúság, mely ünneppé teszi az életet. Totót szentnek nevezik a szegények, de maguk nem szentek. Mennyi torzulás fél el a szegényidill boldogságában, mennyi rosszaságot bír el a jóság? A jó minden rosszat elbír, mert minden rossz csak gyengeség, amíg a világ lényege nem a rossz hatalma. A szegényvárosban az önzés csak gyengeség. Az öregember, aki sültcsirkét nyer a tombolán, nem kínál meg senkit, egymaga fogyasztja el, még a csontokat is lenyalja, mohón fal, a tömeg pedig örömmel szemléli élvezetét. Megtapsolják. A parazitizmus is bocsánatos bűn: az „úrino” cselédet tart, székeket állít fel, és pénzt szed a naplementéért. A kispolgár, akinek emeletes viskója van, tolakodva csinál helyet magának a világban, kiszorítva társait a napfényből. A két ügyeskedő azonban egymással ütközik meg, nem a szegényekkel, a kispolgár nem akar fizetni a naplemente-árusnak. Mennyi önzést és szolidaritás-hiányt bír el a szegényidill? Mindent elbír a világ, minden rosszat, de csak bizonyos mértékig, míg túlsúlyos erőként hatalomra nem tör, s ki nem sajátítja a világot. Mindaddig, amíg ez be nem következik, minden rossz csak bocsánatos bűn, emberi hiúság és gyengeség, melyet a film nézője meghatott mosollyal, részvétellel szemlélhet. A gonosz mindaddig csak magányosabb és boldogtalanabb a többi szegénynél. A szegények is kizsákmányolják egymást, de világukban nem differenciálódik világosan az adó (mint az adószedő által kirótt sarc) és az (önkéntes) adomány. Az „úrino” nem erőszakkal veszi el és hajtja be pénzüket, önként adják, talán még meg is érdemli, az ötletért, maguktól talán nem vették volna észre a naplemente szépségét, ha nem kezdi valaki kiárúsítani, s így szegényebb lenne a világ.

A szegények világa ünnep, a gazdagoké háború. A külváros fizikai nyomora nem vonja maga után a lelki nyomort, mely a belvárosban lakik, s nem is lelki nyomornak kell neveznünk, inkább a lélektelenség nyomorúságának. A szegények városa a természet módján, lassacskán és szerényen virágzik, mint a film bevezető képsorában az öregasszony kiskertje. Mögötte emelkednek, mint nagy falak vagy a világvége, a város lakótömbjei, a másik oldalon pedig a vasúti töltésen rohannak a gyorsvonatok. Elszárguló győztes világ gépereje kattog, sípol a töltésen a ködben, s már itt megjelennek a vonatablakokban azok az unott, üres arcok, melyeket majd a *Nyolc és fél* elején látunk viszont az autók ablakaiban.

Az ünnep csak epizód

A képmutatás világa kezdettől kész és megvan, az együttérzés és szolidaritás öröme csak lázadás lehet. Ezért fontos epizód a „jónapot” mondás története. Vittorio de Sica filmje itt az uralkodó eszmékével szembeni igazságfogalmat és igazságkritériumot vezet be: a kijelentést nem a tényeken, hanem az érzéseken méri. A tények igazsága cselekvés sikerfeltétele, az érzések igazsága azonban a lét igazságfeltétele. Az a végső kérdés, hogy az ember érzi-e, hiszi-e azt, amit mond. Komolyan mondja-e? A *Csoda Milánóban* épp azt a kritériumot hangsúlyozza, ami a modernséget kevésbé érdekli, s amikor bemegyünk a városba, akkor fogja ábrázolni, hogy milyen kevésbé érdekli a modernséget. Az őszintétlenségből azonban már a film elején, még mielőtt Toto őszintesége lázadna ellene, ízelítőt kapunk. A kisfiú az anya halottas kocsija mögött ballag. Közben fűvószene harsog egy cipőmárkát reklámozó autó hangszórójából. Az autó leáll, a zene elhallgat, az élet tisztelettel helyet ad a halálnak, de a sietős világ tisztelete nem őszinte, túl gyorsan indulnak tovább, máris harsog a zene. Később üldözött tolvaj csatlakozik az egyszemélyes gyászmenethez, s sírást mímél, gyászba rejtőzik, majd rohan tovább.

A történelem története

Nem stagnáló, de szelíden szerényen virágzó világ jött létre, a lélek természetes impulzusai-ból, a töltés alatt, melyen a dinamikus, rohanó és burjánzó világ szerelvényei rohantak. Az autók és a telekspekulánsok megjelenésekor találkozik és szembesül először a két világ, a két stratégia: az előnyszerzés, felülkerekedés, kiválás és szembehelyezkedés, végső soron tehát a kifosztás, a kizsákmányolás illetve másrésről a találkozás és egyesülés stratégiája. Az önimádat és a szeretet alternatívája. Az előbbi magát helyezi mások fölé, az utóbbi a fordítottját teszi. Az előbbi szelídíti, békíti, az utóbbi vadítja a világot, élezi a harcot. Előbb a szerves és az ember érzései számára természetes stratégiát mutatja be a film, azt sugallva, hogy a másik a kisiklás, meghasonlás és perverzció. Amikor a gyermek Toto bajt csinál, a vidáman jószágos öregasszony játszik vele, felvidítja, eltereli figyelmét az okozott kárról, Toto pedig elfelejt örülni a játéknak, annyira csodálja az ajándékozó örömét. Az öregasszony jámbor boldogságát „táplálja be” a kisfiú, s nem a játékszert veszi birtokba, hanem minden öröm forrását, az örömhözás törekvését. Elbűvölten bámul az ajándékozó öregasszonyra és megfogja a kezét.

A paraziták kora hozza az anyag uralmát. Kutat fűrnak, körültáncolják a vizet, de az meggyullad, nem szomjoltó víz, nem a természetes szomjat oltó anyag, hanem mesterséges szomjúságokat keltő elem, a gazdagság eleme fakadt a szegényváros közepén. Az egyetlen emeletes kunyhó lakója elsompolyog, értesíti a tulajdonosokat, hogy olajvárost alapítsanak a szegényváros helyén. Eddig tartott a szerény boldogság meséje, most fekete füst gomolyog a telep felett, hátul pedig a nagyváros fényei hívogatnak, vége a szerénység korának, s vele a szabadságnak. Az áruló prémkabátban tér vissza a belvárosból, győz a különbség, előnyt szerez az ambíció, a szabad szegények fölé kerekedik a gazdagok szolgája. Az előny, fölény képze e fordulat által a szolgaság képzetével társul.

Kisajátítók és kilakoltatók fenyegetik a szegényvárost. Toto, hogy megelőzze a véres összeccsapást, küldöttséget vezet a belvárosba. Túldimenzionált világba lépünk, a fasiszta birodalmi mánia öröksége, gögös nagyzolás, embert alázó építmények, kietlen csarnokok. A milliomos szép szavakkal és teával kínál, míg lenn indulnak a rendőrautók, a szegényvárost

felszámoló rohamosztagok. Disztermekben zajlanak az alkotmányosság rituáléi, szép eszméket hangoztatva, melyeket az utcai rendőrterror „operacionalizál”. A jog rébuszainak a rendőrterror a megfejtése. Totóék azt hiszik, megegyeztek, a „sikeres” tárgyalásról hazatérő becsapott népvézereket azonban az elűzött, menekülő nép látványa fogadja. A lázadó szegények megfutnak a könnygáz elől. Toto hiába kiabál: „Ez csak füst!” Győz a fullasztó világ. Győz a fullasztó realitás, a cselekmény azonban ezen kívül indult, és ezen kívül folytatódik. Szelíd forradalmat látunk: a rendőrangyalok elől menekülő mama ellopta a kívánságteljesítő varázslatot képviselő fehér galambot, a szelíd forradalom szimbólumát. Toto a nem-anyagi kincset Edvige (Brunella Bovo), a kiscseléd kezébe adja, s a kívánságok teljesülnek, a szegények elfűjják a füstöt, mely egyszerre képviseli az obskurus korokat, a szellemi szabadság hiányát, a lélek sötéttségét, a rendőrállamot (mely a törvényt védelmező karhatalomként vonultatja fel az erőszakot és igazságtalanságot, a kegyetlenséget és embertelenséget védelmező törvény, a gonoszság igényeit törvénybe iktató ravaszság hatalmát) és az ipar és technika mérgezett világát jelző modern szmogot.

Ismét ünnep a világ, de most nem a szerény örömök fázós ünnepe, hanem a teljesült kívánságok karneválja. Nézzük, mit csinálnak az emberek a visszakapott, nekik ajándékozott világból. Ugyanaz játszódik le, mint Ptusko filmjében, a *Szadkóban* (*A boldogság madara*), ahol részeg ünnep, tivornya során tékozolják el a tenger ajándékát. A forradalom pesszimista képei. Marcuse a szegénység forradalmában látja a torzulások veszélyét, s a bőség forradalmától várja a jóvátételt, Vittorio de Sica a szegénység forradalmában látná a reményhordozót, ha ezt nem csábítanák el a bőség, a dúskálás elkényeztető és korrumpáló ingerei. A szegénység átszellemített, a gazdagság elanyagiasít; a szegénység angyallá tett, a gazdagság emberi állattá. A tárgyalás során, a gazdagok csarnokaiban, a mohó, dühös és igaztalan emberhangok állathanggá, a szavak morgássá és acsargó ugatássá alakultak. (Vissza a képsor a *Rettegett Ivánra*, melyben az imperialista diplomácia gyarmati nyelvét jeleníti meg Eizenstein a hegeli „szellemi állapotvilág” emberalatti diszkurzusaként.) A szükség és baj féken tartása a cél, vagy a bőség dözsölése? A szegények bűne, hogy az égi anya ajándékát a fogyasztói és élménytársadalom megalapítására használják.

Szent öröm és korrupt kívánság

Régi szuperfilmek, szentlegendák és hitbuzgalmi eposzok emléke kísért, Cecil B. De Mille és Kertész Mihály műveié. A füst úgy menekül a szegények elől, mint Kertész és De Mille filmjeiben a szétváló tenger, de itt, a film közepén, nem kivonulást látunk, nem menekülést az egyiptomi fogságból, hanem bevonulást, a szegényváros visszafoglalását. Vittorio de Sica forradalma a szellem győzelme az anyag fölött, a fehér galamb győzelme a könnygáz gránátok, a vízágyúk és a fegyverek fölött. Az árulót, aki keménykalappal tért vissza a feljelentett szegényvárosba, keménykalapok raja űzi el. Nem a szegények állnak bosszút, hanem az előnyt, a különbséget megtestesítő fétistárgyak, melyek rabjai az árulók.

Toto ugyanazt a „hibát” követi el, mint Rocco Visconti filmjében, nem bírálja felül az övéit, csak szolgálja őket. Az emberek kívánnak, Toto pedig mindent teljesít. Csak nagy bajban szedi össze magát az ember? Csak az egyénileg megoldhatatlan nehézségek által találunk egymásra az emberek? Az ember szétesik, ha nincs megterhelve eléggé? A személyiség valamiféle széthullása, hőhalála a fogyasztói társadalom? A szegényvárosban szerény ünnep volt a lét, mely a teljesülések idején groteszk dözsöléssé alakul. A szerény ünnepe és a groteszk

dőzsölés úgy viszonyul egymáshoz a szegényváros két arcaként, mint a szegényváros a belvároshoz. A szegényváros boldog ideje a találkozások kora: ember és napfény, ember és ember, egyén és közösség stb. találkozik. A gazdagság ezzel szemben nem a találkozás, hanem a zsákmányolás formájában létezik. Zsákmányolt tárgyakba kapaszkodva kavargó a megbolondult tömeg. Ez már nem az öröm, hanem a bevásárlás mámorja, a szerzés kényszere, a fetisizmus ekstázisa, mely a tényleges, életszerű és tárgyyszerű, oldó és egyesítő öröm, az elveszett öröm kielégíthetetlen gyászünnepe. A kívánságok vására a kívánás versengésévé alakul. Az *Állami áruház* című korabeli magyar filmben ugyanez az eszeveszett vásárlási láz látható. Toto szegényei mohón rögtönöznek, varrógépet, bundát kívánnak, groteszk tömeg kavargó, nagy díszcsillárt cipelnek kunyhójukba, csak Edvige, a cseléd lapul szerényen, akit Toto szeret.

Egy másik szerelmespár is van a filmben. Csak pillantásokkal árulták el szerelmüket, két mellékalak, a néger fiú és a fehér lány. Most az egyik fehér akar lenni a másikért, a másik fekete lenni szerelméért, kívánságuk teljesül, s ismét nem találhatnak egymásra, mert a biológianak és természetnek is hadat üzenő emberátszabás egészen más, mint magunk és egymás elfogadása. Azóta mindez valóság lett, egymásban és magunkban is kimérákat üldözünk, s csak azt hajszoljuk, ami nincs, mert nem tudunk élni azzal, ami van. Mi lenne, ha az volna, ami nincs, mi lenne, ha az volnék, aki nem vagyok? Itt kezdődik a kifecmódott technokrata mindenhatósági komplexus megváltás-szuggesztíójának versenyfutása a lehetetlennel. A néger fiú boldogan jelenik meg fehéren, s a fehér lány diadalmasan előperdül feketén, megdöbbenek, csalódottan újra szétválnak. A galambot a versengve kívánók szerencseállattá silányítják, aranytojást tojó tyúkként hasznosítják, mindent megkapnak, de a boldogság nem szerencsejárték, hanem művészet. Ptusko idézett filmjében hasonlóan démoni hatású a „boldogság madara”. A Ptusko-filmben nőarcú madárdémonként egyesül a *Csoda Milánóban* két narratív funkciója, a Fritz Lang *Metropolis*-ára visszautaló korrumpáló szexlány, csábos nő és a teljesült kívánságok szimbóluma, a boldogság galambja. Mindez nem a várni, tűrni és harcolni képes vágyat cáfolja, csak a könnyelmű kívánságokra való átváltását. A vágy munkája összefogja az életet és sorsot választ, a kívánságok inflációja széttepi a sorsot és feloldja a személyiséget. Az identitásukat feladó, elvesztegető szeretők nem segíthettek egymáson.

A szegények szobrot találnak a szemétkben. A csábos nőalak visszautal a meztelen figurára, melytől Don Pietro elfordult a *Róma nyílt városban*, ahol őt megmosolyogtuk ezért. A szegények előbb összevesznek a köleány birtokjogán, utóbb, miután Toto kibékítette őket, felállítják a szépséget a barakkváros főterén. Az öngyilkos fiatalember, akit Toto a gyorsvonat elől rángatott el, kívánja meg a köleányt, akit Toto életre kelt számára. Az öngyilkosjelölt kívánsága azonban öngyilkos kívánság. A széplány, bádógvárosi Marilyn Monroe, kacéran csipog, mindenkit egyformán ajz, válogatás és kímélet nélkül, s olyan táncba viszi a szegényeket, amely az *Édes élet* végének vonaglásait idézi, az émelygés csúcspontján, a részeg éjszaka hajnalán. „A városba akarok menni!” – ismételteti a szépség. A szegénynegyed olyan ideált szült a sex appeal szimbólumában, amely tagadja mindazt, ami fenntarthatja e negyed népét: ő is áruló, mint a keménykalapos feljelentő. Az *Édes élet* ugyanazt az oppozíciót aknázza ki, amit már a *Csoda Milánóban* bevezet, Edvige és a kőasszony figuráiban, mely a kettősség a *Metropolis* kettős egzisztenciájú hölgnője, az igazi és a gonosz hasonmás viszonyáig visszavezethető. Az *Édes életben* megsokszorozódnak a kőasszony megfelelői, s világgal összefoglalása a kökrisztusi fétistárgy, mely súlyosan a város felett lebeg, az Otrantoi

várkastély kardjának rokonaként. Fellini filmjében is egyfajta cseléd, a kisvendéglő felszolgáló lánya Edvige örököse, akinek üzenetét a férfi nem hallja meg.

A pár mint a csodák emléke

Toto és Edvige szerelme szótlán és szemérmes, meghatóan cölibatáris szerelem. A kőszépséggel jön el az orgia, az erotika kollektív nyilvánossága.

A szóke köleány illegeti magát, Edvige pedig sír. A rosszul felhasznált galamb eltűnése után szánja rá magát Toto a közeledésre, megcsókolja a lányt; Edvige mosolyog. A hosszan késleltetett egymásra találás, pontosabban az egymásra találás és összetartozás idején is késleltetett, s rendkívül szemérmes és szűzies „erotikus aktus” közvetítője, a meglépésére feljogosító mozzanat: a remény elvesztése, a csodák forrásának kiapadása. Eddig Edvige kezében volt a galamb, s Edvige volt a Toto által megmentett bűnbak, a *Hűtlen asszonyok* szerencsétlen cselédlányának megfelelője; most Edvige maga a galamb. A csók ugyanis csodát tesz, a szerelmesek cigánykereket hánynak, oszlopra másznak, a világ fölé, ég és föld között. A sikertelen világmegváltás, a földi paradicsom elrontása után sámánisztikus regresszió következik, a világfa megmászása, privát hetedik mennyország, csodátlan világ csodája: ez itt a szerelem. Közben riadóköcsikba gyűjtik be a szegényeket, hogy városukból, melynek helyét átveszik a bulldózerek, a börtönbe szállítsák őket. E szegénytelep-börtön oppozíciónak felel meg majd, egy későbbi korban, az *Ördögsziget* című filmben, a bádogváros és a beton lakótelep oppozíciója. Ketten keresik az elveszett galambot, Edvige a földön, a mama a mennyben, s mindketten találnak egy madarat, ketten futnak Toto rabszállító kocsija után. Edvige boldogan átadja a hamisat, a mama fénylénye pedig az igazit, szétesnek a ketrecek, a szegénynép pedig elszáll az utcasepróktól zsákmányolt seprűnyélen. Míg a szerelmesek az első sóprún köröznek, a dóm felett, társaikra várva, míg a repülő csapat verbuválódik, s a földi kavarodásból létrejön az égi rend, a szálló menetoszlop, a szegénydal, a szerény vágyak indulója is boldog diadalmasan összeáll.

A bőség megejt, zsákmányul ejt, még jobban kiszolgáltat, mint az ínség. Ínség és bőség forradalmaival egyaránt szemben áll a harmadik forradalom, Toto forradalma, mely harcol az ínség ellen, de megveti a tékozló fogyasztást, mert nagyobb örömet ismer a kisajátítás, birtoklás és imponálás örömeinél, mert nem a többivel szemben akarja biztosítani az egyén helyzetét, hanem a közös érvényesülés és biztonság jótékony, nagylelkű és vidám világában való egymásra találás az öröme. Az elszállás tagadása a Mobbi úr által megvásárolt szolgálai és eszközvilágnak, de egyúttal olyan gesztus, amely azt jelzi, hogy a közvetlenség vagy egymásra találás lehetséges. A szétesés és meghasonlás világából vonul ki Toto csapata, mint a bibliai zsidók Egyiptomból, ott a tenger nyílik meg, itt a levegőtenger: a természet tiszteli a lázadó embert, és önként veti alá magát neki, mint az anyák, mint a mama, a szeretet cselédjeként, a film elején. A „boldogságos szegénység”, tanította szent Ferenc, „már a földi életben megadja ama könnyűséget a lelkeknek, melyek az ő szerelmesei, hogy az égbe felszállhassanak.” (Assisi Szent Ferenc Kis Virágai. Bp. 1926. 52-53. p.). A taoisták is tudják, hogy minél kevesebb szükséglet terheli a lelket, annál szabadabb, a kommunista Brecht pedig Lao Ce nyomán artikulálja, amit akár Szent Ferentől is vehetett volna. Minél több tárgyat őriz az ember lehetséges, de el nem ért, idő hiányában elnapolt vagy a harc hevében élvezni nem tudott örömeik tartálya- és raktáraként, annál inkább használhatatlan pótléka a tulajdon az örömeiknek, s rabja az ember a biztonságának és megkövesedett különbségnek és előnynek.

Szent Ferenc, ez a kítűnő öngyógyító és korai pszichoanalitikus, terápiás eljárás-ként vezeti be a szegénységet, mely kiragadja a túlburjánzott szükségletei által elnehezedett embert a szükségleti tárgyak uralma alól, s a szellem szabadságával visszaadja az élet örömét. A *Csoda Milánóban* az ő szellemét idézi.

5.4.4. Luchino Visconti: Rocco és fivérei (1960)

Pályaudvar

A cselekmény első színhelye a pályaudvar, s az első narratív funkció az érkezés; a westernekben a városból érkezik a vonat vidékre, Keletről Nyugatra, itt a vidékiek érkeznek a városba. Az érkezés eseményét kommentáló panaszosan hősies férfidal a még el sem indult cselekményt áttemeli egy magasabb síkra, a legenda dimenziójába, arra utalva, hogy az elbeszélés tárgya nem a puszta tény, mert mindaz, ami egészen megmutatkozik, az egészen keresztül mutatkozik meg. A tárgy ennél fogva nem a jegyzőkönyvezett, hanem a vizionált élet, mely az átélt alternatívák által megmutatkozott értelmén keresztül beszél magáról. A song bánata azt is jelzi, hogy csak ami elmúlt, van az értelem biztonságában, el nem múlni annyi, mint tévelyegni, s a tévelygést csak a harc védelmezi a katasztrófától, az életerő teljes önátadása a tettnek, és az örökös újrakezdés készsége.

Apa nélküli Karamazovok, nagy család, a parasztasszony és lelkes fiai az érkezés zűrzavarában. Prolicsalád, akiknek története nem lesz metafizikailag sem kisebb súlyú, mint a görög tragédiák, Shakespeare királydrámái vagy Dosztojevszkij regényei, a Félkegyelmű vagy a Karamazov testvérek (e kettőt szokás felemlíteni a film kapcsán). A ma királyi rangú hősei a Délről jött szegények, a belső bevándorlók, Pasolini majd a neorealista proletár figurájából költi újra az archaikus királyok képét. Milánóban, ahonnan elszálltak Vittorio de Sica szegényei: mi fog várni bennünket a csodák helyén? „Rocco! Látod? Micsoda kirakatok! És mennyi fény!” Nem a vágyak követelik a tárgyakat, hanem a kirakatok kínálják. Az anya (Rosaria = Katina Paxinou) már korábban elszármazott fiához, Vincenzohoz (Spiros Focás) érkezik, gyermekeivel, váratlan vendégseregként. Vincenzo és Milánó nem várt vendégei, hivatlan jövevényként a klasszikus orosz regényből ismert felesleges ember proletár változatai, nincs útlevelük a létezésre, igazolni kell létjogukat, mint Dosztojevszkij, Gorkij vagy Sartre hőseinek.

A *Termini pályaudvar* a búcsúzás, a válás és elindulás, a *Rocco és fivérei* az érkezés filmje. A *Termini pályaudvar* amerikai asszonya érteni, szeretni próbálja az olaszokat, végül mégis hazautazik, megtér övéihez. Egy ideig – és ez a film ideje – ingadozik, kötelesség és szenvedély, család és kaland, s az óceán két partja kettős vonzásában, szeretne ilyen örült, egzotikus, szegény és szabad olasz lenni, mint ezek, de nemcsak a gazdagság és biztonság viszi haza, a vállalt kötelezettség és a viszonyok folyamatosságáért felelősséget vállaló házastársi hűség és anyai szeretet is visszahív a túlpartra. A *Termini pályaudvar* olasz nőjének, a bányászasszonynak nincs mit eldöntenie, feltétlen és bonthatatlan, áldozatosan hősies és az élet védelmét a legteltesebb kilátástalanságban sem feladó egységet alkot férjével és fiaival. A bányászcsalád arcai a neorealizmus múltjához tartoznak, mégis, amikor a melodráma hősnőt sikerül feltenni a vonatra, s a fiatalember egyedül marad az esti peronon, reménykedhetünk egy pillanatra, hogy a dacos és megkínózható, de legyőzhetetlen olasz Hamupipőkéé a jövő. Pasolini is olyan világot fog kutatni, amelyből eltávozott a – Bertoluccira

hagyott – narcisztikus szenvedés és melodramatikus hisztéria, Visconti is a *Termini pályaudvar* bányászainak rokonait hívja meg most Milánóba, megvizsgálni, ők hasonlítják-e magukhoz a várost, vagy, ami valószínűbb, megfordítva lesz.

Vincenzo

Giccses, zajos kispolgári lakásban zajló eljegyzési ünnepet, Vincenzo nagy napját rontja el Rosaria és a testvérek érkezése. Elformátlanodó, majd kibontakozó eseményfolyam temperamentum sűrűjébe merülünk. A lelkes ovációt rikácsolás követi, egymásnak esnek az anyák. A viszonyok kezdetben történésekben nyilatkoznak meg, míg meg nem ragad az ember egy sanszot, hogy a véletleneket a maga képére formálja.

Rosaria, a nagyszabású anyafigura viszi a prímet, pózoló tragika, a giccs királynője, szörny és szent, állat és isten, aki Shakespeare-i pátosszal fröcsköli a gyűlöletet és a spanyol világdrama merev etikettjével fogadja fiai hódolatát. Reggel áldással bocsátja útjukra kézcsókra járuló fiait. Szétrombolja Vincenzo formálódó otthonát, lehetséges családját, hogy helyreállítsa és megszilárdítsa a magáét. Visszanyeri elvesztett fiát és új életkezdet, a világ ostroma céljából egyesíti a családi csapatot. Minden hatalmat az anyáknak! Az öt fiak az anyadiktatúra rohamcsapata, a világ ellen. Vincenzo is szolidáris, nem tesz szemrehányást, csatlakozik a többi fiúhoz, s együtt hagyják el a menyasszonyi házat. Kordé körül vonul a csapat, Északra (westerni terminológiával: Keletre, az üdvkereső emberiség menetelésével fordított irányba, az elveszett földi paradicsom dezertörjeiként menetelő eltévedt honfoglalók), beveszik magukat valamelyik sivár lakótömb pincelakásába.

Havas reggelre virrad az új nap. Kiáltás az utcán, mely az ébredők ajkán visszhangzik: „Leesett a hó!” Vidéken szépséget, a városban munkát jelent. A hó elveszett szépségéért mégis kárpótol a munka szépsége, reménykedő buzgalom tölti meg a lakást, csak a lusta Simone (Renato Salvatori) ébred nehezen. Látjuk, hogy Rocco (Alain Delon) az anya kedvence, Rosaria őt félti, öltözteti, a maga pulóverét erőlteti rá. „De anya, mégsem vehetek magamra női pulóvert!”

Vincenzo – az el(kis)polgárosodott paraszt – konform ugyan az anyadiktatúrával, de titkos útjai menyasszonyához vezetnek, aki az anya szép, fiatal, de nem kevésbé agresszív változataként, ugyanolyan keményen fogja őt. Az elsőként érkezett Vincenzótól öröklük a testvér alakok a narratív témákat és elbeszélő funkciókat. Az elsőből lesz az utolsó, Vincenzo mindent megpróbál, de első küldöttként, legidősebb bátyként csak mesei álhős lehet, aki aláveti magát Rosaria ifjú másának, s visszavonul a kisvilágba, kiegyezve a kis kockázat, kis siker és kis boldogság egyensúlyi állapotával.

Az apátlan Karamazovok nőuralomra rendeltettek. Az apát megölte a föld, a Dél, a városi honfoglaló apahalál utáni állapotba érkezik, nem győztes, nem bizonyított, de lelkifurdalása sincs, helyette legfeljebb sima alkalmazkodó készség (Vincenzo) vagy ressentiment (Simone). Az apátlan társadalom a kirakatok városa, a kirakatok sziréndalának meghallói pedig a – bizantinus, zsarnoki – nők lesznek.

Simone

Türelmetlen, önző szenvedély és türelmes, önzetlen jámborság differenciálását szolgálja az összes többi figura: a cselekményt két alak oppozíciója hordozza; a cselekményhordozó oppozíció előbb aktivizálódó részese Simone. Vincenzo nevét az expozíciót tartalmazó fejezet

hordozza, Simone fejezetében indul a cselekmény, s Nadia (Annie Girardot), az élelmes nagyvárosi lumpennő játszik szerepet a kibontakozásban. Nadia A Karamazov testvérek Grusenykájának lezüllött megfelelője. A fiúk elvesztették apjukat, apátlan család érkezik Milánóba, az anya és a szeretők osztoznak a fiúk felett. Ez az apátlan társadalom első aspektusa. A második Nadia apátlansága: a lány fellázad apja ellen, a rajta uralkodó, nevelő hatalmat az általa uralt és kihasznált férfiak seregére, szeretőkre cseréli. Rosaria családjába a tradicionális, patriarkális atyai terror, az archaikus atyai zsarnokság modern pótlékeként lép be Nadia, szexterroristaként, a csábító kínálat vágyakat terrorizáló hatalmaként, a fogyasztás ajzójaként és vezéréként. A bukott atyakép helyére nyomul a nő képe, az erőszak helyett az erotikával uralkodva a férfiakon, erőszakot váltva ki, erőszakra csábítva, de az erőszak fején ül az erotika, kiváltóként is, parazitaként is, és mint jutalom. Nadia kéjeket ígér, felhívja a fiúk figyelmét az élvezetekre, melyeket a város kínál. Ő vezeti be a fiúkat, akik még nem tudják, mit keresnek a városban, a fogyasztói társadalomba. A fiúk az életet keresik, Nadia arra tanít, hogy az élet fogyasztás.

A Rosaria vezetésével a városba bevonuló falusiak megélhetést kerestek, becsületes munkát, a dicsőség eszméjének modern örökségét, az erő kifejtés lehetőségét. A dicsőség elve nem haszonelv, hanem a tett bámulatra méltó mivoltának kifejezése. Nem is esztétikai elv, mert nem a tett érdek nélküliségét kívánja, megengedi a hasznot, de nem fogadja el mint célt és mértéket. Nadia nem a dicsőség jutalma, hanem a siker parazitája. Nem munkát kell keresni, hanem pénzt, ez Nadia tanítása, mert a pénz nem ott van, ahol a munka. A sikeres ember, Simone, Nadia neveltje, maga is önnön sikerének parazitája. A sikert, a dicsőséggel ellentétben, mindenki hasznosítani akarja, gyorsan kéjre, fogyasztásra, heccre, orgiára, mulatságra, „bulizásra” váltani, mert nem önérték, nem maga az elsődleges öröm. Ezért kétértelmű kulcsszó a „buli”: a nagyvárosi harcos számára a célt, az orgiát is jelenti, de utóbb az eszközt is ez a szó fejezi ki, a „jó buli” jó üzletet is jelent.

Dosztojevszkij regényében a szörnyeteg apa és a szenvedélyes fiú, a birtoklás örültje és a szenvedély örültje harcol a nőért, a jó fiú csak néző és ösztönös terapeuta. Viscontinál, az apátlan társadalomban, a testvérgyilkossággal fenyegető Simone-Rocco konfliktusra nehezedik a tradícióbeli apagyilkos öskonfliktus öröksége. Az apátlan fiak egymást pusztítják (Viscontinál) vagy magukat (Bertolucci: *La Luna*). Mivel Viscontinál Simone egyesíti az öreg Karamazov és fia, Dmitrij alakját, így a filmben apa és fia szerelmi konkurenciája helyére a két testvér, Dmitrij és Aljosa megfelelője, Simone és Rocco harca lép: egyikükben egyesül minden természetes szenvedély, a másikban a szenvedélyek antipólusa, a jóság szenvedélye.

A nő alakja vezet át a kallódásfilmből a karrierfilmbé, az erotika vezet az agresszív boxmilióba. Ketten mennek el a sportklubba, Rocco és Simone, de csak az utóbbi csinál karriert. Rocco szerényen a háttérben marad: „Én, úgy látszik, nem vagyok jó anyag.”

Simone csúcsra tör, az érvényesülés háborújának hőse, akihez eljön a pénz, és ennek nyomában a nő. Aki üt, az ölelhet. Az egyik férfi, ha kiütötte a másikat, ölelheti a nőt: ez a törvény. A nagyváros csak látszólag bonyolult és felületesen modern törvényei a legarchaikusabb játzmákat támasztják fel. A gyors emelkedés mámora vár a bokszolóra: csak ütni kell, és tiéd a világ! A munkából nem lehet megélni, az érvényesülés a privatizált, általánosított és végtelenített háború művészete és tudománya. A bajnok, a sikerember az, aki kiveri a partnerekből a sikerét, az életből a javakat. Simone megtanulja a könnyortelenséget, mindenféle fékező tekintet, figyelem és gátlás érvénytelenítését, a megértést és kölcsönösséget előmoz-

dító, kifinomodást szolgáló kódok lebontását és elvetését. Ez a kódlebontó absztrakció a feltétele annak a gyorsan alkalmazkodó, bármire vállalkozó embertípusnak, akire a szüntelen változó, kegyetlenül szelektív nagyvárosi életnek szüksége van, akinek se rokona, se kultúrája, se jelleme nincs, mert számára mindezek régimódi gátlások, melyek az érvényesülés fékjévé váltak. Az első nagy meccs után utcai harc bontakozik ki a sportcsarnok előtt, mely korántsem a gonoszság vagy a gyűlölet, inkább a barbár életöröm orgiája, nem tömegakció, hanem tömeges egyéni akció, a boksztanításának gyakorlása, annak felismerése, hogy mindent szabad, és egymásból kell kivernünk sikerünket. A Karamazov testvérekben azt mondják, ha nincs Isten, akkor mindent szabad. Simone úgy gondolkodik: „ha én vagyok az isten, akkor mindent szabad!”. Ha a siker a modern mindenhatóság, akkor a sikerembernek mindent szabad!

Simone története a sikerről és a züllésről szól: az emelkedés mint hanyatlás története. A siker, az egyetlen szentség: az egyenlőtlen létjogok felszentelése. Mivel a siker a fontos és nem a dicsőség, az élvezetek és nem a teljesítmény hierarchiája lebeg az ember előtt. A bokszoló számára tilosak az „élvezetek”, ő azonban csak értük bokszol. Nők, ital, cigaretta: értük verekszik Simone, s őket kellene megvonni magától, hogy sikeresen verekedjék, csúcson maradjon, fenntarthassa sikerét. Csak a dicsőség tudná fenntartani, a dicstelen modern siker aláassa önmagát. A létharc és az élvezet egymás tükrei, kétfajta tombolás. A létharc szörnyé tesz, és a parazita nő a szörny jutalma, de nem tudja szeretni a szörnyet. A szenvedély annak a gyűlölettárgynak a szeretete, aki viszont-nem-szerető szeretettárgyként vált gyűlölettárggyá. A nemi viszony szeretetehes, gyűlölködő tombolás: férfi és nő ugyanazt a háborút folytatják, amit a nőért küzdő férfiak. A régi kalandfilmben a nő pacifikált, ő gondoskodott a fékről, a kiszállásról, a létharc humanizálásáról: Nadia erre nem alkalmas, ezért kell megjelennie a pacifikatórikus férfialaknak.

Rocco

a./ Rocco és Simone

Simone és Rocco a nagyvárosi honfoglalók, a család nagy tehetségei, s a filmben a „Simone” és „Rocco” címmel ellátott fejezetek ölelik fel a titáni kort, a végső létlehetőségek kiélésének idejét. A régi eposz főtárgya a példa, a modern regényé az ellenpélda, nem az ideál, hanem negatívja. Ezért előzi meg a „Simone” cím a Roccónak utalt fejezetet.

Simone és Rocco két ellentett utat próbál meg, egyik a maga, másik a mások szolgálatában. Simone az élvezet, Rocco a szeretet szolgálatába állítja tehetségét, egyik az élet ura akar lenni, másik a szeretet szolgálja. Visconti filmjéből hiányzik Iván Karamazov, az ideológus, aki megfogalmazza azokat a gondolatokat, melyeket a gonosz ostobák vesznek csak szó szerint, ám ő mégis gyilkosnak kell hogy érezze magát, mert a ráció gyilkosan kegyetlen, hideg következtetései ajzzák fel a szó szerint vevőket a cselekvésre, okos érvek és eszmék ébresztik a hülyeség felvilágosodását, a magát túl szó szerint és túl komolyan vevő leckefelmondás gyilkos obskurantizmusát, a burzsoá pragmatizmus és újbarbár voluntarizmus szellemét. Rocco nem ideológus, a jósnak nincs ideológusa, Rocco, akárcsak Aljosa Karamazov, az egyszerű szívjóság szerény hőse, aki Dosztojevszkijnél, akárcsak a Félkegyelmű férfi-naivája, egyszerűen megteszi, aminek érzi helyességét, s hite evidenciái által teremti a világot, míg mások kicsinyesen vitáznak róla, hogy mit érdemes hinni. (Ez utóbbiak, Iván Karamazov örökösei kerülnek elő újra Antonioni filmjeiben. Gondoljunk pl. a *Vörös sivatag* lelkiző polgáraitra és a proletárra, aki elutasítja őket, nem száll be a vitába.) Rocco jámborsága

természetes, nem kötődik semmiféle rajongó megvilágosodáshoz, a jóság ösztöne, nem eszmei rend, csak az az érzés, hogy nem „én” vagyok a fontos, hanem minden más; a birtokos és kisajátító a szegényebb, mert a kisajátított javak őrzésének rabja, míg az, aki nem a tárgyat akarja zsákmányul ejteni, hanem magát kínálja fel, az összességet képes ezen a módon, nem a birtokló kihasítás, hanem a találkozó elsajátítás módján élvezni: lelke akciórádusza a mindenséget fogja át. Ezt a tágasságot keresi kezdetől a regény műfaja, mint a világ felfedezése, mint a mindennek örülni képes érzékenység ébredése, az öröm tanulmánya. Simone felmentést szerzett, Rocco elme gyatonak, nem tér ki semmi elől, de nem is rabja semminek. Simone ezzel szemben válogató élvező, ügyeskedő kitérő, s egyben rab. Nemcsak A Karamazov testvérek visszhangzik itt, az orosz film is, a *Szállnak a darvak*, melyben az egyik testvér szintén elme gyatonak a háborúba, a másik felmentést szerez és megkapja a nőt.

Simone lezüllik, Rocco felemelkedik. Simone büszke győzelmeire, s mohón igyekszik élvezetekre váltani őket, Roccoból hiányzik ez az igyekezet, mert a siker szorongást vált ki belőle. Döbbsent és zavart az első nagy győzelem után: „Hogy ennyi gyűlöletet halmoztam fel magamban!” Ciro vígasztalja: „Hisz a légynek sem tudsz ártani!” Párhuzamosan bontakozik ki Rocco felemelkedése és Simone hanyatlása, bukása és elaljasodása. Ahogy a *Róma nyílt várost* rendező Rossellini a morfinista nő, úgy a *Rocco és fivéréi* Viscontija is a szenvedélybeteg Simone antikarrierje kapcsán fordul az amerikai film noir örökségéhez. A filmregényben helye van az amerikai bokszfilmek sztereotípiáinak, melyeknek az ábrázolás érzéki életteljessége és a miliő hitelessége visszaadja igazságát.

Dosztojevszkijnél az „istentelen apa” nem lép át új, magasabb létsíkra, a pusztá életből a felfelé, a szellembe való kilépés vagy túllépés értelmében, ezért valójában antiapa, s Dosztojevszkij értelmezésében az elhibázott felnőttég és elhibázott apaság teszi az apát konkurensé. Dosztojevszkij az ösztönzsarnokban és kizsákmányoló kényúrbán látja az apátlan társadalom első formájának képviselőjét. A *Rocco és fivéréi*ben a hasonlóan ösztönember Simone válik a nő függvényévé, ilyen értelemben nemteleenné. Visconti filmjében Rocco lép fel mint a Jó Apa Pótléka: a felelősségvállaló.

b./ Rocco és Nadia

Nadia összeáll a sikeres Simonéval, de aztán kidobja őt: „Néhány napra el kellett tűnnöm a forgalomból. Ennyi az egész.” Simone csókolja, nem figyel a szavakra, nem akarja őket érteni. A nő azonban makacs: „Nem vagyunk házasok!” Nadia kiváltja Simonéból a rosszat, Simone nem váltja ki Nadiából a jót. A lány és Rocco kapcsolata más jellegű. Nadia nem a győztes Roccohoz pártol át a bukott bajnoktól, hanem a győztes bajnok iránt vész el érdeklődése, melyet felébreszt az egyszerű katona. Rocco katonáskodása idején találkoznak az utcán.

Nadia börtönben ült Rocco laktanyája közelében: két fogoly. A lány attól tart, Rocco lenézi, megveti, Rocco azonban börtönviselt barátairól mesél, a szegények szegényeiről, becsapott lázadókról, megbilincseltekről. A kriminalizált egzisztencia nem szegénybélyeg, Rocco szemében a szentek stigmájának rokona.

Nadia Simone tanítója, Rocco Nadiáé. Mi minden előbbre való egy autónál, meséli Nadiának. A féktelen, de jószívű lány kineveti, majd felfigyel, végül meghatódik és felébred benne a kíváncsiság. Rocco a földről mesél, helyreállítva nő és föld westerni asszociatív kapcsolatát. „A földért ottmaradtam volna. Sosem fogom megtalálni a helyem egy nagyvárosban.” A beszélgetés alatt a férfias sorssirató, a nyitósong dallama visszhangzik. Könnyesepp ül

Nadia szeme sarkában, bár szava frivol. „Ne haragudj, de úgy fáj a szívem érted!” – mondja Rocco. „Szép kis bók, mondhatom.” – feleli könnyes hangon a nő. Végül Nadia kérdez, vallat: „Te a helyemben mit tennél?” Rocco vállat von: „Bizakodnék és nem félnék.” Nadia nem érti: „De miben?” Erre Rocco nem tud válaszolni: „Nem tudom. Mindenben.” Nadia kér randevút a katonától: „Megtanítasz, hogy ne féljek.” Így kezdődik Nadia és Rocco tragikus románc, melyet két másik szerelmi történet fog közre, az egyik Blasetti és Camerini kedvesen groteszk kispolgári tematikájának öröksége, Vincenzo házasesete, a másik Ciro szerelme, mely a szovjet szocialista realista filmek történelmi optimizmusát idézi.

Testvérharc és tragikus románc

A prolinegyedben minden igaz és valóság, ami az elitnegyedben archaizmusnak vagy az álomgyár témájának látszik, othelloi féltékenység és karamazovi harc a jó-rossz ösztön-asszonyért. Több igaz, mint szeretnék a konfliktusok áldozatai: Rocco a melodramát akarja megmenteni, és a tragédiát idézi fel. A szerelmi románc a megváltó szerelem nevelési eszményét idézi, de ezúttal fordított szereposztásban, mert itt a szűzies, naiv férfi szerelme váltja meg a viharvert csavargónót, Nadia gépiró tanfolyamra jár, miközben Roccóval randevúgat. A szerelmi idillnek Simone és bandája vet véget: lefognak Roccót, míg Simone megerőszkolja Nadiát. Két testvér képviseli a megtisztító és bepiszkító, nevelő és romboló szerelmet, melyek a nemi erőszak jelenetében szembesülnek. A nevelő szerelem képviselőjének kell végignéznie a „másik szerelem” győzelmét. Rocco lélekké tett, Simone hússá, de az utóbbit korábban a nő tette hússá, Nadiához ilyesformán saját korábbi élete jön el Simone képében, ahogyan az amerikai filmekben a börtönből szabadult, „jó útra tért” bűnözők után is eljön, a banda küldötte formájában, régi életük. Mocskos Nadia szűkül az esti város alatt, a másik Nadia, nem a fehértelefonos filmek szépreményű gépirónője, hanem az ösztönlény, a városi vadember, aki minden reggel zsákmányolni és harcolni indul, a saját természete által is megerőszkolt „állat az emberben”, aki azért szeretett bele a szerelem eszméjébe, mert megérezte, hogy az önmagát is megerőszkoló ember zavaros természete nem garantálja az élet legyőzését, csak ketten együtt, egymás lényegéért és a maguk zavarai ellen harcolva győzhetnek volna.

Simone félholtra veri öccsét, aki nem akar visszaütni, mert testvére lezüllött csavargó, s most ő a bajnok. Nem üthet azért sem, mert az a báty és ő az öcs, így az ütés kissé olyan lenne, mint az apa megütése, valami a szimbolikus apagyilkosságból, Rocco harca pedig éppen a rendezett, strukturált, folyamatos és megbízható princípiumok által vigyázott világ visszanyeréséért folyik, melynek szimbóluma az emberiség tradíciójában az „apa neve”. „A bátyám vagy, nem tehetek semmit!” Míg a szeretett nőt meggyalázzák, Rocco csak áll és sír, Simone azonban addig öklözi, amíg vissza nem üt, így verik végig egymást az éjszakai városban. A várost meghódító új honfoglalásból kegyetlen érvényesülési harc lett, mely nem állt meg rokon és idegen, család és nagy társadalom határán. Álomszerűen szürreális képsor, a jövő emberiségének bevonulása az éjszakai városba, a csonttörő testvérkommunikáció. A házak közönyös, üres betonpofája bámulja harcukat.

Eliade a kezdet tökéletességének eszméjét képviseli, Vico a kezdet nagyságáét. A tragédia is nagy kezdet: míg a melodramában az ember örökli az isteni megváltó funkciót, a tragédiában az istenek részesednek az emberi sorsból. A tragédia az istenek bukása. A klasszikus polgári kultúra a tragédiát kereste, de helyette melodramát talált. Visconti Roccója a melodrama megoldásában hisz, de most a kisiklott melodrama visz a tragédia felé. Rocco a

nagylelkűség melodramatikus megoldásaival akarja visszanyerni a világ otthonosságát és a család egységét. Lemond a lányról, és szerelmétől is lemondást követel. A populáris melodrámaéhoz képest új az érzelmi hőstett ambivalenciájának kiélezése: a szeretet hőstette egyúttal szerelmi büntett. A maga szerelmét föláldozhatja ugyan, de a lány iránta érzett szerelmének feláldozására nincs joga. „Hogy sejtettem volna, hogy ennyire szeret!” A melodramatikus hőstett jámborsága nem működik már rendeltetése szerint, mert túl vad a világ. A nevelő, építő szerelem visszaadja szerelme tárgyát a romboló szenvedélynek. A jámbor nagylelkűség hőse a romboló szenvedély alanya iránti könyörületből könyörtelen a nevelő szerelem tárgya iránt. „Mindketten vétkesek vagyunk. Vissza kell térned Simonéhoz. Szüksége van rád!” A melodráma érzelmi hőstette nemcsak hogy nem segít, visszájára is fordul Visconti filmjében. Rocco nem fogadja el az önzést, érzelmi hőstettel lázad ellene, a hőstett azonban paradox, mert nem a szeretett személynek, hanem az azt boldogtalanná tevő, zsákmányként kezelő konkurensnek hoz áldozatot. Nem lehetünk gyengédek, jóságosak vagy nagylelkűek, mert visszaél vele a barbárság. A kultúra skrupulusai a kultúrátlanságot segítik győzelemre. Az érzelmi hőstett megvalósíthatatlan, nemcsak az önzés kártékony, a nagylelkűség is katasztrófába visz. „Hogyan lehetnének boldogok mások szenvedése árán?” – kérdi Rocco, így azonban a barbárság győz, mert Simone kapja meg Nadiát, a nő annak zsákmánya lesz, akinek csak préda, aki nem teszi fel ugyanezt a kérdést és aki „boldog” tudna lenni mások, testvére és szerelme szenvedése árán, mert a nemi düh tombolását, az ösztönök orgiázását azonosítja a boldogsággal. Azaz: mert egyáltalában képtelen a boldogságra. A szeretet áldozata így itt magát a boldogságot, mint élelehetőséget és egzisztenciaformát áldozza fel. Nadia nem ért egyet azzal, hogy két életképes, fejlődőképes ember feláldozza magát az alkalmatlanért, s bosszút áll a rajta osztozkodó, szerelmét cseretárgyként tekintő férfiakon. Miután Nadia megismert valamit, amit jobban élvezett az élvezeteknél, az élvezetek felújításával áll bosszút, tovább korrumpálja Simonét, majd miután az már nem tudja eltartani őt, visszatér korábbi életébe, folytatja a prostitúciót.

Kemény szeretetre van szükség, mely ütni is tud? Felelősség vállaló és igazságtevő szeretetre? „Leninista szeretetkoncepció” – melyet évtizedekkel később Slavoj Žižek fejt ki Lenin-könyvében – vitázik a kommunista Visconti filmjében a keresztényivel? Minden esetre azért jó a film, mert nem dönti el eleve a vitát. De nemcsak a szeretet stílusával, tárgyválasztásával is probléma van. Amikor Rocco a szeretet érdekét választja a szerelemével szemben, ezzel az őt termő családot választja az általa teremtenő család helyett, a múltat a jövő helyett. Választása ugyanakkor ellenállást fejez ki a minden struktúrát és intézményt megtámadó kapitalizmussal szemben. Vajon e két család, a múltbeli és jövőbeli szembeállításába való belenyugvás már nem a család végének a kezdete-e? Rocco nem hisz a jövő zenéjében, a „család diszfunkcionálissá válásában”, meg akarja menteni a családot, mint idő feletti lélek-nemző és kultúraközvetítő intézményt. Rocco legfeljebb olyan – kulturális – forradalomban tudna hinni, amely nem újabb dolgokat vesz el, ellenkezőleg, visszaadja mindazt, amitől a kapitalizmus megfosztott bennünket.

Ciro

Épülő háztömböket látunk, az új lakótelepek, mondják a filmben, nőnek, mint a gombák. Az állványzatok itt talán még a verekedő, versenyző jelenen túl feltáruuló szerényebb, de építkező jövő állványai is lehetnek.

A stafétaszerűen felépített cselekmény fejezetei egy-egy testvér nevét viselik, Ciro története következik, e ponton úgy tűnik, a cselekmény a hegelmarxista szintézis-elv igényei szerint épül. Az élet halad, a kisiklásokból ismereteket merítünk, nem ismétljük a hibákat, a szétesést és az ismétlődést egyaránt kizárja a nagy proletárcsalád testvériség-logikája. Minden ember kipróbál egy lehetőséget, végigél egy sorsot, s a következő újat próbál. Ciro fejezetében ér a cselekmény csúcspontjára, mintha ez is jelezné, hogy Ciro túl van a Simone és Rocco által képviselt antinómián, mely azért okoz katasztrófát, mert Rocco nem hajlandó tudomásul venni a viszony antinómikus karakterét. Ciro nagyüzemi munkás, az Alfa Romeo épülettömbje felé áramló barátságos, testvéries munkásarcok között tűnik fel. Mintha azért nézné bizonyos distanciából családját, mellyel Rocco jóban-rosszban, feltétlenül azonosul, mert van egy nagyobb családja is, a munkásosztály, az új emberiség. Az együttműködésből és nem az egymás rovására halmozó kegyetlen törekvésből élő emberiség víziója bontakozik ki Ciro alakja körül. (Szellemi utazásunk elején, a zombifilmben talákoztunk az objektív gyűlölet individuális formájával, most, utunk vége felé közeledve, a kollektív objektív gyűlölettel, mely a kapitalizmus lényege, a konkurenciaharcot folytatók ugyanis kénytelenek egymás cégének eliminálása irányában fejteni ki tevékenységüket, még akkor is, ha szubjektíve nem érznek ellenségességet, akár kedvelhetik egymást, ám cselekedniük úgy kell, mintha gyűlölnének.) A kiéleződési folyamat tragikus csúcspontját követi a Ciro neve által fémjelzett szelídülési folyamat. Visconti filmjében a kapitalizmus a radikális és a Ciro jelezte szocializmus a mérsékelt, „enyhe”, „bársonyos” formáció. Mivel Ciro alakja a jövőt képviseli, egy elvont lehetőséget, Simonéval és Roccoval ellentétben nincs drámai sorsa, története, absztrakt figura marad, szinte mint a gyermekek, akik a *Róma nyílt város* végén elindulnak a város és a jövő felé.

Simone végigjátssza a „mindent szabad!”-elv regisztereit, karrierje elején tolvaj, a végén rabol, mindent elvesz, ami kell neki, testvérétől rabolja a nőt, a nőtől is rabolja a szerelmet. Átesik a régi züllésfilmek fordított beavatásain, a züllés, bukás és hanyatlás köreibé bevezető aktusokon, de a moderneket is előlegezi: a *Midnight Cowboy* tematikáját, felajánlkozva impresszáriójának, áruba bocsátva testét, s végül kirabolva a „vevőt”. Rocco mindezt elfogadja, nem bírálja Simonénak, mert az „testvér”: a film középponti hősének testvérfogalma így végül szinte démonizálódik, hogy ezzel helyet csináljon Ciro testvériségfogalmának, mely kritikus és igényes, a másik féllal szemben is támasztva igényt.

Figyeljük meg, hogy a szovjetmarxista pozitív hőst, amiért annyit bírálják az orosz filmet és kisugárzó hatását, Visconti nem veti el, sőt, megkettőzi: Rocco és Ciro egyaránt pozitív hősök. A szovjet típusú, absztrakt pozitív hős, Ciro reprezentálja a jövőt, ám a jelen kibontását, a pozitív szándék és reális következmény szembesítését Rocco alakja teszi lehetővé. A konkretizált pozitív hőst ambivalens és tragikus vonások elevenítik meg: tragikus, mert csupa érték az, amihez Rocco ragaszkodik, Ciroval ezzel szemben bizonyos értékszelektív józanság felvállalása jellemzi, holott meleg szívű testvér, az objektív gyűlölet társadalmának felszámolása azonban, ha nem is annak tükörképévé változó objektív kegyetlenséget követel, de kritikus okosságot, mely a korlátlan, tragikus szeretetet okos, intellektuális szeretetté fegyelmezi.

Rocco a pallér példázatát magyarázza öccsének: áldozatot kell hozni, akkor lesz a ház tartós. Össze kell tartani a családot, akkor talán egyszer hazatérhetnek falujukba. „De én nem akarok hazamanni, Rocco!” – tiltakozik Luca (Rocco Vidolazzi), a kistestvér. E pillanatban Rocco áldozata kísértetiesé válik, szétfoszlott ideálnak, nemlétező jövőnek adózó emberfeletti

önmegtagadás. Egy eksztatikus, biológikus és misztikus testvérfogalom szembesül ily módon egy racionális és kollektivistá testvériségfogalommal. A történelem azonban csak akkor okosabb, mint a természet, ha van haladás és a szabadság felé halad. Ha nem így van, akkor Ciro józansága pusztá kegyetlenség.

Jobb lett volna falun maradni, véli végül Rocco. „Ott mindnyájan együtt voltunk.” Rocco mindent alárendel a családnak, Simone mindent alárendel önmagának. Simone bokszolása hódító háború, Roccoé áldozat, szolgálat, egyik sem fedezi fel a munka, a teljesítmény, az anyagszerűség, az eszme vagy a feladat öncélúságát. Talán Rocco vakszeretete úgy árulja el, hagyja cserben az önépítő élet nagyvilágként jelentkező harmonizációs tendenciáit, ahogy Simone egyéni önzése a családként jelentkező önépítő tendenciákat. Simone világa az amerikai gengszterfilmeket idézi, szól a jazz, folyik az alkohol, cifra nők riszálnak cinikus arccal, a férfiak árnyakká válnak, tilos utakra indulnak sötét éjszakán, Rocco világa ezzel szemben Pasolini *Máté evangéliuma* című filmje felé mutat, melynek logikája szerint Rocco csak egy modern elő-Jézus, aki nem fedezi fel, hogy a „felebarátnak” ugyanazzal tartozik az ember, mint a „testvérnek”, s nem lehet az utóbbi bűneinek cinkosa az áldozatokkal szemben, mert az adott helyzetben ezzel a megosztó, antinómikus világot reprodukálja. Rocco és Simone, a jó és a rossz, egy világhoz tartoznak, egymás fordított tükrei, egy konzolidálatlan világ ellentett, de egymást nemző szélsőségeiként. Rocco és Simone eme rokonsága csinál helyet Ciro figurájának.

Rocco eladja magát, folytatja a gyűlölt bokszot, szerződést köt, hogy kiválthassa Simonét, kifizeti adósságait, megmenti a börtöntől, ezzel téve lehetővé a még nagyobb tragédiát. Ciro tiltakozik, midőn Rocco vállalja a kényszerpályát, és fizet testvére bűneiért: „Megbolondultál?” Rocco: „Hagyjuk őt sorsára?” Ciro a szolidaritást képviseli, Rocco a szeretet örületét, Ciro racionális, Rocco irracionális parancsolatot, az az ész, ez a szív parancsát. A cselekményvezetés logikája e ponton Ciro mellett szól, hiszen Rocco áldozata helyezi vissza a börtönjelölt Simonét a „forgalomba”, ezzel téve lehetővé, a rablás után, mostmár a gyilkosságot.

Párhuzamos montázs egyesíti Rocco pályájának csúcspontját Simone mélypontjával, a nagy mérközés és a gyilkosság mozaikjai egymást hajszolják a végkifejlet felé. Miközben indul a mérközés, Simone, a kinevetett, elaljasodott kocsmatöltelék hírt kap: Nadia, aki most már mindenkiel lefekszik, csak vele nem, a kikötőben strichel. A gyilkosság a város alatt zajlik, a periferián, ahol a *Csoda Milánóban* című filmben a csodák történetek, ahol a *Cabiria éjszakáiban* hiába várják a csodát, ahol a *Fehér sejkben* a kultúripar álcódait árusítják, az *Édes életben* pedig a kultúriparra lett csoda-show hamis hitét, ahol a *Nyolc és félben* a csoda helyére lépő filmet, az ihletet várja a rendező, s a film épp olyan nehezen jön, mint előbb a csodák.

A gyilkosságot a város alapzaja kíséri, mint a *Paura* elején a tetszhalott feltámadását. Nadia hátrál. „Ne féj tőlem! Szeretlek!” – rimáncodik Simone. Közben a sportszarnokban is zuhognak a beszabályozott, ellenőrzött csapások. (Rocco és Simone majdnem ugyanazt teszik, csak az egyik előírásos, a másik szabálytalan formában. A meccs esetében, a sportszarnokban, ahol istenítenek érte, „alkotmányos” a destruktivitás. Az „alkotmányos” rend ugyanazt a destruktivitást intézményesíti, melyet az „alkotmányosértő” individuális kezdeményezésként művel.) Nadia arcán iszonyat, de nem annyira attól, ami bekövetkezhet, inkább attól, ami volt: iszonyata nem egy rossz esélynek szól csak, hanem az egész élet elrontott esélyének. Simone részben az ő műve és tükre, így az, amitől iszonyodik, a saját világa

emberének érintése, a saját élete érintése. „Te nem vagy ember! Amihez nyúlsz, szennyes lesz...Végre a pofádba köphetem a gyűlöletemet, az undoromat.”

A végső aktus talányos formában zajlik. Nadia kiadta megvetését és gyűlöletét, Simone Nadiához lép, a férfi alakja takarja a nőét, csak azt látjuk, hogy Nadia kitárja karjait. Simone utolsó lépései, végső közeledése váltja ki Nadia karjának tárulkozását. Ez éppúgy lehet a tehetetlenség kifejezése, mint – amennyiben Nadia teste e pillanatban maga válik a saját keresztjévé, élő feszületté – az áldozat gesztusa, de lehet egy új ölelés kezdete is, amennyiben a szavak csak félígazságot fejeztek ki, s az igazság másik felét a test nyelve mondja ki, azt, hogy Nadia ösztönei értik Simone rászorulását, s az önzés által elrontott szerelemben is érzik a gyermeki függést. Simone azonban, aki csak magára figyelt, soha sem volt érzékeny, most is csak a szavak értelmét hallotta, s már csak szúr, ismételten és mohón vágja bele a kést a nő testébe, ami ugyanolyan ellentmondásos kifejezése a gyűlöletszerelmek, mint a Nadia szavai és tettei közötti ellentét, a szavakban a végső szakítás és elutasítás, a tettekben az ölelésre tárt kar ellentmondása.

A *Rocco és fivérei* előre cáfolja az ezredvégi városfilm könnyelmű illúzióit. A perifériák, a nagyvárosi „multikulturális” „olvasztótégely” proletár libertinusai egymást örlik fel és pusztítják el. Ez a tény ismét Ciro absztrakt, imperatív, s a politikai-etikai imperativitást egyúttal gyermeki jófiúvá szelídítő alakja felé mutat, aki egy új rendezőelv, értelemadó erő vízióját képviseli, ha csak a keresés értelmében is, mely megakadályozza, hogy az elaljasodás, a lefelé való homogenizáció, az „újbarbárság” kegyetlensége szabaduljon el a városba ömlő tömegek találkozásából. Új kultúra kell, hogy ne pocsolya, a világtörténelem rothadó véglegese váljék a nagyvárosi civilizáció emberdeltájából. A haldokló Nadia egy pocsolya felé kúszott, s abba hullt belé, kilehelve lelkét.

A győztes Roccót a külvárosi nép ünnepli a gangon.

– Eljön a nap, amikor visszamegyek a falunkba...És ha én nem érhetem meg, talán valaki más tér vissza a földhöz. Talán te, Luca.

– De én nem akarok visszamenni, Rocco!

A *La terra trema* a falusi nép földönfutóvá válását ábrázolta, a *Rocco és fivérei* főhőse pedig valamiféle visszafoglalásban gondolkodik, új aranykorban, ember és föld, ember és ég, ember és anyag, ember és szellem kapcsolatának helyreállításában.

Az üzött vad szembesül az ünnepelttel. Rocco védelmezi a gyilkost, számára csak az összetartozás számít, mindenek felett. Az anya sem tudott örülni Rocco dicsőségének, Simonét várta. Legkedvesebb fiának nem tudott örülni, mert a bukottat, elvesztettet, megtévedtet várta: az anyai érzések Rocco álláspontját igazolják, Rocco pedig a társadalom-előtti azaz anyai világ törvényeit szeretné ráerőltetni a társadalomra. Újra együtt, az anya és az anyafia, Rocco számára csak ez számít, s nem hogy ki győzött vagy mekkorát bukott. Rocco és Simone egymás karjában sírnak: „Én vagyok a hibás!” – zokog Rocco. A nagyjelenet az összekeveredő pólusok, testvériséget vállaló bűnös és áldozat közös lelki orgiája. Végül a bűnbánat tombol, ahogy előbb a sóvárság és fogyasztás vagy a melodramatikus nagylelkűség.

Simone, a romboló siker sztárja, és Nadia, az erkölcsi gátlásokon mosolygó fogyasztónő, majd Rocco, aki menthetetlen kötöttségekhez volt minden áron hű, jelölik ki a film koncepciója szerint, a Ciro által elkerülendő tévutakat. Vincenzót a kispolgári otthon, Roccót a mitikus család választja el a világtól, Simone pedig az újnómád, aki azonban, mert hódítóként, zsákmányszerzőként akar mindenütt otthon lenni, mindenütt felszámolja az otthont. Ciro ezzel

szemben egy tágas világ nem harcosan menetelő, de egy irányba ballagó, munkába induló közösségi tereiben jelenik meg. A közösség – felebarátok köztársasága – itt nem olyan emberevő összörny, mint a család. Rocco családja nem hagy helyt a közösségnek, míg Ciro közössége helyt hagy a családnak. Ciro oldalán vidám mosolyú szőke nőt látunk, megtalálja azt a nőt, akit az *Édes élet* hőse túlpartról csodál, de nem ért, akinek üzenetét nem hallja a film végén, s akit a *Nyolc és fél* hőse a sztárokból természetesen hiába keres eltévelyedett rajongással. A *Cabiria éjszakai* végső képsorában ballagó fiatalok arcán láthattuk ezt a vidámságot, melynek Viscontinál visszatérő képe által Rocco minden áron, elvtelenül összetartott családja és Simone lumpenizált libertinizmusa is ellenprincípiumot kap. Ciro szelíd és okos, fegyelmezett és következetes világában mintha egyén, család és közösség is megkapná létjogát és fejlődési terét. „Becsületesebb élet lesz.” – mondja a szocialista realista filmek absztrakt optimizmusát idéző munkásfigura, aki csak programot ad, életéleveníteni nem tudja, mégsem pusztán egy ideológiai tant illusztrál, több ennél, reményhordozó.

Ciro a szocialista realista termelési filmek és családi eposzok forradalmárainak örököse. Ennek a funkciónak két oldala Simonéval szembeni engesztelhetetlensége és Rocco parttalan türelmével és szeretetével szembeni kritikája. Egyik testvére emberalatti ösztönössége, s másik testvére emberfeletti jámborsága ellen is fellázad. „A romlott gyümölcsöt el kell különíteni.” – magyarázza Ciro. Végül, vállalva ezzel a családból való kiközösítést, ő hívja ki a rendőrséget, adja fel Simonét, akit Rocco védeni, szöktetni akar. Ciro vállalja a felettes én szerepét, míg Rocco a tudatfelettit: Ciro a társadalmi, míg Rocco valamiféle kozmológikus rend vízióját képviseli. Az érdekeket mérlegelő és kiegyenlítő ész és a kölcsönös segítséget és ellenőrzést a cselekménybe bevezető Ciro általánosságban nyilvánítja elégtelennek a naturális szenvedélyeket, melyek közé nemcsak Simone vad ösztönlényét és letaposó érdek-követését sorolja, hanem Rocco – az anyafia – parttalan szeretetét is, mind az önszeretet mind a szeretet „őrületét”.

Luca

Simone a kapitalizmus, Rocco a kereszténység, Ciro a szocializmus. Mindaddig úgy látszott, a film korrekt marxista, szabályos „szocreál” megoldás felé halad, a családregény kompozíciója azonban túcsap az előzetes megfontoláson, a képzelet túllépi az ideológiát. A fogyasztó Simone pusztít és rombol. Simone éráját (az „aranyborjú” világát) Rocco, a sikertelen megváltás mártírja követi. Ez csinál helyet Ciro funkciójának, a kritikátlan szeretet tragédiájából születik az ítélő egzisztenciaforma. Ciroban valami feltámad Simonéból, ő is harcos, de nem az önzés harcosa. Mindezeket az embereket és stádiumokat követi Luca, az öntudatra ébredő kisfiú. Ő az, aki a reménytelen hősés reggelén még otthon ült, nem ment a többiekkel havat lapátolni. Az ő ideje egyfajta – még ez is a „szocialista realista” képzetrend által ihletett asszociáció – olvadás. Luca azonban már nem „munkáskáder” mint Ciro, Luca Cirot is úgy nézi, mint Ciro Roccót. Luca a tulajdonságok nélküli ember vagy a jövő. Nem harcos és szolidaritás szintézise, mint Ciro, hanem túllépés az emancipálatlan osztály társadalmi honfoglalását hordozó szintézisen.

Luca meglátogatja a kiközösített feljelentőt, Ciro, a család „árulóját”. Luca tartózkodó, Ciro pedig magyarázkodik. A magyarázat és indoklás nem hozza őket közelebb, ezért Ciro inkább mesél, hogy neki egykor Simone jelentette azt, amit Lucának Rocco: „Nem voltam nálad nagyobb...” Cironak akkoriban Simone magyarázott el mindent: „Hogyan kellene

élni, hogy ne legyen az ember szolga.” Cironak tehát Simone tanította meg, amiről maga Simone, a tanító később megfeledkezett. „Sose szabad megfeledkezni a kötelességről, de Simone ezt elfelejtette... És éppoly rossz Rocco túlzott jósága és nagylelkősége... Pedig nem szabad mindent megbocsátani!”

Ciro búcsúzik, dolgozni hívja az Alfa Romeo szirénája. Az enyhülés, olvadás felé tartó cselekménytendencia képviselőjében jelenik meg Ciro menyasszonya is, csókot látunk a tömegeket beszívó gyár, a modern „Maelström” áramában („poklában”), az eltávolodott Luca pedig visszaszól: “Ciro, este gyere haza... Várunk!” Luca, aki Simone védelmezésekor Rocco oldalán állt Ciróval szemben, visszafogadja Cirót, újra egyesíti a családot.

A búcsúzás után nem Cirót, hanem Lucát kíséri el a kamera. Rocco, az új sztár, a bajnok képei borítják a külvárosi palánkokat. Luca büszkén nézi testvére képét, valami relatív örökkévalóságot képvisel ez a megsokszorozódás: „ifjú szívekben élek” – ismétli a kép, a megsokszorozott hős-én némán beszédes tragikai kórusaként, ahogy haladunk, s Luca szeretettel simogatja sorban, mind a sok Rocco arcot. Az örült jóság vonzása az utolsó pillanatban mégis csak nagyobb, mint az okos igazságoké. De úgy nagyobb a szeretet örületének igazsága, hogy az okos józanság igazságát sem cáfolja. Elhangzott az utolsó szó, de nem az utolsó szó hordozza az utolsó jelentést. Ciro feladata, hogy elérjen az értelemig, Luca feladata, hogy tovább lépjen. A cselekménynek azért kell megtennie a teljes utat „az értelemig és tovább”, mert az értelemnek kontrollálnia kell az ösztönöket és érzelmeket, s védenie bennünket a tragédiáktól, de nem szabad azt hinnie, hogy ő birtokolja a legvégsőt és legmagasabbat. A legvégsőt, legmagasabbat, legszebbet és legfontosabbat mindig birtokoltuk, kezdettől fogva. Csak a szörnyűségeket sikerült tőkélyre vinni, a legnagyobb értékeket csak elrontott formákban ismerjük, tragédiákból. Az értelem felszereli az embert eszközeivel, de megtér a „szív törvényéhez”; a filmregény túllépi a szocialista realista „tervet” és megtér Tolsztojhoz és Dosztojevszkijhez, vagy Manzonihoz és Nievohoz. „Ha Rocco visszamegy a fáluba, vele akarok menni.” – mondja Cironak Luca, aki Rocconak nemet mondott a fálura. „Ne feledd Luca, hogy a mi kis falunk az olajfák földje, az álmoké és a délibáboké.” – mondta akkor Rocco.

A kamera Cirótól, majd Lucától is elbúcsúzik, s a napos, sivár, de kopáran derűs, tágas mivoltával vonzó, a nézőt a *Róma nyílt város* gyermekeihez hasonlóan a városba hívó út képét a cselekményt legendává minősítő férfidal kíséri. Még mindig a *Róma nyílt város* mártírjainak örökségéről van szó, melyet a gyermekecsapatból lett nemzedék végül nem valósított meg.

5.5. Túl a prózán. Szeminárium Federico Fellini: *Nyolc és fél* (1963)

A Nyolc és fél művészettörténeti státusza

A filmművészet arra a pontra ér a *Nyolc és fél*lel, ahova Gide Pénzhamisítókjával az irodalom. A kor nézője nem érzi, hogy a film késésben volna, mert az irodalom már csak kísérletezik, nem fejlődik. A fejlődő film és a fejlődést feladó, elvileg is tagadó irodalom az ötvenes években nem együtt haladnak, hanem szembe jönnek és így találkoznak egymással. Az irodalom lombohullása és a film virágzása egyaránt pompás és színes; a film már nem az irodalom illusztrátora, a lombohullató médium trágyázza a virágzót.

A film tehát még fejlődik. Melyek a fejlődés tétjei és céljai? A fejlődés egyik mértéke a diszinkciók gyarapítása, az érzék élesítése, a felismert tények és összefüggések körének tágítása, az áttekintés horizontjának bővítése és az áttekintett különbségek rendszere szövetének sűrítése. A fejlődés másik mércéje, szervező elve az „igazi”, a „biztos”, a „feltétlen”, a „valóság”, az „élet”, a „lét” keresése. Az első a lét mind több jelének és a jelek mind szervezettebb rendjének észlelése, a konstruktív fenomenalitás fejlődése, a második pedig olyan cél, mely alapján az alternatív fenomenalítások rendjei ellenőrizhetők, és szükség esetén elvethetők vagy leválthatók. Van tehát egy gazdagsági és egy hamissági kritérium (a tévutak elkerülése, a terméketlenné vált, hamis gazdagság vagy a dekadencia elkerülése a második kritérium ígérete).

A lét keresése során előbb a mindenséget (mítosz), utóbb a társadalmi-történelmi „realitást” akarja feltárni és összefoglalni a művészet, később a krónikát a személyiség élménykrónikájára korlátozza, a nem pusztán másodkézből való élmény befogására, az önközlő jelenlét valóságának megörökítésére törekedve. Ennek során mind radikálisabb az önreflexivitás, mely végül az önépítő mű önmegmutatkozását, a műalkotás önközlését állítja, a személy pszichikai realitására irányuló érdeklődés örököséként, középpontba. Ahogy a posztmodernben előbb a személy bizonyult ugyanolyan fikciónak, mint korábban a történelem vagy a világ, utóbb a mű is fikciónak bizonyul, Barthes és Foucault generációja ezt a fikciót is elveti, most már csak a nyelv exhibíciójáról, a szövegöröm önélvezetéről van szó, s az önmagára reagáló nyelv ingerületi állapotait, az élménytársadalom öngerjesztő szellemi reakcióit kell méltatnunk. A kevésbé intellektuális utódgenerációk később a nyelv absztrakcióját is tehernek érzik, s bármilyen inger önmagára visszautaló, önizoláló önfelmutatását az élet öningerlő és önigenlő képessége, az életművészet tanúságának vagy tanítógépének tekintik. Az új művészet nem megfejtést követel, a mű sem kívánja már önmagát vagy a nyelvet kutatni és értelmezni, célja a mozgósítás. A *Nyolc és fél* a jelzett spektrumban bizonyos enciklopédikus perspektívát fog át, egyes szereplői különböző átmeneteket képviselnek, a filmben – emlékként vagy előérzetként – valamennyi stádium benne van és megnyilatkozik, amit az tesz lehetővé, hogy a mű önreflexivitása áll középpontban, melytől a film a rendkívüli befogadó képességet kapja. A filmben látható unatkozó úrinők pszichologizálnak, az Aristarco képére formált filmkritikus szociológiát követel, mindez idegesíti a filmbeli filmrendező, akit elragad a nyitóképsor spontán tudatárnya, de nem vonz az ellenőrizhetetlen idegen szubjektivitás virtuális megkonstruálása, mely ugyanolyan művészi mindenhatósági illúzió alapul, mint a régi „úthenger regények” mindentudó „extenzív totalitása”. Ezért indul a film a szürreális tudatfolyammal, s folyik tovább a magát kereső belső monológ stílusában, melyben a társadalmi reformeri vagy lélekápoló („újérzékeny” vagy „pre-new-age”) közhelyek az önnön kényelmi reagálásai ellen lázadó szubjektivitás kritikájának vannak alávetve, akinek önkérése a mű keresése, és megfordítva is igaz. Így sikerül minden kritikát az önkritika szellemének alávetni, ami lehetővé teszi, hogy ne menjen el a – kritikus figurája által képviselt – dogmatikus kritika irányában. De a másik irányban, a gyógyfürdői hölgyek, mint öngazoló és önkényeztető széplelkek nem kevésbé idegesítő és taszító irányában sem: az utóbbi karikatúrák a goethei széplelek-kritika örökségét elevenítik fel, ezzel már az ellensematizmus korszakának uralkodó irányáról választva le Fellini törekvéseit.

A neorealizmus tárgya az élet keresése, a posztneorealizmusé a szellemé. Ez a posztneorealizmus még nem a posztmodern, hanem olyan, a társadalom kritikáját a társadalom és a lélek „sűrű leírása” segítségével elmélyítő analitikus filmek generációja, melyek szellemileg

annál termékenyebbek, minél radikálisabb önanalízis közvetíti az elsődleges tárgy analízisét. A hatvanas évekre megszerveződő új művészeti „episztémé” nem az életkeresés dokumentációja, hanem a szellemkeresés öndokumentációja. A francia új hullámban az ember önnön stílusát keresi, 1./ a diskurzusét a rendező és 2./ a létét a film hőse; Bergmantól az e tekintetben vele egy kategóriába sorolható, hatása alatt álló posztkommunista válságfilmekig az önkeresés önvádoló jelleget ölt, s egy közösség és életforma erkölcsi önvizsgálata felé mutat. A külvilágnak tekintett lét krónikásából a lélek, majd a szellem krónikájává teszi a művészetet a saját terület, feladat és a bizonyosság keresése. De amilyen mértékben önmaga felé fordul, olyan értelemben válik kompozicionálisan eggyé, találkozik egyazon artikulációs közegben a kezdetben két aktus, az esemény és a jel, a cselekvés és a megértés, a megfigyelt élet aktusa és a szellemi felismerése: ezért gondolják most, hogy „a metanyelv nem létezik”. A művészet nem az élet mása és árnya akar lenni, hanem az öntételezés megkettőzése az önmegvilágító öntételezés anyagi-szellemi alapeseményeként, abszolút eseményként. Az egykori abszolút szellem utóda most az abszolút esemény, mint esztétikai tény. Az önkeresés az *Édes élet* erkölcskrónikájától a műalkotás önépítésének önmegfigyeléséhez vezet, melybe bedolgozhatók az összes megelőző és esetleg csak később kibontakozó, utóbb középpontba kerülő, de minden időben valamilyen formában meglevő, ezért előrejelezhető problémák.

A Nyolc és fél státusza az életműben

Az *Édes élet*ben beteljesül a szerzői vallomásfilm. Szerzői filmről beszélünk, ha a mű egyéni stílusa és tematikája megmutatja a szerző kézjegyét, melynek sajátosságai által a mű az e korban, a szerzői elmélet és kritika idején, az elemzés kitüntetett tárgyát jelentő életműbe integrálódik. A szerzői vallomásfilm tovább megy, radikalizálja a centripetális mozgást, a művészi nyelv kibontakozó önreflexivitását, a művészi személyiség önvizsgálatát, a világhkrónika szellemi erőinek visszaáramlását az énkronikába. Az objektív világ reprezentatív birtoklásába vetett hit gyengül, nincs világ, csak harc a világért, csak én és világ viszonya van, s még a világért való harcból is inkább e harc szökő céljainak nosztalgiája, mint eredményei feltűnőek, így a tulajdonképpeni tárgy az én harca önmagával, aki azért harcol, hogy elhárítsa a világért indítandó harc akadályait. A szerzői vallomásfilm tárgya maga a szerzői szubjektivitás, az ember útját a világ felé kiszorítja az érdeklődés centrumából az ember útja önmaga felé. Az utóbbi út megjárása úgy jelenik meg, mint az előbbi sikereinek feltétele. Az életkeresés új tematikája: a világkeresés helyett az én keresése. A művészfilm azonban nem a megoldást hozza közel, hanem a problémát: a kérdés elmélyítésében hisz, nem a válasz birtoklásában. A mítosz azoknak a dolgoknak a megtalálásáról szól, amelyekkel való viszonyunkat sorra problematizálja a művészet. Mindezt, amit a mítosz a hősnek juttat, sorra visszaveszi a nézőtől a művészet.

Film a filmről

Fellini első filmjében, *A fehér sejk*ben is filmet csinálnak, de itt nem azt a filmet látjuk, mely benne magában készül, azaz a film nem önmaga készültéről szól, a mű nem a saját genetikus fenomenológiája. Éppen ellenkezőleg, a filmben megjelenő film hazugságáról szól a film, nem a maga igazságához vezető utat keresi, hanem a többi film hazugságától távolító utat. *A fehér sejk* annak a szerencsétlenségéről szól, aki hisz a filmeknek, a rajongót szembesíti a

filmek hazugságával, és a film készültével szembesülő rajongó így a filmek illúziói és az élet velük ellentétes igazsági szembesülésének is tanúja.

A fehér sejk film alapstruktúrája Blasetti *Elsőáldozás* című filmjéből került át, melyben, egy sor késleltető mozzanattal megküzdve, el kell érni a templomi szertartást. A mozi rabja, az utolsó pillanatban, eléri a templomot, a pápai audienciát, ahova hivatalos volt. Ám a film groteszk bohózati világában ez a megmentés, utolsó pillanatban való megmenekülés is kétes értékű: a sokkal nagyobb hazugságok után helyreállnak a köznapi élet normális hazugságai, a romboló és züllesztő hazugságok után a létfenntartó hazugságok, az egyéni illúziók után a közös illúziók. A fiatal párt a templomba is csak szokások és illúziók hozzák.

A fehér sejk két alapvető témát vet fel mindjárt a pálya kezdetén. Hogy lesz az életben mindenből hazugság, abból is, ami tele van mély igazságtartalommal? Hogyan lehetne a művészetet, amely radikalizálja a beszédet, a szellem mozgását, a hazugságok radikalizálása helyett az igazság radikális keresésére használni?

*A fehér sejk*ben a film a szemünk előtt szedi szét magát, különíti el a tarthatót a tarthatatlantól, a hazugságok bizonyosságát az igazságok lehetőségének reményétől. *A fehér sejk* dekonstrukcionizmusa azonban a *Nyolc és fél* rekonstrukcionizmusa felé vezet. *A Nyolc és fél* eljárása *A fehér sejk*ének fordítottja: a film önmagunk előtt rakja össze magát, a tagadással csinál helyet az állításnak, az erős és rendszerezett kétellyel a halvány és szerény bizonyosságnak.

Álom az álomról

Az első képsorban a film úgy hatol be hőse tudatába, mint a regény Svevo vagy Joyce idején. A film rémképekkel indul, melyeket az ébredés aktusának közbelépése von vissza és minősít át álmokké. Ez egyúttal olyan szerkezeti megoldást hoz magával, melyben a film a képek világából hátrál vissza a létbe, s a későbbi képek létté, ébredéssé nyilvánítása minősíti utóbb pusztá álmokké a korábbiakat. A képek rabjaként megjelenő ember azonos a lidércnyomás által kínozott emberrel. Az első képsor álombirodalmat alapít, a második az éberség birodalmát; az elsőben robbannak ki a szorongások, melyeket a másodikban cinizmus és játékossággal, ígéretéssel és meneküléssel, haladék kereső stratégiákkal próbál uralni a lábadozó szellem antihőse, a nem-alkotó alkotóművész, a hallgató tehát kallódó vagy felesleges ember. A további film is álom és ébrenlét interferenciáira épül, így készítve elő, hogy végül az élet látomását, egy alkotói válság naplószerű jegyzőkönyvét átminősíthessük egy látomás életévé, magává a művé.

A film vizsgálatát a filmbeli álom vizsgálatával kell kezdenünk, az álom-a-filmben szerkezete készíti elő az átfogóbb film-a-filmben szerkezetet. Az álmodónak nincs arca, hátulnézetben jelenik meg, árnyként, tekintetének iránya a filmszem, a kamera látószögével esik egybe, ezáltal a néző azonosul vele. Folyammal indul a film, mely motívum maga is reflexív: autófolyamra utal a képfolyam. A képfolyam lidérces álom is, mely a cselekményszubjektum (szereplő) tulajdona, és esztétikai élmény is, mely – a szempontközösség révén – a szemléleti élményszubjektum (mozinéző) birtoka. A képfolyam rabjának rémképe az autófolyam rabságaként képezi le szorongását. Az autóból más autókat látunk, az autók közlekedési dugó foglyai. Az autófolyam visszautal a képfolyamra, az alkotói válság, tehát a film egészének története azt jelenti, hogy a képek is egyfajta szellemi közlekedési „dugó” foglyai. Fellini filmje modern film, mely, a posztmodernről eltérően, kiutat keres a képek fogságából. A képsor mazochisztikus aspektusa a rabság: az elegáns autók tulajdonosai valamennyien rabok,

beskatulyázva. Nemcsak az autókba bezártak, az életből, világból is kizártak, múmiaszerűek, az autók a világot birtokba vevő, nomadizáló koporsók. Az autó, mely az *Édes élet*ben még az élvezet és luxus eszköze, a *Nyolc és fél*ben csapdává válik. Az előbbi filmben az éjszakai autófolyam csillogása ünnepi, a fémtettek fényfolyamként hőmpölyögnek át a városon. Ott sodorják egymást, itt egymás útjában állnak. Az ember, aki lemondott lábáról, és trónolva, terpeszkedve akar rohanni, az egymást akadályozó rohanók torlaszává és szemétdombjává dugult halmazba szorul. Ezért kell, a hatás növelését szolgálja, az emeletes turistabusz képe is, falat alkotnak az autók, s az egymásnak szoruló fémtéglákba beépült lelkek számára nincs látható kiút. Úgy ülnek, mint a majmok a ketrecben és úgy is szemlélik egymást, gátlástalanul. A gyönyörök kertje témája az undorok állatkertje témájává alakítva, tovább torzíva köszön vissza a ketrecek ikonográfiájában, mintha egy Mondrian-kép rácsain átszűrve nézne ránk Bosch világa, maga is szűrve már, s Arcimboldo rémeivel vagy bohócaival, az undorítóvá lefokozott iszonyat jelenségeivel komprimálva. A bezártság élménye megduplázódik: az autókba zárt emberek fogságának színhelye, a kocsitegetővé alakult autószátráda árnyékba borul, hid vagy alagút nehezedik rá.

A képsor szorongásvíziójának mazochisztikus aspektusát kiegészíti egy szadista motívum, a tárgyá nyilvánító, durván kíváncsi, könyörtelenül hideg, cinikusan fagyos tekintetek érzéketlen idegensége. A bezárt önzésük gulágjaira internált privát minivilágok csak képek egymás számára. Ebből az irrealitásból fakad a közöny, melyet a rút arcok gyűrött leépültsége húz alá. Olyan élet groteszk ikonográfiája ez, mely csak vénül, parazita módon pazarolja magát és minden más életet, s kiélt élőhalál lesz belőle, nem a növekvő, intenzíválódó élet elevenségét fokozó tapasztalat, érzékenység és bölcsesség. Az életellenes élet képeit látjuk, ezért vannak bekeretezve a groteszk rémképekké lett élők, üveg és fém magánzárkáikban. Halott labirintusok monadizált építőkockáivá lettünk, csak tévutak vannak, összebogozódott utak görcse, figyelem és érzékenység, jóakarát és szolidaritás, kíváncsiság és lelkesedés sem vezet egymás felé.

A képsorban az öreg arcok, a vénség változatai dominálnak, az autók ablakai kísérteties arcomat tárnak elénk, mint a koporsó ablaka Dreyer vámpírfilmjében. A fiatalságon élősködő öregség szatirikus képe a fiatal szexbabát simogató vén férfi látványa.

Sisteregést hallunk, a gáz sistereg így régi öngyilkos-melodramákban. A bezártság rémképe a szorongást fokozó következő képhez, a fuldoklás képéhez vezet tovább. A kéz az autóüveget törli, kényszeres tisztogató mozdulat jelzi, valami nincs rendben, s máris sípol a gáz. Az autó, mely előbb még csak ketrec volt, most már gázkamra. Egyébként az autós gázosítja, mérgezi a világot, most vele teszi autója azt, amit különben ő és autója együtt tesznek a világgal. A magány hagyományos melankóliája páni klausztofóbiává fokozódik, a bezártság elviselhetetlen fullasztóvá válik.

Az árnyalak vergődik autójában, mint aki ki akar bújni a saját bőréből, kiutat találni az elviselhetetlenné váló szorongásból, kibújni a második bőrből, az autóból, a közös léthelyzetből, a rabul ejtő közhelyzetből, a gépezetből, melynek részévé vált. A magány iszonyattá fokozódik, az iszonyat képe azonban a szabadság képévé fokozható. A fulladásból lesz, a kínlódás és vergődés egy pontján túl, lebegés. A mérgezett bezártság és a kínos vergődés baljós folytatása a megkönnyebbülés, mely ugyanolyan talajtalanul szédítő bizonytalansághoz vezet, amilyen nyomorult befalozottságból szabadult. Az árnyalak, a filmbe delegált néző-én (mert a hős e ponton nem több ennél, nem egyéniesült, a nézőtől kölcsönzi elevenségét)

fellélegezhet, úgy bújjik ki az autóból, mint vakond a föld alatti labirintusából, s elleng a mennybolt és a fény felé, a szelek és felhők birodalmában. Sűrített, egyperces halálfilmet látunk, melyben előbb a labirintus vagy a fogság tart fel, majd felszív magába a fény. A más létsíkra transzportáló halál azonban születés. A filmstruktúra fogamzásának pillanata a gyanú és a hit hermeneutikájának küzdelme. A film a születés traumájának álomszimbolikájával indul: autó-anya szül madár-embert. Az elviselhetetlen súlyt ijesztő súlytalanság váltja. A fullasztó és nyomasztó haldoklási élmény születési élménybe megy át, mely a túl zárt után túl tágas világ bizonytalanságával szembesít. A nyitó álmoképsor a film össz-szerkezetét előlegezi: hányszor kell megszületni, hogy igazán megszülessünk?

A felhők közt ellebegő hős a nárcisztikus önistenítés óceáni érzését éppúgy felidézheti, mint a szélsodort falevél vagy akár a szemetet táncoltató forgószelel (mai filmre jellemző) élményét is előlegezheti kétértelműen. A negatív jelentést erősíti, hogy a lebegésből egyszerre bukás lesz, szédítő zuhanás, a tér agyonzúzó mélység tátongása, thrilleri rémület fenyeget, mely Hitchcock *Vertigó*jában a domináns élmény. A populáris filmkultúra által kidolgozott, s amott műfajkonstitutív élmények itt az álomjelenet szubjektív feltételeességébe zártan idéztetnek fel.

Szeretettel felidézett tradicionális hőskép közvetíti lebegés és bukás összefüggését. Jean Marais megjelenése arra utal, hogy Fellini érzi, a régimódi hőskultusz moralizáló kalandja nincs távol az új hőskultustól, melynek a szerző, a rendező, a magát megvalló lélek a hőse. Jean Marais nemcsak a *Királyasszony lovagja* korának romantikus hőse, ő egyben a tipikus ideálja a Cocteau-féle átramantizált szürrealizmusnak is. Ezekben a romantikus, expresszív és szürreális hőskultuszokban a lélek csak programot ad önmagának, s a film csak lelkesít, vagy ellenkezőleg, szorongáskultuszokkal kezel hamis mámorokat, de nem analizál. A nárcisztikus lebegés intellektuális vagy mesei pózait egyaránt zuhanás fenyegeti. A kamaszos vándorlás és illúziós dicsőség tömegfilm képe és a válsághős önsajnálatainak, a kallódás depresszív színezésének művészfilmi mitológiája az önimádat két stádiuma. Ám mindezekre az élményekre szükség van, a *Nyolc és fél* semmit sem tagad, nincs olyan élmény, melyről le akarna beszélni, vagy melytől meg akarna fosztani. A jövőendő film díszletei fölött elszállt új hőst, Mastroiannit, elmúlt filmek régi hőse, Jean Marais, húzza vissza, kapcsolja vissza, téríti meg hozzánk, mielőtt szétfoszlana, mint egy fantom.

Jean Marais kötélen vontatja Guidót, aki most még csak egy árny, de a film meginduló cselekményének ő lesz a főszereplője. Úgy vontatja be őt a filmbe Marais, ahogyan egy kötélen vontatják az *Andalúziai kutyában* a papot, zongorát és szamarat. Az *Andalúziai kutya* döglött szamaraként vontatják elénk, az elmúlt filmek hősei nevében, az új film hősét, hogy addig kínlódjon, amíg sikerül hinnie magában, egy hiteles élmény megelevenítésének közvetítésével. Az ember, aki minden áron filmet akar csinálni, rá kell, hogy jöjjön: a filmben nem a film a fontos. Egyáltalán, egy film, amelyet „kitalálnak” és „csinálnak”, csak más filmek mimézise (amibe majd csak a posztmodern fog belenyugodni, Guido még nem). Az igazi filmet nem a rendező csinálja, hanem a film a rendezőt: az igazi film eljön. Mándy Ivánnak van egy novellája a Régi idők mozija című kötetében, melyben a mozirajongó kamaszfiú arról beszél, hogy az igazi filmek és filmesek elmentek. Ez a klasszikus elbeszélés végének, mint az eljövétel elmenetelének legendája. El lehet-e menni az elment eljövétel után? Ez Guido kérdése, aki ezáltal úgy viszonyul a filmcsináláshoz, mint Orpheus Eurydikéhez: minden film a filmtörténet utolsó és egyben egy új világ első filmje.

Az orvosi tekintet

Miután a mítoszt és az álmot megkülönböztettük – Fellini nyomán – a művészettől és az ébredéstől, most az orvosi tekintetet kell differenciálni a művészi tekintettől; az orvos esetet és tünetet, bajt lát, a művész egyéniséget és lehetőséget. Az orvosi tekintet fegyelve a gyanú hermeneutikájának immanenciasíkjában mozog, a művészet a gyanú hermeneutikája immanenciasíkja és egy „transzcendenciasík” között, mely utóbbinak státusza bizonytalanabb, mint az immanenciasíké, ezért különböző nevekkal illethető („a remény princípiuma” /Bloch/, a „hit hermeneutikája”/Ricoeur/ stb.)

A rémálomból ébredőt újabb sokk éri, rajtaütésszerű reggeli vizit. Az orvosok vizsgálnak és diktálnak, tényeket állapítanak meg és rendelkeznek. Egy doktor felpillant újságjából: „Megint csinál egy pesszimista filmet?” Miközben ő is diagnosztizál, némi iróniával utasítja el Guido diagnózisait. A természettudományos professzionizmus kétségbe vonja a művészi ítélet komolyságát. Tisztelik a sikert, de csak a siker mint a társadalmi rang forrása érvényét ismerik el, nem valamilyen művészi üzenet érvényét.

Letakarják az ágyra terített ember fejét, a feltárt és kiszolgáltatott, részrendszerekre redukált pusztá testet a funkcionális összefüggések ellenőrei vizsgálják. A személyiség a testre, sajátossága pedig betegségei összességére redukálva vár a minősítésre. Az ember lényege betegségei összessége, sorsa pedig a kezelés. Guido végül otthagyja az egész társaságot, a tudományukat fel-alá járva, pózolván produkáló szaktudósokat, félrevonul a fürdőszobába és a tükörbe néz: Ki vagyok én? – kérdi az ember bizonytalan tekintete, akit előbb beteg tárggyá redukált a többiek magabiztos tekintete, az objektíváló tekintet agressziója. Azok a betegségek és kezelések neveit diktálják a halál neveinek szinonimáit, míg Guido az élet nevét keresi, megelevenítő, animáló, életre felszólító jelre vár. A tünetcsoportra redukált embert kirabolta a szakértő értetlenség. A máján talán segítenek, s lehet, hogy az sincs rendben, de sokkal inkább ő van bajban. Az eltárgyasító ítélet a múlt végpontjának tekinti az ént, nem a jövő kiindulópontjának. Az okok munkatárgya, determinációk műve az ember, vagy a céloktól kapja vissza magát a redukáló, egyszerűsítő és kisajátító okoktól? Történések tépik szét és destabilizálják, vagy eldöntő cselekvések egységesítik és mobilizálják? A régi emberrel démonok játszanak, az újjal az okok, és a démonok papjait leváltó új szerzet, az okok papjai, a szakemberek. Guido, mint később Mezzabotta Guidónak, rogyant, rozszant embert játszik el a tükörnek: ezzel válunk, ha hagyjuk, hogy „segítsenek rajtunk”! A jelenet témája: az ember a segítők fogságában. Kiterítve. Imént a technika fogságában láttuk, most a technokratákéban. Az imént az akadályozókéban, most a segítőkében.

Míg az orvosok kézbe veszik, bekerítik, gyűlnek rá, mintegy elborítják zsákmányukat, oldalt várakozik a kritikus, a másik ragadozó, hogy azt tegye a szellemmel, amit azok a testtel: eltárgyasítsa. Egyik Guido testi bajairól nyilatkozik, másik a szellem betegségről. A fürdőorvosi fontoskodás verseng a dramaturgival. A művész fiatalként is vén, az ideológus öregként is örök fiatal. Guido csapzott és megereszkedett, kissé elveszett ember, míg a dramaturg feszes, magabiztos, pózoló és önelégült. Test és szellem a szakértők kivesézett áldozata. A szcientizmus érája: a tudós szakemberek ítéletet hirdetnek, a művész pedig olyan, mint a kisfiú a *Nyolc és fél* multképein, vagy mit a *Négy száz csapás* iskolakerülő kisfiúja. *A gyerekek figyelnek bennünket* idején még a kisfiúé az ítélet, itt fordul a kocka, az örök kisfiú, a művészet gyermeklelke fölött ítélkeznek. Carini (Jean Rougeul), a tudós dramaturg Guido kezébe nyomja jegyzeteit, melyeket ő később türelmetlenül elhajt. A kritikus dramaturg neve mintha

Chiarini nevére utalna, de megvan benne Aristarco, a „polgári dekadencia” professzionális marxista bírálójának fenyegető szárazsága is. Igazságokat mond, de mindig csak az érem egyik oldalát látja, ezért lehet olyan kenetesen magabiztos. Mennyivel emberibb és mennyivel inkább reményekre jogosító figura a tévelygő és bohóckodó Guido, mint a kioktató és tévedhetetlen főideológus!

A kút

A „Walkürök bevonulása” ad ironikus kíséretet a betegség és öregség felvonulásának. Elaggott, ráérő, közönyös, érzéketlen, életen túli világ vonul fel, birtokolja az „élet kútját”, áll sorban az „élet vizéért”. Wagner zenéje kép és hang viszonyában teremt ellentételező, kontrasztív montázst, majd Rossini életteljes, vidám zenéje hiányolja az elevenséget a vén világból, melytől az iménti montázsszerkezet megtagadta a dicsőséget és az erőt.

Guido egyszerre megdermed, orrára tolja szemüvegét, s kinéz fölötte, mintha megpillantotta volna, a homályos tükrön túl, az igazi valóságot. Ez az igazi valóság azonban, melyet Guido keres, a glamúrfilm makulátlan és szeplőtelen formáiban jelenik meg. A filmet nyitó lidércnyomás igazolni látszott az orvos iróniáját, aki a tudománnyal versengő diagnosztát mosolyogta meg a művészen, vagy a később következő, szintén gunyoros, kérdő megjegyzést: „Ijesztgetni akar bennünket a mester?” Guido azonban a teljes igazságot akarja, s ezt keresve érzi úgy, hogy a tudomány és a társadalomkritika féligazságaihoz, melyeket a kritikus képvisel, segítségül kell hívnia valami mást, azt, amit a kritikus giccsként utasít el. Carini később a Claudia-jelkép áporodottságáról ejt szót. A film nemcsak saját készülésétől szól, egyben befogadásáról is: előtjtét és utánját, az alkotói folyamatot és a befogadói élményt is bekebelezi a mű. Szemünk előtt zajlik az élet, élnek a személyek, akikről szól a film, szemünk előtt zajlik a mű fogadási és keletkezési folyamata, s a mű a reá adható tipikus reakciókat is előlegezi, előre cáfolva a korszellem várható válaszát, mintha a műalkotás egyik célja éppen az volna, hogy úgy bújjunk ki általa saját szellemi előfeltételeink fogságából, kultúránk, egész kognitív értelmezési horizontunk burkából, mint a film elején Guido a csapdává lett autóból. A film a saját története is és saját kritikája egyben, s a mű nemcsak készülését, a készítő szándékait lépi túl, hanem utókorát és kritikáját, befogadását is. Claudia Cardinale fehér ruhásan lép elő, mint a mediterrán ligetek nimfája. Mosolyogva nyújtja az élet vizét. A filmet nyitó szorongásos álm ellenképe, a vágyálom, s ugyanúgy lép fel vele szemben, megszakító ellenpontként, a valóság. Türelmetlen, izzadt, fáradt, durva arcú nő jelenik meg a helyén, a kútnál, nyújtva a betegnek poharát. Az élet vizét nyújtó angyal és a gyógyvizet nyújtó fáradt és türelmetlen proletárnő mégis ugyanaz a nő, egy asszony két arca, melyet a lényegkutató vagy a terepkutató tekintete lát, alternatív beállítottság, látásmód, mentalitás számára jelennek meg. Amikor az ábrándképtől megtérünk a realitáshoz, a léttelenség képétől térünk meg a lenni-nem hagyott világba, mely így a fél-lét képe, „tükör által homályosan”. A nyüzött és türelmetlen proletárnő és a Claudia-jelenség különbségét az istenek és hősök helyén bevonuló múmiák bitorolják, vonják el, isszák meg, mint az élet vizét, melynek az előbbi az „adója”, az utóbbiak a „befogadói”. Az a rendszer, mely az élet feladóját megfosztja szépségétől, az élet címzettjeinek csak rútságát prolongálja.

Az orvosok és a kritikus a teremtett természetet látják, az elgyötört, kifáradt, lompos embert, a következményt, mely pontosan vagy pontatlanul, kisiklattan reprodukálja a többiek közös minőségeit, az egyéni kompromisszumok közös kompromisszumát. A művész azonban

a személyt, az egyéniséget, a teremtő természetet keresi magában és a világban is. Az örök másság, a metamorfózisok horizontja szólítja a művészet végtelen emberét, a tudomány azonban a véges embert azonosítja be. A művész betegsége a műve, mert a mű a jelen betegsége, amennyiben a jövő darabja, idegen teste a jelenben, mely a születésért harcol az egyszerűre, közönségesre, ismertre és közösre redukáló társadalom immunreakcióival.

Furcsa heteroszexuális pár

Guido a kút körül pillantja meg barátját, Mezzabottát (Mario Pisu), öreg barátot fiatal szerető társaságában. Az öreg barát a fiatalos szeretőt játssza, az áldozat életébe húsevő ragadozó virággént belefónódó Gloria szintén játszik, az egzisztencializmus korának divatos hőstét, az intellektuelt. A vissza nem csókoló, kísérteties fiatal nő oldalán feszítő Mezzabotta Guido helyzetét is tükrözi: Guidot is álomkép kerülgeti, Claudia képe, míg Mezzabotta motívuma arra utal, hogy a megvalósult álomkép kísérteties jelleget ölt. A horrorsztár Barbara Steele olyan nőt elevenít meg, aki egyszerre légies és kísérteties. Így néz ki a megvalósult álom. A film számára megálmodott Claudia egészségszimbólum, Mezzabottának azonban betegsége, örülete a maga egészségszimbóluma, Gloriája. A furcsa fiatal nő, elbűvölő parazita, imádatra méltó önimádó, pánikba esik, amikor a gondolatolvasó ki akarja fecsegni titkos gondolatát.

Jelen pillanatban a szereplők felhalmozása és a viszonyok átvilágítása folyik. Claudia álomképe az élet vizét nyújtó női segítő figura, az angyal. Az ellenkép a kísérteties Gloria, a nő mint pusztá luxustárgy, diszítőelem. Állítólag szakdolgozatot ír, a magány kérdése foglalkoztatja, s a modern dráma elmélete, valójában lábát mutogatja Mezzabotta költségén. Mezzabotta elhagyta feleségét és új nővel lábadozik a gyógyfürdőn, Guido mellett sincs ott a felesége, jobb is így, szólja el magát Mezzabotta. A banalitás ellen lázadók terápiát keresnek a „szerelemben”, mely azonban csak megkettőzi a banalitást. A „szerelem” szót idézőjelbe kellett tennünk, mert nem sikerül egyben megkapni Carlát és Claudiát, Luisát és Claudiát, nem sikerül egyesíteni a nőt a nő képével. A reális nő is megkettőződik, mint feleség és szerető, s együtt sem felelnek meg a nő képének.

Carla, a szerető

Guido oldalán is szeretőt látunk, ezt a motívumot vezeti be Mezzabotta. Az elviselhetetlen társak és fölösleges pótlékaik rossz alternatívája megduplázza a magányt. Guido a következő képsorban az állomáson várja Carlát (Sandra Milo), reménykedve, hogy nem jön el.

Jill, a *Volt egyszer egy Vadnyugat* hősnője, a Fellini által idealizált Claudia Cardinale által megtestesítve, hiába érkezik, nem várják az állomáson. A Harmonikást ellenben egész csapat várja, de ő nem száll le, nem jelenik meg, illetve mégis, de a titolató vonat túloldalán: ugyanígy jelenik meg már Carla is a *Nyolc és félben*. Egyszerre ott áll a már megkönnyebbülten haza kászálódó Guido előtt, rengeteg csomagjával, nagy életre készülve a férfival, aki összeomlott és nyugalomra vágyik. A lényeg: úgy jelenik meg, rajtaütésszerűen, mint a *Volt egyszer egy Vadnyugatban* az ellenfél.

Carla billegve pipiskedik, ide-oda tipeg, kényesen emelgeti és rakosgatja testrészeit, kissé burleszkfigura, egy nő Jacques Tati, de a vidéki háziasszony mégis édesen csábító és kellemben felszabadító lény, nem savanyú és dúlt, mint az élettársak Fellini filmjeiben. Fábry *Bolond április* című filmjében az értelmiségi ifjú pórul jár a vidéki háziasszonnyal, s a fanyar, puritán intellektuel nőtípus mellett találja meg „boldogságát”. Fellini a modernizáció

szelleme által gyakran leértékelt és kigúnyolt háziasszonyt is rehabilitálja. A szerető komika: vidám nő, akinek mindene mozog, aki mindig fecseg, csilingel, kitölti a jelent. Ez a kor komikának tekinti a szex-sztárt, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot és Jayne Mansfield erotikája a képslapokban bontakozik ki, nem a filmekben.

Jeleztük, baj, hogy Carla és Claudia nem egy asszony. Guido legelőbb megjelenő „két nője” egyike valóság, másika fantázia. De nemcsak a nő és a nő képe, egyúttal a feleség és szerető ellentéte is az ember fragmentálódásának tanúsága. Ha Platon szerint a hajdan kettészakadt teljes ember egymást kereső félgömbjei a férfi és a nő, akkor a szerelmi háromszög a kör háromszögesítése, a teljességről való lemondás és a félségek váltogató halmozása: az ember elveszett fele tovább osztódott, és nem lehet a hozzá tartozó dolgokat egyben megtalálni. Carla buta szexbaba, de olyat nyújt, ami a skizoid és boldogtalan intellektuel nőkből hiányzik. Guido reméli, hogy szeretője nem jön el, mert zajos, terhes és idegesítő, mégis örül a fecsegőnek, akinek üdítő gátlástalansága valamit felidéz az öreg világban elveszett naív spontaneitásból, így a spontaneitást és természetességet végül nem a naiva, a tiszta nő, Claudia, hanem a céda nő, Carla kedvesen romlott naivitása testesíti meg Guido környezetében.

Guido este azt kéri Carlától, hogy más nőt játsszon, szobájába betévedő idegent (mint az a nő, aki valóban letámadja *Az éjszakában* később Mastroiannit). Ezzel a film hőse megint valami olyan tesz, ami arra utal, kibújna bőréből, egérutat keresne életéből, másra vágyik. Átfesti a nő arcát, hogy romlottnak lássék, nem elég perverz, mondja elégedetlenül. Guido itt olyan impulzust él ki Carla viszonylatában, melynek kiéléséről Fellini, Marcello Mastroianni viszonylatában lemondott. Fellini „örökösen kísértést érez, hogy – akárcsak *Az édes élet* kezdő jeleneteiben – ráncosra maszkírozza /Mastroianni/ szemét és műszempillát tétessen rá. *A Nyolc és fél* próbafelvétele alkalmával úgy próbálja kétésebbé tenni Marcello külsejét, hogy ősz tincseket festet a hajába, felemás módon csak egyik szemöldökét húzza ki ceruzával, és táskákat maszkíroztat a szeme alá.” (Tullio Kezichi: Federico avagy Fellini élete és filmjei. Bp. 2006. 275-276. p.) Fellini lemondása azonban vissza is lopja, megvalósítja, amiről lemond, méghozzá úgy, hogy az ábrázolás tárgyává is teszi a megvalósítást: Guido vágya öntükrözést is implikál, a szeretőben akarva magához ölelni mindazt, amit a maga életében nem tud, akar, vagy mer megvalósítani: közönségességet, feslettséget, spontaneitást stb.

Gloria a jó kislányt játszó démon, Carla demont játszó háziasszony. Minden gömbszilánk próbál legalább félgömb lenni, de a fele csak játék, a valóság a részek roncsstelepe, a teljesség vagy az idea éhsége a nyomorult bolondjárás sorsára jut, Mezzabotta sorsára, aki feltámadást játszik és örök ifjúságot, mint a *Bohócok* végén a feltámadó holt bohóc, a temetést megzavarva. Senki sem azt játssza, alakítja, amit megtestesít, ezért nem fejlődőképesek az emberek, senki sem az akar lenni, ami, mindenki az szeretne lenni, ami hiányzik belőle, ezért nem tudják pótolni a hiányt, mert így nem fejlődhetnek, csak ágnak.

Az esti kaland vége Carla nagylelkű gesztusa, ledobja leplét, s ekkor valódi szenvedély és odaadás jelenik meg az egész nap komikusan és bután billegő és csilingelő nő arcán. A kaland Carla szükségességének felismeréséhez, a nő felértékeléséhez vezet, másnap azonban, a reggeli fényben, és különösen a feleséggel való kontrasztban, újra leértékelődik, de ekkor már be vagyunk avatva az éjszaka titkába: a vidéki háziasszony éjszaka valóban átváltozott. A nem-autentikus lét autentikus pillanataiból kell kiindulni, és nem az autentikus lét minden nem-autentikust elutasító szigorú ábrándjából.

Szülők

A film elején a szorongás képei vezettek el az omnipotens lebegés képeihez, s a szorongás és lebegés képei végül együtt születték meg a mindkettőt túllépő valóságot, azt a létívót, ahol az alakok szembesülnek és reagálnak, a problémák felvetődnek és megoldódnak, a cselekmény mozog. E nivót azonban továbbra is képek, álmok, látomások kommentálják, melyek nemcsak az ember csábítói, hanem nevelői is. Miközben Guido a szeretője mellett alszik, anyja int az ágy mellett, de nem fiának, hanem az apának. Önmagába zárul a távolodó múlt, az elveszett szülők világa, a gyermekkor elveszett világa, elfordul Guidótól, egymáshoz fordul apa és anya, úgy jelenik meg a szülő képe, mint az első képsorban Guido, aki szintén elfordult a mozinézőtől. Az ágy mellett megjelenő árny egyúttal bevezet egy a városias, művi terekénél napfényesebb világba. Előbb az álom öreként vagy Guido láthatatlan kísérőjeként jelenik meg az ágy lábánál az árny, utóbb mi jelenünk meg az ő kísérőjeként. Guido a szülei után szalad álmában, találkára a halott apával. Az *Édes élet*ben az élő apával találkozik így, a *Nyolc és fél*ben a halottal. A szülőkkel való találkozást megzavarja a producer, aki mintha panaszkodna rá az aggódó szülőknek, mert a munkát, a feladatot, a jövőtémájú film készítését zavarná meg, hogy Guidónak a múlthoz vannak kérdései, elcsábítja, az emberélet útjának felén, a jövőtől a múlt.

Az anya árnya int, s a papa alakja suhan el, mintha állapota felett szégyenkezne, a romok között. Guido kérlel. „Váry papa! Olyan ritkán beszélgettünk! Annyi mindent szeretnék kérdezni tőled.” Az anya teátrálisabb, sokkal inkább tekintélyszemély, míg az apa szemérmes barát és megöregedett tékozló fiú, kedves csavargó, aki mindig csak látogatóként tért haza, most messzibb „üzleti utakról”, síron túli tartományokból látogat haza övéihez. Ez az apafigura a magyar nézőknek különösen jó ismerőse, Mándy Iván sokkal előbb, a negyvenes évek óta sokszor megírta a típust. Guido szégyenkezve szeretné megvallani szeretetét, az apa pedig szégyenkezve hátrít. Aki tudja, hogy késő, mindent el szeretne mondani, s a halott csak azért hátrít, mert azt hiszi, hogy él. Nincs semmi baj, vigasztal, anya csomagolt gyümölcsöt és sajtot. Guido végül besegíti az öregot a sírba, mintha felsegítené egy járműre. Végül anya búcsúzik, de csókjából, mely váratlanul és kísértetiesen szenvedélyes, Luisa bontakozik ki. Más arc távolodik, nem az, amely előbb közelgett. Így ismerjük meg, a hisztérikus öreg hölgy helyében, a hisztérikus Luisát, az otthon hagyott feleség az álomban kísért, szemrehányóbban, mint az iménti halottak. Fanyar, száraz, csalódott, szikár. Az élő holtabb és messzibb tud lenni, mint a halott, a holt teljesebben meg tud mutatkozni, mint az élő. Az *Édes élet*beli szerető, Anouk Aimée itt feleség. Ott az élettárs naiv típus és a szerető intellektuális, itt fordul a viszony, de a kettősség marad.

„Alantas” és „magasztos”, „frivol” és „tisza” szerelmi objektum ellentmondásán alapul a poligám vágy, s a film a vágyott, de nem gyengéden szeretett, s gyengéden szeretett de nem vágyott nőt szembeállítva, az utóbbit az anya képe leszámazottjaként jellemzi. Az ellentmondásban a vágyat undor és megvetés, a szeretet pedig feszültség és türelmetlenség kitorései fenyegetik. Az anyagi vágy a tárgynál keresi a kielégülést, de nincs abszolút tárgy, ezért az anyagi vágy széttépett vágy. A szellemi vágy ezzel szemben maga teremti tárgyát, a műalkotást.

Filmes invázió

Az elmúlt korok életének tágas színhelyei díszletszerűek. Sterilen előkelő terekben, elveszeten, idegenként, vendégként próbálnak otthonosan viselkedni a kivételezettek, akiknek első,

enerváltan szertartásos generációja a cselekményben a gyógykezelteké, a „szabadságolt holtaké”. A második, nyugtalan és zajos generációt hozza a lehangoló, figyelmetlen, keresztül-gázoló „filmes invázió”.

A fürdőváros nagy sötét luxusterei a *Tavaly Marienbadban* kastélyával rokonulnak, mely szintén halálközeli élménnyé fokozza a luxusvilág világon kívüliségét. A *Tavaly Marienbadban* hősnője ugyanilyen ódon és művi világban kóborol, ő is képek rabja, de nem a jövő, hanem a múlt képeié. A *Nyolc és fél* hőse nem találja az utat a jövőbe, amelynek bemutatását ígérte, ahogy Alain Resnais és Robbe-Grillet filmjének hősnője nem akar tudni az elmúlt nyárról. Az egyiktől egy férfi követeli, hogy emlékezzék kettejük nyarára, a másiktól befektetők és munkatársak követelik, hogy „emlékezzék” az emberiség jövőjére. Giudótól egész sereg ember követeli a képeket, egyszerre itt a stáb, s felvetődik a kérdés, létezik-e egyáltalán a forgatókönyv, melyet Guido nem tud megmutatni. A *Tavaly Marienbandban* hősnőjére az idegen férfi akarja rékényszeríteni, a tanácstalan tiltakozóval elfogadtatni, hogy végre szánja rá magát kilépni vagy belépni a meghitt valóságból a képbe, vagy a meghitt látszatokból az ismeretlen valóságba (ami a mozi metafizikájában ugyanaz, csak egyik esetben valamiféle ottlét vagy túllét, a másik esetben valamilyen nem kevésbé hozzáférhetetlen ittlét képviseli az elveszett vagy el nem ért életigazságot). Az átlépés mindkét film végén megtörténik. A *Nyolc és fél* végén a képek felidézése, realizációja, a *Tavaly Marienbadban* végén az ember eltűnése képviseli az áttörést. A *Nyolc és fél* a két aspektus viszonyát is tisztázza: a képek, mint a művészet alkotásai közvetítik a „képtelen”, a szűz lét realitását, melyet a köznapi élet frázisai és rituáléi eltakarnak.

Guido a szálloda halljába igyekszik. A papokkal teli liftben a rendező feszélyezett tisztelettel áll az öreg főpap mellett, akivel, mint előbb az álombeli apával szemben, kisfiúvá válik, mintha a magába zárkózó, befelé néző pap birtokolná, amit a művész csak keres. Mintha volna készen kapható válasz az ember végső kérdéseire. Guido a későbbiekben is az egyházat ostromolja kérdéseivel, ahogy a stáb és az újságírók Guidót. A rendező – Fellini által ironikusan ábrázolt – diktatúrája olyan esztétikai-politikai hatalom, mely egyesíti az uralkodói és főpapi funkciót. A rendező tanácstalanul reménykedő szemmel nézi a papokat. Miután leér a hallba, őt zaklatják, ahogy ő is a klérust, Guidótól várnak valamit, amit ő is csak vár. A papok némák vagy másról beszélnek, de egészen a film utolsó pillanatáig Guido is ezt teszi.

Nyugtalan sereg lepi el a nyugalom városát. A Varázshegy végén a regény hőse megy el a háborúba, mely elfoglalja a régi világ, az önkeresésre időt hagyó milió helyét, itt a – mindennapi létté, gazdasági versennyé lecsúszott de nem kevésbé agresszív – háború jön el, amely, a köznapiság formáját öltve, oda is beférkőzik, ahova a „meleg” háború nem jutott el, így azt is elsodorja és átfurmálja, amit az épen hagyott. Lenn megrohanják Guidót, egyik kézből a másikba vándorol, pózolnak a sznobok, fontoskodnak az elkötelezettek, hősünk pedig védekezik és menekül. Guido válsághős, mint *Az éjszaka* házaspárja, de egymaga testesíti meg, ami azokban kettéválik. Antinioni filmjében a nőben testesül meg a válság életet elmélyítő és megtisztító, katartikus aspektusa, s a férfiban a felületes, nárcisztikus oldala.

Egyszerre itt nyüzög a rámenős és gondolatlan világ. Aki spontán, az fanatikus. Művelt frázisuk is csupa naivitás. A kétely, mint a léthiány gyanúja, a válság tudata, a legelső beteljesülési feltétel. Aki nem kételkedik, az nincs. Ezért olyan fantomszerű az egész milió, álmok és valóság között nincs feltűnő határ, az éber világ is fantomok foglya, illúziók után szalad. A művészet fanatikusai ugyanolyanok, mint a politika fanatikusai, nem észlelik jó és

rossz különbségét, lendületesen uszulkan egy kiadott jelszó nyomán. Hiába tehetségesek, másodkézből való képekkel ügynökölnék: az asszisztens egyszerre három apafigurát kínál Guidónak. Az iménti álomkép megsokszorozva és meghamisítva, komikus sután testesül meg a valóságban. Maszkképnek nevezzük az olyan képeket, amelyek tárgya a meg nem mutatkozás, a felmutatott hamissága, a valótlanságból élő valóság. A valóság pótléka, amely görcsösen pózol, hazudik és álcáz. A szerepek világa.

Este az étteremben

Piaf és Dietrich patetikus stílusát utánzó öreg sanzonett intonálja a képsor alaphangulatát. Németül énekel, ami a Walkürök bevonulásához kapcsolja vissza az új jelenetet. Ismét öreg-asszonyok felvonulását látjuk, öregség tölti ki, merev rituáléival, az élet kockázatait elhárító tekintélyes semmittevés birtokolja az ómódi kulisszavilágot. Ismét megjelenik a fiataliságot birtokló öregség, Mezzabotta és Gloria táncol. A lánytípust birtokló apatípus, a furcsa pár megkettőződik a mindenható pénzembert, a nagy producert kísérő fiatal konzumnő megjelenése által, kit a kövér pénzember minduntalan letorkol. Guido önmagának furcsa párja, amint fáradtan és egyben meg nem állapodottan, ünnepelten és terrorizáltan lézeng, szétesetten vár valamire, s menekül mindenki elől, mint Kafka Kastélyának hőse, aki csökönyösen keresi a bejutás lehetőségét, de ha sansz adódik, akkor éppen visszahúzódik, eltűnik, kitér és menekül. A Kastély hőse éppúgy nem tud bejutni egy jó helyzetbe, ahogy a Per hőséne nem sikerül kijutni egy rossz helyzetből, Guido számára pedig a mű az a jó és rossz, magához sem engedő és el sem engedő összefüggés, mely kínozza. A Kastély-analógia már az *Édes élet* végén nyomon követhető: amikor, az átmulatott éjszaka reggelén a *La terra trema* halálszainak utódai kifogják a nagy halat, de már nem tudnak mit kezdeni vele, s eladják a gazdagoknak, akik szintén nem tudják, miért veszik meg, mire jó a nagy zsákmány; az *Édes élet* hőse sem érti meg az integető lány üzenetét, s visszatér a kiélt társasággal a „kastélyba”, akik most, ezen a másnapos reggelen, közelebb állnak Pasolini „kastélyához” (a *Teoréma* Libidó-kastélyához vagy a *Salo* Destrudó-kastélyához), mint Kafkáéhoz: egy lépéssel közelebb vannak Sade libertinusaihoz, mint Antonioni hősei.

A vacsora utáni attrakció a bűvész fellépése, aki bohócnak látszik, de gondolatolvasó. A *Nyolc és fél* bűvésze a *Megszállottság* „Spanyoljának”, a *Cabiria* hipnotizőrének és az *Országúton* „Bolondjának” utóda. A modern titok a mutatóvány álarcában, a csoda a komédia fedezékében él. A következő jelenetsor lényege a burzsoá felnőttség és a világ varázstanítása elleni lázadás. Mi a hit csodája, a múlt vagy a gyerekkor varázsvilágának elveszett többlete? Mi a hiányérzet lényege, mely a papokhoz elzárándokoló Guido hitkeresését mozgatja? Katolikus ország-e egyáltalán Olaszország, firtatja az asztalnál a rámenős és naiv amerikai, mert nem érti, ha az olaszok olyan katolikusok, akkor miért olyan kommunisták? Guido udvariasan megígéri, majd gondolkodik a kérdésen, s menekül, a semmit sem értő eszméktől a megérzéshez, az értetlen értéstől az értő értetlenséghez.

A hit annak érzeke, amit nem tudunk, a mindazzal való néma együttérzés, beleérző összhang, amit nem tudunk eltárgyasítva ábrázolni. Az átfogó egész megnyilatkozása a részben, a megmagyarázhatatlan bizonyosság tárgya, amelyet nem mi fedünk fel, hanem maga fedi fel magát bennünk és általunk. Az, ami által olyat fogalmazhatunk meg, melyet e pillanatig magunk sem tudtunk és nem mástól tanultunk, az, ami által újat alkothatunk. A primér létérzékenység, a teljességek érintkezése, a mikrokozmosz találkozása és egyesülése a makrokozmossszal,

amit csak megzavarhat a felmondható és vizsgálható tudás, a szaktudomány és az ideológiák. Ezt képviseli a gondolatolvasó, aki kiolvassa a gyermeki beszédtorzítás játéka által eltakart, ezért érthetetlen emléket: „asa-nisi-masa”, azaz „anima”. A „varázsszó” a gyermekkorba, s a nők világába vezet. Ismét észrevétlen váltás következik, a kontrasztos váltást tagadó átmenet formájában, ezúttal nem éberség és álom, hanem jelenvalóság és emlék között.

Csak a gyerekkor és a múlt eleven, a jövőt nem tudja megragadni az egész művészi vállalkozásával azt kereső Guido, csak az öregség valóság, a felnőttkor pedig eltűnik az öregkor és a gyermekkor között, szétfoszlik, ketté válik, Guido hol fáradt öreg, hol éretlen gyerek. Egyszerre kisgyermekként látjuk, bemászik az asztal alá, játékosan menekül a felnőttek elől, már most is rést keres, ahova nem követhetik, menekülési utat. Falun vagyunk, meszelt falak, ropogós vásznak, sürgő asszonyok között. Csupa nő, minden életkorban, nagyanyák, anyák, lányok, nem tudni, ki a család, ki a cseléd, mert mind régimódi „fehércselédek”. Nagy, erős asszonyok kezében repül az asztallábak közül kihalászott Guido, be a dézsába, aztán a fehér törülközőkbe, s egyik kézből a másikba, végül az ágyba. Előbb az asztal alá mászik, mint a film végén fog, utóbb repül, ahogy a film elején tette.

Nagyarányú, nagyszabású, fényes világ él a gyermekkori ég alatt. A jelenetsort női hang dúdolása kíséri, ábrándosan nyugtató dallam, mely nem szentimentális, csak tágas, visszhangos és szabad. Nem zavarják egymást a dallam mély nyugalma és a gyermekek ficánkoló tombolása. Az asszonyok fürdetnek, törölgetnek, beburkolnak és megnyugtatnak, a gyerek-lány azonban felizgat kísérteties meséivel. Ő tanít az anima szóra, mely a jelenben a múlt titkát, a múltban az élet ígéreteit és fenyegetéseit, s ezzel a jelent és jövőt képviseli. Jelenbeli hangzása melankolikus, múltbeli borzongató.

Végül csak a tűz ropog, az utolsó léptek, nagyanya és dédanya alakjai ismét Dreyer *Vampyrj*-át idézik, aztán már csak az ősök képei virrasztanak a falon. A kamera jár a házban kísértet helyett. A varázsszóra megmozdul a kép a falon, ígérte a kislány, de más csoda történik, a múltba behatoló kamera műve, a feladat, ami Guidóra vár: Guido filmrendező lett, s ezzel, ha nem is azon az éjszakán, de végül valóban megmozdult a kép a falon.

A stáb éjszakája

A gyerekkor nem álom, hanem emlék formájában jelenik meg, közben nem múlik a jelenidő, még este van, vacsora után Guido a hotelben bolyong. Hatalmas díszletek épülnek – melyek a filmet nyitó álomképben is üldözik a hőst –, s ugyanakkor még forgatókönyv sincs: az ember nem tart lépést az életnek a gazdaság és a nyilvánosság által diktált ritmusával, s miközben utolérni próbálja a jelent és megfelelni az igényeknek, elveszti önmagát, akit a múltban keres. A díszlet, a rakétakilövő torony túldimenzionáltságát idézi a hotelé is, melynek tágas kőtereiben pár ember lézeng éjszaka. Csendes zongoraszó csörgedez, amikor Guido átsétál a recepción: a fiatal szerető nem hagyja aludni az öreg barátot. A modern élet első sorban tempó, s ezt a tempót nem az öregség, hanem a fiatalság diktálja, az öregség a filmben nem a megvilágosodás szimbóluma, az öregek fürdővárosi világából csak az „öreg bölcs” archetípusa hiányzik, pedig Guido tudatosan keresi őt (az audiencián), helyette a „vén bolondot”, a szerelmes öregurat találja (a táncteremben): épp ez a hiány fogja felértékelni a gyermekség archetípusát. Ha az emberiség múltja elnémul vagy elnémítják, az ember a saját múltját kérdezi.

Szecessziós stílusú hölgy telefonál, Guido szeme már másodszor akad meg a nemes, teát-rális idegenen. Nagymama lehet, akit már láttunk unokáját terelni, szenvedő és ragyogó megjelenése, átesztétizált méltósága azonban a némafilm nagy díváinak korát idézi. A megtorpanó Guido az ismeretlen szépasszony melodramatikus telefonjának tanúja: „Mindent megbocsátok neki!” – ismétli a hölgy, odaadón jóságos és önpusztítóan rajongó szenvedéllyel. A rajongó és szenvedő nő képét követi a zaklató színésznő, aki szerepéről faggat szüntelen. Egyszerre sírva fakad: „Úgy érzem, elhibáztam az életemet.” A háttérben ott van a maga titkával Gloria, emlékszünk a pánikra, mely elfogta, megrémülve, hogy beelátunk. A női elesettség galériája ezen az estén a kísérteties luxus csarnoka. Guido a sok nőtől az egyhez menekülne, hirtelen ötlettel meghívja Luisát. Az incselkedő Rossella (Rossella Falk) és a tétova Luisa váltja egymást a telefont. Luisa hitetlen, de örvendő hangon kérdi, komoly-e a meghívás: vigyázz, mert tényleg odamegyek! Guido bizonytalanul biztatja. Miután a pályaudvari jelenetben láttuk megkönnyebbülését, a szerető meg nem érkezése fölötti örömet, most a másikat is odahívja, ezzel felidézve élete zűrzavarát, mely itt is, a gyógyulásnak és alkotásnak szentelendő menedékhelyen is utoléri őt. A zűrzavart kíséri a paradoxia: a második nő jelent meg elsőnek és az első másodikként, mintha a szeretőt csalná meg a feleséggel.

Guido körbejár a hotelben, melyet ellepett a stáb. Pezsgő éjszaka tárul elénk, szinte Cinecittává tágul a szanatórium, ahogyan előbb az álmok és látomások révén a külső idő alakult belső idővé, most a természettudomány tere élménytérre, bizonytalan módon határtalanra. A film forgatókönyvében a vonat tágult volna Guido ellenvilágává, ami végül azért is elhagyhatónak bizonyult, mert az egész filmre jellemző a tér reprezentatív válsága. Ha sikerül egy – relatíve – világon kívüli helyet elfoglalni, ebből nemcsak kimozdítható a világ, hanem egyúttal eme külső tér képes magában összefoglalni azt. Minél távolabb vagyunk a világban a világtól, annál inkább bennünk van a világ, magunkban találjuk meg, aminek fennhatósága alól kiléptünk.

Folyik a szervezés, 3750 zsák cementet rendelnek az építkezéshez és 10 ezer vastraverzet. Guidóból türelmetlen reakciókat vált ki a munkatársak tolongó és ajánlkozó zűrzavara. Egy öreg munkatárs végül kifakad. „Harminc éve vagyok a szakmában.” Fél, hogy Guido nem avatja be őt, el sem tudja képzelni, hogy üres a nagy rendező feje, nincs mibe beavatni társait. „Vigyázz, te sem vagy már a régi!” – mondja ki végül az öreg filmes a döntő szót, és elsírja magát. Ebben a pillanatban válik, este a folyosón, kimondottá a csőd. Erre Guido is megkérdi magától, mi ez, „egy múltó válság, vagy egy hazudozó lelepleződése?”

A nő képe

(Szembeállítva az elesett nők képeivel)

Csak olyan filmet érdemes megcsinálni, amely menekül előlünk, mert csak a frázisok jönnek elénk és birtokolhatók biztonsággal. A menekülő mű ugyanakkor hívogató üzeneteket küld, menekül és hívogat: ez nem a kacérság struktúrája-e? (Ezért képzelték a költők ifjú nőnek a múzsákat?) Abban a pillanatban, amikor az elbizonytalanodott menekülő ember szembenéz csödjével, ismét a látomás jelenik meg, a fehér ruhás leány, aki már korábban is, a liget és a kút nimfájaként, Guido elveszett ihletét és keresett, de nem talált filmjét képviselte. Másutt ugyanez a fehér ruhás szűz halálszimbólumként jelenik meg (pl. Alekszandr Jakovlev A töviskoszorú című 1921-ben írt elbeszélésében az ország szétesése, a közös és az egyéni élet bomlása, a helyzet reménytelenné, kiúttalanná válásának nyilvánvalósága idején jelenik

meg, egy Guidoénál sokkal kegyetlenebb válságszituációban. Jakovlev novellájában a férfiak megölik a nőket és gyermekeket, és emberhúst esznek az éhezők. /Varga Mihály vál., szerk.: Kegyetlen szerelem. A húszas évek szovjet elbeszélései. Bp. 1969 1. köt. 226. p./). Úgy tűnik, ha van kiút, a fehér szűz az élet vizét nyújtja, ha nincs kiút, akkor a „Léthe vizét”.

Claudia, a gyermekkori képsor régi nőit idézve ágyaz, közben a rendező a kritikussal vitázik, a tudós férfi szerint elavult „örök szimbólum” létjogosultságáról. A Nő Képe ezen a ponton elmélyíti értelmét, túlmutat a férfi-nő problémán és a Kép Képevé válik. A Nő Képe megfejtéséhez magát a Kép értelmét, életfunkcióját kell a szellem elé idézni, az Örök Képek problémáját, melyeket a kritikus megrágalmazott és elítélt, mégis tovább kísérik Guidót. Guido hangja, maga a művészi képzelőerő, a fehér szűzről mesél: Képtárfelügyelő lánya lenne, a „klasszikus szépség képei” között felnőtt jelenés. A fehér kombinés, ártatlanul vidám nőalak a frissen vetett ágyba fekszik, rendet és megtisztulást ígérve.

Az ideált ismét megzavarja a reális nő, Carla szállásadói jelentkeznek, a szerető beteg, utunk a megmentő szűz képétől az esendő asszonytesthez vezet. Az egészség szimbólumával ellenpontozza még egyazon megzavart éjszaka a beteg Carlát. Csak a kép, az ideál egészséges, a megvalósulás az ideál betegsége, melynek szüksége van a képek gyógyszerére. Guido – a képek embere – feszélyezett beteglátogató a verejtkéző, felfújódott, lázas asszony mellett, az olcsó hotelben, ahol halálmadár helyett a vasút kuvikol, minduntalan vonatsípot hallunk. A magára hagyott Carla unalmában túl sok gyógyvizet ivott. A túl sok gyógyszer mérge, s ha a képeket gyógyszerként jellemeztük, akkor azok túlsága is mérgező, Guido alkotói válsága ilyen mérgezésként is értelmezhető. De ha a kép a gyógyszer, akkor a képek betegségét is csak újabb képek gyógyíthatják, a képek közül kivezető, érzésre és cselekvésre felhívó képek, ha találunk ilyet. Guido ezt ezen a ponton még nem tisztázta, ezért szavakat, tanítást keres – a bíborosnál.

Látogatás a bíborosnál

A művész figyel a papokra, mert a papi rend szervezettebb és régebbi rend, mint a művészeké, de a nők rendje a papokénál is régibb. A nőknek múzsai szerepet szán a vágy és képzelet, de a szellem ugyanolyan nyugtalanul tekint a pap felé, mint a nő felé a vágy. Nem apakeresés-e ez a kihallgatás? A pappal szemben is ugyanazt a feszélyezett kíváncsiságot figyelhetjük meg, mint az apa iránt. Guido a bíborossal is beszélni akar, s apja látomásával szembesülve is a beszélgetéseket hiányolja a felnőttben felébredt gyermek. Valamiképp csődbe jutott a kultúra átadása, nem sikerült átadni a lényegi tudást, szétfoszlik, elvész az igazság a nemzedékek viszonyában, ezért kell a semmiből indulni, ürességben élni, cinikusan rögtönözni a pillanatokat. Az apa képe is felbomlik, ahogy a nő képe, a testi apa ugyanolyan kóbor szélhámós, könnyelmű kószáló, mint a Mándy-novelláké, nem tudja megtestesíteni egyúttal a szellemi apát. Az élet is csak akkor állna össze, ha nagyobb egész része volna, ha azonban nem így van, akkor nincs mit mondanunk. Az átfogó perspektívával együtt vész el az értelem, hallgat el a tanítás.

A szellem a vágy második, magasabb rendje. A vágy koldus vágy, a szellem teremtő és ajándékozó vágy. A nőkhöz folyamodik a vágy, a papokhoz a szellem. Mindkét „renddel” szemben áll a kritikus, a szigorú ideológus, a szerelemmel és a vallással szemben álló filozófia képviselője, aki megtagadja a vigasztalást. Az ideológus mindkét renddel, a papok és a nők rendjével is konkurál, ezért van szüksége az ellentmondást nem tűrő, fenyegető, min-

dentudó és mindenható pózra. Ám ő, a legmagabiztosabb, aki temetni jött minden illúziót, a szellemi üzenetét tekintve a legkevésbé kielégítő. Mégis van valami, ami közös a száraz filozófusban és az öreg papban. Előbb úgy tűnik, közös tulajdonuk a frázis. A frázisokat a bíborshoz kísérő egyházi hivatalnokoktól halljuk: ugyanazt kapjuk itt is, amit a marxizmustól? A bíboros azonban ennél is kevesebbet nyújt. Vagy a kevesebb a több? A pap éppúgy nem teljesíti be a Pap Képét, ahogy a film női sem a Nő Képét. Claudia ábrándja a képet képviseli a nőekkel szemben, de a később megjelenő „igazi Claudia”, a fehér szűz eljátszására leszerződött színésznő, az immár önmagát és nem a fehér szűzet képviselő Claudia Cardinale szintén nem azonos a képpel. Guido csalódott, össze is szólalkoznak, Claudia pedig, aki nem hajlandó az életben is eljátszani Guido ábrándját, kineveti őt. Az elesett vagy ellenálló, maguk vagy a férfi elől menekülő nőkkel a Nő Képét állítja szembe a film, a pappal ellenben azt fogja szembeállítani a Pap Rémképe, amivel a pap kevesebb a kép által ígértnél. A filozófia beszélve néma, a vallás a némasággal beszél, az beszélve hallgat, ez hallgatva beszél. Az „abszolút szellem”, a filozófia és a vallás, közös tulajdonsága a defekt. A közösség, a némaság, azonban ellentétes értelmet vesz fel. Az a kérdés, hogy a pap kommunikációs módja ugyanolyan kitérés-e, mint Guidoé, és hogy a kettejükének mi a köze ahhoz a tudós mellébeszéléshez és lehenyerlő kioktatáshoz, amit a kritikus művel?

A pap figyelme elkalandozik, nem Guidóra figyel, a ligetben madárhang jajong. Erről a madárról beszél az aggastyán, melynek éneke, a mítosz szerint, siratódal. A madár jajongását újabb múltjelenetben halljuk viszont. Ahogy előbb a bűvész, úgy vezet be most a bíboros a gyermekkorba, olyan mesés, mitikus, mágikus jelekre irányítva figyelmünket, melyeket a felnőtt már nem hall meg. Guido is feszengő kelletlenséggel hallgatja a máris unt aggastyán szavait, ám egyszerre elkapja őt a múlt, melyet a madárhang gyásza felidéz. Saraghina (Eddra Gale), bizonyos értelemben, a bíboros ajándéka is lehet: amit a gyermekkor szigorú papjai elvettek, visszaadja az öregkor szelíd papja, a megszelídült egyház. A marxista kritikus a régi, szigorú egyházat tükrözte, míg az új egyház a marxista kritikus ellenképe. A marxista kritikus formájában választja le az egyház a maga fanatikus ideológusi múltját, azt, amitől szabadulni kell?

A Pap Rémképéről beszélünk, de ez nem a bíboros, hanem a látomás papja, a fullasztó bugyor papja, a gőzfürdőben – később jelenik meg. Ennél nagyobb poén azonban, hogy a pap igazi rémképe az ateista tudós, a marxista ideológus, ő a filmbeli ma igazi fanatikusa. A tudományos szocializmus egyáltalán nem buta képviselője mégis taszító, mert a tudományos szocializmus a film jelenének fanatikus cenzori és tanító hivatala.

Saraghina

Carla kedves, buta, érzelmes, szenvedélyes pillanataiban érzékenységre, az érzelmek bölcsességére is képes szerető, akivel szemben a még csak a telefonból ismert Luisa türelmet és megértést gyakorolni igyekvő, de sérülten szenvedő intellektuel nő, s ez utóbbi variánsa az egzisztencialistánő is, Rossella. Gloria, a filozofikus Rossella modoros és felületes változata, parazita kékharisnya. Felvonul a női nem múltja és jövője. Látjuk a szerepe lelkében vájkáló színésznőt, mellette elmúlt nemzedékek titokzatos asszonyát, a producer oldalán pedig egy állatias konzumnőt, és a kellékes ágyában két vihogó tinileányt. És közben állandóan vonulnak a megvénült, névtelen lények, mintha a sír felé lépdelnének. Mindez az esendőség képe, s Guido álmodozásai a nő képét állítják szembe az esendő nőekkel. De két nőkép jelenik meg

bennük, az egyiket Guido keresi és üldözi, a másik Guidót üldözi. Az előbbi Claudia, az utóbbi Saraghina. Nemcsak a nővel van szembeállítva a Nő Képe, a nőképpel szemben is megjelenik egy ellenkép. Hasonló oppozíció az *Édes élet*ben Anita Ekberg és a pincérlány, az Amerikából, bizonyos értelemben a jövőből, és az olasz vidékről vagy a neorealista múltból való nők, mindkettő szembeállítva a „velünk élő nők” boldogtalan és kallódó sereglétével. A *Nyolc és fél*ben két nőkép, egy vágykép és egy emlékkép, a szüziesség és a szüziatlenség abszolútuma áll szemben a szenvedő, szerencsétlen és konfúzus köznapú nőkkel.

Itt is pap futballozik a gyerekekkel mint a *Róma nyílt városban*, de ezúttal a gyerekvilág már kettévált, a játék benn folyik az intézet rabságában, s a városi gyerekek a kerítésen át vigyorognak és integetnek befelé; a játék, ami a *Róma nyílt városban* a szabadság és az egymásra találás szimbóluma, a felnőttek háborújával szemben, itt már maga is a rabság szimp-tómája. Az egyenruhába, a kultúra rabruhájába bűjtatott Guido megszökik az intézetből. Vigo, Truffaut és Vittorio de Sica filmjei nyomán idézi a *Nyolc és fél* is a gyermeki érzékeny-ség ítéletének színe elé a kultúrát és civilizációt. A város kőszikátori közül futnak ki a gye-rekek a fénybe. Találkozik a tenger az éggel s a szárazföld síkjával. Égi, földi és vízi síkok végtelenjei tárulkoznak. Saraghina, a hatalmas prostituált – parti bunkerben lakik, kívül a városon, mint Cabiria vagy a *Csoda Milánóban* szegényei – a földmélyből jön fel – chtho-nikus titánnőként – a napvilágra és ellenfényben vonul, a tenger hátterével. Hatalmas tom-por áll be a kép közepébe. Vad arca nem gonosz, csak markáns, érthetetlen kifejezésű, messi arc. A nő és a tenger összefoglalt képe úgy viszonyul az internátus bezárt geometriájához, mint a mágia a valláshoz. Túl a papi ellenőrzésen, sőt, kívül a bennünket elfogadó és álta-lunk elfogadott, tisztos világon, a szavaink által befogott és ismereteink által uralt régiókon: a rettenetes csodák és ijesztő vágyak világában járunk. A fiúk fizetnek: Saraghina táncolj! Csoportképebe zsúfolódva, egymás védelméből bámulják a női húst, a nemi kolosszust, az ősasszonyt, az óriást. Saraghina az *Édes élet* végén látott tengeri szörnynek is utóda, női monstrem, nemi rém, elnyelő cethal.

A kislány kis pénzéért rumbázik nekünk az óriásnő a végtelenség partján. A nemi szörny, a vágyrém az egyenruhája által kiemelt úrifíút vonja be táncába, s végül a magasba emeli, úgy repteti őt, mint a falusi emlékképek dadái. Az ősasszony képe egybefoglalja a rettenetes szeretőt és a hatalmas anyát.

Burleszki üldözési jelenet következik, az egyenruhával megjelölt kislány a papi ruhával megjelölt nevelők elől menekül. A természet fenséges rátságára, titokzatos tragikomikumára következik a társadalom burleszkje. A fiút a partról elhurcoló fekete papok a Keystone-zsaruk utódai, Saraghina pedig a Keystone-filmek fürdőző szépségeié. Túl tágas a bűnfogalom és túl szűkös a türelem. Ezúttal a hit jelenik meg ugyanolyan vonalas és inkvizitórius világné-zeti hatalomként, mint előbb, a dramaturg szavaiban, a baloldali politikai ideológia. Túl sok a fegyelem és túl kevés a figyelem mindenütt. A türelmetlen kényszerpedagógián áll bosszút az elvadult jövő. Russ Meyer összes nőalakja Saraghinára megy vissza, az utóbbi mégis meglepően jámbor hozzájuk képest.

Saraghina maga az ördög, közli a kislánnyal feminin gyóntatója, aki ugyanolyan furcsa, mint a vad arcával férfias Saraghina, s így azt jelzi, egyik groteszkség ítéli el, az egészség, erkölcs eszményévé kinevezve magát, a másik groteszket. A paráznává nyilvánított kislány visszaoson a partra, a meghurcoltatás által, az egész kis intézeti világ felfortyanása által szenzációvá nyilvánított Saraghinához. Előbb Szűz Mária szobrot látunk, aki mintegy maga

is rosszállva a kisfiú malőrjét, kalandját az „ördögi kísértettel”, szomorúan néz kőarcával, aztán a kisszékén trónoló Saraghina tűnik fel, a világ minden székét kicsinnyé nyilvánító óriás tomport irányítva a kamera felé. A kisfiú bámészan kuporog, sapkáját lengeti. Végtelen oltár a tenger és élő bálvány a nő. Szűz Mária csak kő, ez élő hús. Miután a represszív kultúra által kisajátított Szűz Mária az *Intolerance* egyleti hölgyeinek társaságába került, a félelmes prostituált testesíti meg a szentség elveszett aspektusát. Szűz Mária nevében büntetnek, Saraghina az, aki megért és megbocsát. Az óriásnő a parton üldögélve dúdolja a gyermekkor édes, tágas ösdalát.

A film, mely saját előzményeiről szól, megint kitágul a következmények felé, s máris a dramaturg bírálja az imént látott jelenetet. Ha valódi polémiát akar folytatni korunk katolicizmusával, magyarázza a rendezőnek, ennyi nem elég. Vádlónak álcázott cinkossá nyilvánítja a rendezőt.

Az *Édes élet* lelkiismereti, a *Nyolc és fél* általános szellemi válság dokumentuma. Guido azért hallgat el, mert mindenki magáról beszél, a kultúra a semmitmondó önmutogatást tanulja. Az elmélet embere szónokol, a művész hallgat. Közben újabb öreg sanzonett énekel, ezúttal oroszul. A luxusszállodák internacionalizmusa minden szellemet felold egy multikulturális maszkabál pidginjében, melyben mindez csak hangulat, kóstoló, háttérzaj. A pap és a marxista, akik a *Róma nyílt városban* még együtt harcoltak és hőssé váltak, most egyformán mellébeszélnek, a kultúrák keveredése a semmitmondás show-jában egységesül, már készen van a nemzetközi végleves, langyos lábvízkultúra kényelme, lábvíz-kereszténység és lábvíz-marxizmus dialógusa következhet, a kultúrtörténet lefolyó csatornája a jelen, mindegy, milyen nyelven szól e vén világ, itt már minden csak zöreij. Olyan ez a kultúra – a *Júlia és a szellemek* még jobban hangsúlyozza majd – mint a végső felvonulás egy cirkuszi előadás végén, amikor már senki sem produkál semmit, csak a pózok és mosolyok egyformasága maradt a különféle produkciókból. Az identitások mélysége a differenciák erőteljességében nyilvánulna meg, ahogyan az üreglakó alvilág-királynőhöz, Saraghinához kell elmenni, alászállni a Nő Képeért a magaskultúra sterilizált Olümposzáról.

Biboros a gőzfürdőben

Botrány és szégyen, meghurcoltatás és büntetés a Saraghina-kaland következménye. A papokat nők játsszák, s az intézetbe citált anya, sértődött, elhárító pózba dermedten, velük alkot közös arcvonalat. Saraghina, a prostituált anyásabb, mint a polgárosszony. A kisfiú egyedül marad szégyenével. Az anya és az anyaszentegyház kudarcra egymás torz tükörképe. Ezért tér vissza a bíboros témája. Mintha a dramaturg fontoskodásának is megvolna a maga igazsága, mintha Guido, ellenérzései dacára, tőle is tanulna, az iménti, suta, de emberi kihallgatás groteszk, elidegenített mása következik. A gőzfürdőbe helyezett jelenet pokolraszállók apokaliptikus menetként mutatja be az öregemberek megszokott vonulását, s a bíboros is mintha pokoli bugyrok lakója lenne, éppen akkor, amikor – az iménti álmodozó öregember helyett – az anyaszentegyház lelki és szellemi hatalmi igényét, ideológiai monopóliumát jelenti be. Ebben a jelenetben fintorrá válik a valóság képe, ahogyan majd a *Bohócok* vagy az *Amarcord* mutatja be a kisvárosi társadalmat, a panoptikumai torzképek, szomorú bohócok felvonulásaként, mint a karnevalisztikus kultúra gyászos, alkonyi, világvégi változatát.

A gőzfürdő magukba süppedt, kába, öntudatlan arcai között látjuk a nyugtalan Guidót. Hiába szólítja Mezzabottát, az nem felel, Guido magára marad. Miután minden elcsendesült,

szólít a Hang. Női hang szól a semmiből. Hang, amely nem testesül meg, ő hív új bíborosi kihallgatásra. Guido akkor indul el, miután mindenki elaludt. Indulása abban a pillanatban következik be, amikor, magára maradva, azt várjuk, hogy ő is elszenderül. A jelenet indítása kísérteties, folytatása abszurd: a film hőseit sietve öltöztetik, úgy vonul a gőzben, kiöltözve, mintha estélyre vagy bálba indulna. Kiöltöző híve vonul a vetkőző főpaphoz. Arcok tűnnek fel a gőzben, a folyosón. A film hőse a filmet készítő stáb hőseként vonul a – magából kivetkőzött – Tekintély elé. Mindenki rábizza valamely kérését, kívánságát, tőle várja szerencsésjét, mintha elmúlt századokban járnánk, az egyház töretlen tekintélye és hatalma idejében. Középkori időutazásokról szóló fantasy-filmek gőzölgő füstthomályába merülünk. Csak itt kimondható az igazság a maga egyszerű naivításában. A parkban Guido mondott frázisokat és a pap volt gyermekien őszinte, most megfordul a szereposztás. „Eminenciás uram, nem vagyok boldog.” – mondja Guido. Előbb a kritikus szemrehányást tett, amiért Guido nem bírálta eléggé az egyházat; ezért most, mintegy az előző jelenet kritikusabb korrekciójaképpen, a főpap groteszk és kísérteties, most inkább karkai, nem az iménti anekdotikus figura. De időközben az egyház viselkedése is megváltozik, mintha a tekintélyszemély is arra a következtetésre jutott volna, hogy az imént nem feddte meg eléggé hívét. A hit nem bírálta eléggé a vágyat, az atyák a fiaikat. A „bekeményítő” felettes én üzenetét artikulálják a gőzölgő tekintélyszemély szavai: Miért akar boldog lenni? – kérdi Guidót. Nem a boldogságot kell keresni, nemesebb princípium keresése a feladatunk. De ha ebben a tekintetben meg is győzhetne bennünket a pap, ezt a nemesebb princípiumot nem tudja ábrázolni. A kioktatás ezért formálissá válik. „Az egyházon kívül nincs megváltás.” Ígéret helyett megtagadás, perspektíva helyett fegyelmzés. A papok minden esetben asszonyi kontextust aktiválnak. Az első kihallgatás a múltba, az anyák világába vezetett, a második visszavezet a jelen asszonyaihoz, akik között nem lehet választani. A nőikkel kapcsolatos tanácsalanság és választási képtelenség tükrözi újra a filmmel kapcsolatos hasonló tanácsalanságot, a díszletekben is megtestesülő szomorú barokk enervált lényegét, a tékozló fölöslegben rejlő szegénységet, a kézről-kézre adott ember magárahagyottságát, az örökmozgás haladást megtagadó monotonitását.

A feleség

Fények gyúlnak, most hízolgően andalító zene szól a parkban. Abban az átmeneti órában vagyunk, melyben Jeanne Moreau kószál *Az éjszaka* külvárosában, a nap végén. A kamera a sétálókon pásztáz, közöttük jelenik meg a feleség, mint egy idegen. A sétányon tűnik fel, az esti jövés-menésben. Ide kísért a tánckert zenéjének melankóliája, oldalt áll Guido, s meghatva szemléli a nőt, a magányos Luisa tétova lépteit. Gyengéd szeretettel szólítja, Luisa, drágám! Átöleli a táncban a tétova léptű, szigorú nőt, az iménti sétány védtelen idegenjét. „Tényleg hiányoztam, ennyi szép nő között?” – kérdi Luisa, és máris féltékeny, Guido bókjára suta boldogsággal rögtönöz magánszámot a táncparketten, de Guidót elszólítják, a producer inkább birtokolja, mint a feleség.

Az *Édes élet*ben a naiv nő az élettárs és az intellektuel a szerető, a *Nyolc és fél*ben fordítva, de mindkét filmben a bizonyos mértékig lenézett modern naiva ágyában érzi jól magát a férfi, a másik nővel való viszonyában marad valami legyőzhetetlen feszélyezettség és távolosság. A megvetett személy a vágyott. A tisztelt és szeretett személy iránti viszonyban nem jön létre a megvetett viszony intimitása. Az idegesítő nő a hozzáférhetőbb, s a szellemileg rokon az érzelmileg hozzáférhetlenebb. Érzelmileg a *Nyolc és fél*ben a szerető a feleség, a feleség

pedig pusztán barát, aki azért kínos és kínlódó, számon kérő és türelmetlen barát, mert több szeretne lenni barátjánál.

Akárcsak az egyház, a házasság is túligér és túlkövetel. Minden intézmény ezt teszi, ezért nyomorítanak? Az *Édes élet* Emmája feldúlt vádló és hisztérikus zsaroló, akinek a hős szemébe vágja parazita primitivitását, de visszatér érte, miután kidobta az országúton. A berendezetlen lakásban gubbasztó Emma törvényesíteni szeretné ezt a viszonyt, mely mindkét félnek kínos és kellemetlen. Luisa, aki törvényesítette a kapcsolatot, Emmánál is kevesebbet kap, s első sorban sértődött. De kevesebbet is ad: Emma szenvedélyes boszorkány, míg Luisa intellektuális szigora és kritikai távolságtartása a dramaturg női változatává teszi őt. Pedig a dramaturg a rendező igazi antipólusa, szellemi lényegének és törekvéseinek megtestesült tagadása, akit képzeletben kivégez.

Luisa elfogadja Guido szabadságát, de fáj neki. Elviseli a távolságot, már csak a közeledés pillanata rázza meg. Ha Guido nyújt valamit, akkor Luisa is többet kezd remélni, mint amit kaphat, átváltozik Emmává. Guido előbb meghatott örömmel fogadja Luisát, utóbb elviselhetetlenné válik a feszültség. Carlát kedvetlenül fogadta az állomáson, de az, bár ő is sokat várt és keveset kap, feloldja a feszültségeket. Carla kedvet csinál ahhoz, amihez nincs kedve Guidónak, Luisa fordítva hat.

Guido és a nők viszonyát a Schnitzler- (Ophüls-, Vadim-) féle *Körtánc* formaprincipiuma határozza meg. Mindenkit valakitől kap az ember, és valaki másnak adja tovább, mind csak epizód a másik életében. Az új életstádium új partner oldalán valósul meg, az új partner egy új élet lehetőségének feltétele. A szerető epizód a partnere életében, a házastárs pedig keret-történet. Az egész életrendet átható magány akkor tudatosul, ha fel akarják számolni.

A *Nyolc és félben* a megunt feleséget éppúgy a nőt csodáló fiatal udvarló követi, mint *Az éjszakában*, s a nő ugyanúgy nem tudja rászanni magát, férjével ellentétben, a monogámiából való kilépésre, a „könnyű” kalandra, az epizódikus viszonyokra. Enrico is felajánlja zakóját Luisának, mint a másik udvarló *Az éjszaka* hősnőjének az esőben. „Luisa, ön fázik!”

A szerető, Carla felbukkanása megvető kitérésre ad okot Luisának, az igazi csapást azonban a mű jelenti. A feleség végül első sorban nem a nő, hanem a mű áldozata. A szerető jobban elviseli, mint a feleség, hogy csak motívum és variáns a másik életében. Elviseli a mű terrorját. A feleség lelki összeomlását az okozza, hogy a mű, mint modern cethal, őt is bekebelezi. A feleség, a szeretővel ellentétben, egyfajta áldozati halálként éli át, amikor a mozivásznon viszontlátja kínjait. A szerető számára megdicsőülés, ami megszégyenülés a feleség számára, mert a szerető számára Guido is csak epizód, kaland.

Luisa érkezése a nő számára a férfi tőle független, Luisa-előtti vagy Luisa-utáni világába való betekintés, s végül belépés a vetítőbe, mely a Kékszakállú herceg vára utolsó ajtajának felel meg, mint a férfi tudatába, s mindenek előtt tudattalanjába, a mű boszorkánykonyhájának mérgekkel telített alkímiajába való belépés. Luisa számára a mű egy perverz sorozatgyilkos kastély, melyben összegyűjtötte rémtettei maradványát. Guidónak éppen az okozza kínját és zavarát, hogy a film nem lehet a tervezett film, mert a mű nem a világos tudat műve, mint olyan érdektelen lenne. A műalkotást a tudattalan és ennek közvetítésével az egyéni túli hatalmak írják, melyeket minden kor saját nagysága vagy kicsinysége nyelvén nevez ihletnek, végzetnek, sorsnak, kollektív tudattalannak vagy intertextualitásnak stb. Guido mint privát személy bezárni szeretné az ajtót, eltüntetni mind „a régi asszonyt” (ahogy Balázs Béla nevezi őket A kékszakállú herceg várában), filmünk hőse ezért hazudozik annyit. A férfi eltüntetheti

a régi asszonyokat, mint majd a hárem-jelenetben az emeleten, a művész ezt nem teheti, le kell hívnia őket. Hiábavaló e ponton élet és művészet minden kísérlete a kompromisszumra. Guidót az igazság hiánya vagy elégtelensége gyötri, Luisát maga az igazság. „A legnagyobb szerencse abban áll, elmondhatni, az igazságot, anélkül, hogy fájdalmat okoznánk.” – mondja egyszer Guido.

A torony

A társaság, a producer vezetésével, látogatást tesz a nyitó álomképben megjelent rakétakilövő toronyhoz, a tervezett film sci-fi-díszletéhez vagy az új Babel-tornyához. A díszlet és a titokzatoskodó, éteri kísérőzene is amerikai stílusú műfajfilmre utal, mintha Guido – Forman, Polanski vagy Bertolucci módján – kompromisszumra készülne, a filmiparba való beletagolódásra. Ezt a kompromisszumot látjuk az *Édes élet*ben is vagy *Az éjszakában*, melynek egykor tehetséges író hőse szintén reklámfőnöki munkát vállal. „Azt hittem, valami egyszerűt és könnyen érthetőt tudok mondani.” – vallja a díszlet alatt üldögélő Guido. „Te is csak azokat a filmeket szereted, amelyekben nem történik semmi?” – kérdi a gunyoros Rossellát. A stáb valamelyik fontoskodó embere Rudolph Maté *When Worlds Collide* című filmjének sztoriját meséli el a tervezett film történeteként. Az építmény annak a tervezett filmnek a síremléke, mely helyett a *Nyolc és fél* készült, amelynek a feladása, elvetése és meg nem születése jelenti a *Nyolc és fél* születését, amelyet a *Nyolc és fél* lebont. Ily módon a *Nyolc és fél* az – amerikai stílusú – új bábeli toronynak nem építéséről hanem lerombolásáról szól. A *Nyolc és fél* nemcsak egy film, egy filmtípus, hanem egy egész kultúrátípus dekonstrukciójaként mutatja be magát: Guido útja az ambivalens együttműködési készségtől a lázadás és tagadás felé vezet.

Hőseink úgy vonulnak ki a toronyhoz, mint a *Cabiria éjszakáiban* csodát, az *Édes élet*ben már csak a csodalátó csödületet látni. Az „örült művész” konstrukciója az eget ostromolja, mint Frankenstein laboratóriuma. Az *Édes élet*ben a templomtornyba vonulnak fel így, mint itt a díszlettoronyba. A lépcsőjárás ott az idegen szépséghez való közeledést fejezi ki, itt férj és feleség elszakadását: a magasságok jelentése növekvő mértékben depresszív. A *Vertigo* és a *Niagara* is egy-egy toronyjáró pár története: a *Vertigó*ban a férfi nem tudja visszahozni a nőt a toronyból, a *Niagarában* pedig azért megy oda utána, hogy megsemmisítse. A *Vertigó*ban és a *Niagarában* egy pár jövője hal meg a toronyban, mely a menny helyére toluló alvilág képeként mutatja az orpheusi vállalkozás kudarcát, a *Nyolc és fél*ben a torony az emberiség jövőjének veszélyeztetettségére nyit kilátást. Az óriási építmény a jövő bábeli tornya, mely egyben üres váz, halva született jövőt gyászol. A jövő mint „szibarita váz”! A hivalkodás és gőg, a kollektív nagyzási mánia szimptomája, annak a tartalmatlan, önmagát fokozó, öngerjesztő, üres izgalomnak a dokumentuma, amely a feloldást nem hozó, ingereket és személyeket halmozó és üldöző szexualitásban is megnyilvánul.

A toronynál tett látogatás készíti a rendezőt a beismerésre: „Egyszerűen nincs mondani-valóm, mégis mondani akarok valamit.” Ezzel Guido már a posztmodern felé haladó művészet belső konfliktusát vallja meg. Rossella, a válság elfogulatlan szemlélője, a fiús nő, az igazi barát, kicsit mint Pinokkio tücske, a lelkiismeret hangja, modern üzenetet fogalmaz meg, mely kiutat keres a válságból. („Szabad vagy, választanod kell, nincs sok időd.”) A modern hős még szenved a széteséstől, és nem igazolni akarja azt. Semmiféle konkrét remény nincs, valamilyen kodifikált ideológia professzionális levezetése nem garantál kiutat,

ezért jelenik meg a csoda analógiája, ám a művészet jelenése kerül az égi jelenés helyére a Fellini-filmek csodavárása hagyományos színhelyén. A hatalmas díszlet úgy is felfogható, mint a technokrácia művi Sinai hegye, a szent hegy hamisított mása, mely nem válik a kinyilatkoztatás színhelyévé, ellenkezőleg, lebontása a jelenés megjelenésének feltétele. Az égre törő díszlet az óriásként vagy istenként ágáló ember mindenhatósági komplexumának is kifejezése, s a mániásan hódító szexuális férfiasság-komplexusé is. A jelenés, a műalkotássá átértelmezett csoda ezzel szemben akkor jelenik meg, amikor az önmagát újra lefokozó, kisfiúként feltűnő Guido, az égre törő állványzat helyett a cirkuszi porondon belül lép fel, mely a kör önmagába záruló tökélyét képviseli, a lenyűgöző, hódító és ostromló Erósszal szembeállított befogadó és elfogadó Erósz, a Destrudóval párosodó Erósz helyében az Agapéval párosodó Erósz.

A hárem

A modern embert az anyag üldözi, de ő még a szellemet üldözi, a posztmodern ember belenyugszik az anyag uralmába. Guidót a csábítások üldözik, de ő maga még az ötletet, eszmét, jelenést, kinyilatkoztatást üldözi. Guido megfelelője *Az éjszakában* a feleség Bernhard Wicki által játszott hódolója, aki még igazi alkotó, de a film elején haldokolni látjuk, közepén pedig telefon közli halálhírét; *Az éjszaka* művésze szemünk előtt vedlik át sikeremberré, az író hivatalnokká.

Napközben Luisa sértődött, este az ágyban Guido tesz úgy, mintha aludna. A szoba tele nőarcokkal, fényképekkel. Gudóra ránehezedik a torony, és a nők. „Miért hívtál ide, mit akarsz tőlem?” – támad rá Luisa. A napközbeni sértődés vezet az esti kitéréshez, Luisa is a vádaskodással végzi, mint az *Édes élet* Emmája. „Te akartad mindig újrakezdeni!” – csattan fel Luisa. Ezzel is teljesebb a párhuzam *Az éjszakával*, ahol szintén a szakadatlanul „félrelépő” férfi nem ismeri el vereségüket és ragaszkodik a házassághoz.

Másnap fényben fürdő kertvendéglőben szembesül a két nő. Guido Luisával ül, amikor betipeg a szerető, aki páváskodva térül-fordul a csillogó reggelen. Guido az újságja mögé bújik, fejét csóválva esküdözik, Luisa pedig nem hajlandó meghallgatni a hamis esküvéseket, s nem érti, hogy lehet hazugságban élni. „Hogy vagy képes így élni?” A hófehérbe öltözött, angolos puritán nő undorral nézi a túldíszített, riszáló díszmadarat, aki győztes konkurrens az ágyban. Carla erotikus komika, szexbohóc, a film humorral szemléli őt, míg a keserű nő megjelenítése is keserű.

A Luisa haragja által ostromolt Guido kinéz, mint szokta, fekete szemüvege fölött, ismét egy más világba. A kerti székek labirintusában illegő Carla egyszerre áriázni kezd, Luisa pedig édelegve köszönti őt. Kölcsönös bókukat váltanak: Guido vágyálma ez, szeretik egymást, akiket szeret. Az ellentétek, amelyek végre nem taszítják, hanem vonzzák egymást, teremtik a boldogság ellenvilágát. A két ellentétes nő alkot itt, összeölelkezve, egy megelevenedő mandala szimbólumot, mely lehetővé teszi férfi és nő boldog egyesülését.

A szexbohóként bevezetett Carla jelenése készíti elő a háremjelenetet. Az előbbi a pillanatnyi, nappali helyzethez asszociált vágykép, az utóbbi az előbbi vágyképet beteljesüléssé fokozó látomás, a fantázia mélyebb rétegébe vezet, ahol a jelen korrigált, ösképekhez igazított benyomásai keverednek, egységbe foglalódnak a gyerekkori emlékekkel.

Mivel a cselekmény gyógyfürdőről, fürdővárosban játszódik, az alaphelyzet motiválja, hogy mind a korábbi gyermekkori emlék, mind a most következő erotikus vágyteljesülési

vízió témája a fürdetés, mint a férfit a nők hatalmába adó megtisztulási rituálé, mely a szexualitásra ruhazza át azt a funkciót, amelyet a szexualitás által cserben hagyott fonnyadt vázak ismételtén ábrázolt menete a gyógyfürdőtől vár, a mozinéző pedig a filmtől, a katarzis „megtisztító” hatásától. A megtisztulási rituálénak a nők alá való rendelése a „semmibe való belevettség” elébe rendeli a „minden(ség)ből való kinőtttség” otthonosság-érzését, s ennek honvágyaként ábrázolja a megtisztulás vágyát, mely így Eliade mítosz-konceptiójával, a „kezdet tökéletessége” keresésével rokonul, melynek kollektív keresése lenne a mítosz, individuális keresése pedig a művészet.

Felpattan az ajtó és a téli hókavargásból lép be, diadalmas bevonulási induló harsogása közepette, ajándékozó Mikulásként, a háremúr. A háremtér a gyermekkori tanyasi fürdő mása, a nők úgy fürdetik a felnőttet, mint a gyermekkori dadák és nagyanyák a gyermekseregtet, de itt mindenki az egyetlen szolgálja. Itt van a korábbiakban megismert valamennyi nő, a régimódi díva és az elutasított színésznő is, Guido mindet kívánja, mind kell neki. Álmában azt is kívánja, akit ébren elutasít. A férfi a sürgölődő asszonyok gondoskodásának tárgya, a lelkes szolgálat középpontja, Luisa a háremőr, az anya, mindenki anyja, a férj és szeretője, a cselédek cseléde, gyengéd és mindent megértő.

Jacqueline, a megunt nő kis melodramája következik, az intenzív minimalizmus szellemében. A korábbiakban láttunk már egy furcsa nőarcot, ki az emeleti falból emelkedett ki, mintegy domborműként, múltba befalazott, apatikusan gyászos, sivár rab arc. Ez arra utal, hogy a művész élete Kékszakkal vára, műve pedig Kőműves Kelemené. Jacqueline elérte a korhatárt, itt az idő, mennie kell, fel az emeletre, mint a Dino Buzzati által megírt kórházban, ahol a betegek egyre magasabb, halálközelibb emeletre kerülnek, vagy mint *A szép és a szörnyetegben*, Cocteau filmjében, ahol a falakból rablelkek nyúlnak felénk. A megunt nő könyörög és tiltakozik, Guido azonban könyörtelen. „Előírás!” Az ösztönnel, a vággyal nem lehet vitatkozni, nem befolyásolható, nem éri el részvét vagy lelkiismeret.

A marasztalt nők a hatalmat védik, melynek kegyeiben részesednek, majd váratlanul mégis Guido ellen fordulnak, s kitör a lázadás. „Le a zsarnokkal!” A szadizmus kicsapongása borítja fel a háremi idillt. Gyűlölködő arcok, vádoló nők. A lázadástól azonban csak a végső vereség és új odaadás lesz édesebb, az ostort pattogtató kényúr csipős csapásaira kéjes sóhajok és sikolyok válaszolnak. Az iménti szadista csúcspontot mazochista csúcs ellenpontozza. A gyűlölködő gonoszság alanyaiból a kegyetlenség tárgyaiként válnak újra a kedvesség alanyaivá a szépségek. A megfegyvelmezett társaság végül helyet foglal, hogy végignézzék Jacqueline búcsúfellépését. A leselejtezett nő kap még egy sanszot. Az utolsó tánc jogán. Diadalmas és dévaj varieté zene harsan, boldogan rohanó és részegülten ficáncoló, temperamentumosan telt melódiák, Jacqueline azonban megtántorodik, gyöngyei hullanak, szedegeti őket. Széthullnak, leválnak, elgurulnak teste ékei, fiatalsága díszei. A táncosnő dekoratív pózait az esetlen hajlongó nő képei követik: a tornyosuló fenék alá kerül az arc, mint majd *Az érzékek birodalmában*, a felmosó cseléd képsorában. Jacqueline újra kezdi a táncot, de a gyöngyök tovább hullanak, a hajlongás leleplezi a test groteszk aspektusát, mely torz, nehézkes és szájalomra méltó. Már senki sem figyel. Kifestett, könnyes arc. Belenyugszik, vége a táncnak, fel kell menni az „öregek” közé, Jacqueline feladja, és ekkor harsan fel teljes erővel és szenvedéllyel a dal, mely minden örömet még egyszer felidéz, melyeket végleg elbúcsúztat. Fájdós derékkal, megtántorodva vonul fel az emeletre a szemünk láttára összeomlott, hirtelen megöregedett nő, és ebben a pillanatban dicsőíti őt mégis újra teljes szenvedéllyel a már meg

nem botló zene, fenntartás nélkül. Jacqueline még visszaint, övé a figyelem, mégis diadal. A kéjdémonként megbukott tingli-tangli nő diadalt arat, mint az elmúlás tragikája. Megszéppenten és megrendülten ül a társaság, csak Luisa, az egyetlen, aki nem lázadt, vígasztal: „Hidd el, gyönyörű este volt.” Vége a képzeltnapnak, csak az álomfeleség van még ébren, mosogat, felmos, varr, még sok dolga van. Az elmúlás melodramája kijózanított az orgiából. Csak a szerető gondoskodás marad? A feleség is csak álomban válik anyává, a férj is csak egy elszólás vagy gyorsan visszavont hazugság erejéig apává. Van gyermeke? – kérdezte a bíboros. Igen, azaz nem – felelte a zavart Guido.

A próbafelvételek

Az, hogy a filmvászonon megjelenő filmvászonon töredékeket látunk Guido életéből, arra utal, hogy a valóságos film hasonló töredékeket ad Fellini életéből. Ezért a képzeletbeli vászonon az eddig látott élet töredékei, ismerőseink másai jelennek meg. A vetítő-jelenetben megket-tőződik a film, itt osztódik elöttünk. Guido fogja a fejét: „Dadogok...” Még nem tudja, hogy az elvetélő sci-fi haldoklása egybeesik az önmaga születéséről mesélő szerzői film genezisével. A saját lehetősége feltételeit feltáró film a lehetősége feltételeit lehetetlensége feltételeiből teremtő emberlét modelljeként keres egy ugyanolyan pillanatot, az ugrás, az átcsapás, az értelem megragadása pillanatát, mint Goethe is a Faust második részében. A film nem szerzői stílusban, egyéni beszédmódon mesél másokról, és nem is a szerző magánéletéről, a szellem emberének köznapi „másáról” mesél, hanem magának a szellemnek születéséről az emberben vagy az ember harcáról a szellemért.

A szerzői film műkonceptiójának első számú áldozata a szerző élettársa, Luisának szembe kell néznie közhírré tett kínjaival. A feleség szakít és elrohan, ez azonban nem válik olyan eseményé, mint *Az éjszaka* végén, mert közben megérkezik a színésznő, a sztár. A kapitalizmus az erotika világában valósítja meg a sztahanovista mozgalom „meleg-csákány-váltó” munka-hisztériáját. Miután az élő szereplők, Saraghina, Carla és Luisa, felléptek a vászonra, a jelenés, a kút asszonya, a forrás szüze kilép a képvilágból, megjelenik a színésznő, Claudia Cardinale, aki eddig csak a forrás Claudiájaként, vagy az ódon ritkaságok őrzője, az antik képek felvigyázója, a képtáros lányaként szerepelt. A színésznő megjelenését is ábrándos szalonzene kíséri, mint a feleségét, a pályája csúcán válságba került sztárrendező pedig ugyanaz a rajongás fogja el a moziszínésznő láttán, mint az *Édes élet* fiatal újságíróját. „Meg vagyok illetődve, mint egy kisdíák. Miért mosolyogsz ilyen rejtélyesen?” Megszöknek, a forráshoz autóznak, mint az *Édes élet*ben a kúthoz, ott is filmsztárral, Anita Ekberggel. Ez a szökés a sztárral, aki mindkét filmben az a különös „pont”, kitüntetett „hely”, kiváltságos személy, aki a képek és a valóság világába egyaránt beletartozik, „ideál” és „reál” kettős állampolgársága által titokzatossággal felruházott figura, arra rendeltetett, hogy közös szökésük során a társaságában keresse az önéletrajzi figura a kaput, nem a törvényt, hanem a képek – törvény kapujánál ősbibb – kapuját, a kép és valóság közötti átjárót, amit Fellini úgy keres, mint a régiek a paradicsom kapuját. Most a kitüntetett nőt, a Nő Képevel azonosított Reális Nőt faggatja a férfi, úgy kérdi, mint korábban a főpapot. Claudia Cardinale mint orákulum! A forrás szüze mostmár mint az életbölcesség forrása van kitéve a férfi ostromának. Vagy az ihlet forrása, a művész múzsája. Az *Édes élet*ben a nőre olvassa rá felszínességét, naivitását a férfi, itt a férfit rója meg és neveti ki a nő. A leendő film női főszereplője érti meg, hogy a film, melynek ő lenne a főszereplője, nem létezik. A Nő Képe kitüntetett szerepe

ezáltal összeomlik, s ez rehabilitálja a reális nők sorát: a reális nők nem jutnak a „reális szocializmus” sorsára, nevük nem válik gúnynévvé.

A sajtókonferencia

A torony nem igazi torony, csak váz, ami arra utal, hogy a modern mítosz úgy viszonyul az igazihoz, mint csontváz az eleven testhez. A torony most elzárja a látóhatárt. Autósorok vonulnak felé, mint a film eleji szorongásvízió autói, melyek egymás elől zárták el az utat. Ugyanaz az invázió, mint az *Édes élet*ben a média felvonulása a csoda mezején. Az analógiát teljessé teszi, hogy a felvonulás az *Édes élet*ben nem a csodának, hanem a csalásnak szól, amit Guido mindvégig szeretett volna elkerülni. Guido állandó és mélyülő feszélyezettsége és büntudata az ösvény, amely még nem zárult be, még vezet az autenticitás felé.

Nagy partyhoz kapcsolódó sajtókonferenciával indul a filmgyártás üzeme. A producer pri-békjei vonszolják a vonakodó rendezőt. „Fogd meg!” A gyermekkori képsorokban tréfából menekült a dadák elől a kisfiú az asztal alá. Az intézeti növendékfiú az iskola elől menekült Saraghinához és a paptanárok elől futott a tengerparton. A felnőtt Guido is megpróbál szabadulni. Ellenáll: „Haza akarok menni!” Úgy hurcolják a fogdmegek a nyilvánosság elé, mintha kivégzésre.

Az eddigiekben élet és álom, valóság és látomás váltakozott, most áthatja az életet a látomás, felszámolja különbségüket a szorongásvízió, melyet már nem különít el az élettől az ébredés pillanata, mint a film elején. Nem az elevenedik meg, amit az objektív szemlélő láthat, hanem az, amit az áldozat él át a helyzet fogságában, a képek nem a pusztá tényt rögzítik, hanem az expresszív értéket dolgozzák ki, szemünk előtt születik a tény értelmezése, mint művészi jel, tény és élmény, lét és érték kommunikációja, az értékelt tény kifejezése. A szorongás nagyítója ad a felületes ábrázolásnál mélyebb képet a megélt kudarcról. Burleszk expresszionizmus az eredmény.

Dr. Mabuse ezer szemének örököse a közvélemény ezer szeme. Mindenki idecsődült, a film korábbi szereplői azonban elvesznek egy nagyobb csődületben, mely arctalan és idegen. Guido bekerítve, alávétve, a sokaság hatalmában, melyet meg akart szólítani. Újságírók rohama. A dramaturg, az ideológus kárörömmel szemléli a művész kínjait. Munkatársai lökdösik várakozón, a producer rávicsorog: „Mondj valamit!” Mindenki beszél, de nem lehet mondani semmi értelmeset, mert mindenkit ki kell elégíteni. A hangzavar a *Csoda Milánóban* tárgyalási jelenetét idézi, melyben a tárgyaló felek már nem emberi nyelven nyilvánultak meg. A nyelv szétesése mint a média diadala. A nagy nyilvánosság, mint zörej. Mint az ösüvöltés ellenképe: végüvöltés.

Guido a nőket szólítja a zürzavarban, Claudiát, a képet, és Luisát, a valóságot. A produkciós team embere vállat vonva jelzi, mindennek vége, le kell vonni a konzekvenciákat. Guido erre becsúszik az asztal alá. A *Volga, Volga* című Alexandrov-film hősei is az asztal alá másznak, ők is művészek, akik nagy össznemzeti fesztiválra utaznak, hogy megméressenek. Alexandrov filmjében a hivatalos és tradicionális kultúra elnyomó tekintélyei állnak szemben a népi alkotóerővel és proletkultos spontaneitással. A muzeális kultúra feszessége egy másikkal, melynek képviselői úgy énekelnek, a maguk örömeire, mint a madár. Alexandrovnál a dicsőség és nem a szégyen elől bújnak a népdalnokok az asztal alá. A művész, minden esetre, ott is retteg a – túlpolitizált – hivatalos nyilvánosságtól. Guido tehát bemászik az asztal alá, majd lövés dörren. Az anya sikolt, a távolodó nőalak tartóztatna, de nem

segíthet. Itt magát ítéli halálra Guido úgy, mint egy korábbi jelenetben az ideológust. Talán azért nem születhetett meg a film, mert túl ideologikus volt a terve? Az első halálos ítélet a rendező diktatúrájának aktusa, a második a fantázia kiszabadítása a rendező diktatúrájának fogságából. Ne a rendező legyen most már a társadalom oszlopa, hanem a filmje az „ég” oszlopa. Ezért új, teljességgel megváltozott szerepet kell kapnia az eget és jövőt ostromló állványzatnak. Gide nyomában éreztük magunkat az indulásnál (Les Faux-Monnayeurs), s most a végponton ismét az ő nyomát követjük (La porte étroite). A különbség, hogy a Gide-ével fordított sorrendben haladunk.

A feladás

Szél süvít a mezőn, játszik a szeméttel, elárvultan áll a torony. Eget ostromló váz, melynek tartalma az üresség. Az önimádó ambíció temploma, melyen átfúj a szél. „Fiúk, nem lesz film, mindent le kell bontani.” – hangzik a parancs. A munkások kérdően néznek a rendezőre, aki rábólint. A dramaturg (a kritikus, az esztéta, a filozófus, az ideológus, a marxista: ismérvekkel túldeterminált tekintélyszemély) diadalmaskodik: „Helyesen cselekedett – dicséri meg Guidót tanárosan – , nem szabad fokozni a zűrzavart, inkább pusztítsunk, ha nem teremthetünk.” Fellini sűrítő képessége rendkívül ihletettnek mutatkozik e ponton: Carini figurája nemcsak a kommunizmus utópiáját megálmodó, irodalompolitikai írásaiban kegyetlenül elsöprő ítéleteket produkáló Lukács vagy a kapitalizmus apokaliptikus epésen feltáró Adorno visszhangja, hanem már a dekonstrukciót meghirdető Derrida előképe is. A Lukács-nemzedék a toronyépítő, a Adornótól Derridáig jönnek a torony szétszerelői. A mű nem tudott megszületni, mert eszméje a vállalkozás gazdasági és szervezeti monstruozitásának foglya volt, Guido is fogoly volt, a stábé, majd bűnbakká változott. Mindazok, akiknek a nagy vállalkozás hektikájában hatalmuk volt Guido fölött, a feladás pillanatában átkerülnek Guido hatalmába. Fel kell adni, mindent feladni, nem szabad engedni, alkalmazkodni, alkudni, paktálni, kollaborálni. A feladás után, a felszabadulás állapotában, az anyag és a nyelv válaszol az embernek, amikor már nem az ember vizsgálja a társadalom előtt, az őt állítólag képviselő és megtestesítő – mert hol az ellenőrizhető határ a képviselő és a bitórlás, árulás, lopás, rablás és elnyomás között? – elidegenedett hatalmak ítélőszékének kiszolgáltatva.

Az ambíció, a szerep feladása nem a mű feladása. Ellenkezőleg: addig túnt el a mű, amíg dominált az ambíció. Az igazi művész nem próféta, politikus és tanító, inkább hasonlít a gondolatolvasóra, istenek vagy a természet gondolatainak olvasója, műve meghallója. A kritikus még a lemondást, a hallgatást, sőt a rombolást dicsőíti, amikor Guidóra mosolyog a bohóccarcú gondolatolvasó, a *Bohócok* szomorú komédiásainak előzménye. Guido az autóban ül a fontoskodva elmélkedő, éppen a művészetet temető esztéta, a művészet végét bejelentő ideológus mellett, amikor felé hajol a semmiből előkerült bohóc, a gyermekkori varázsszó kimondója is, a burleszki ősmozi szellemének felelevenítője is, a Chiarini által leértékelt „vizuális látványosság” rehabilitálója is: a mozi nem az akadémiák és múzeumok örököse, hanem a vásártereké, kocsmái énekeseké és a cirkuszé. És a bordélyé, ahol Borges szerint az igazi tangó született. A lecsúszott varázsló kezdeményez e pillanatban, a bohém én, a melankólia szabadossága, a bűvész bohóc. A kritikus komoran elmélkedik és ítélkezik, míg a bűvész mosolyogva int. A kritikus számára észlelhetetlen dimenzióból tűnik fel a nagyra törő, fontoskodó ambíciók ellenképe. A mindentudó értelmiségi semmit sem vesz észre. Minek is, ha már úgyis tud mindent, mindig van receptje, kész válasza. Pedig soha nem

mond butaságokat, s az a tragikus, a szellem tragédiája e professzori figurában, hogy milyen haszontalan és kártékony minden adottságnak tekintett, s nem lezáratlan folyamatszerűségben munka alatt tartott gondolat. Milyen buta minden okosság!

Sorban jönnek elő a film szereplői, egyénekként lépnek elénk, eltűnt az iménti mindent elnyelő kaotikus tömeg. Úgy vonulnak fel, mint a lényeg képei a Faust második részében. 1. A bohóc, aki azt a könnyed szabadosságot intonálja, mely számára egyáltalán megjelenhet az igazság, mint teljesség és az ellentétek összetartozása. 2. Claudia, az ígéretek és ígézetek kifejezése, ugyanaz az „örök nőiség”, mely, Goethe szerint „szárnyként emel”. 3. A dadák. Az iménti vonzerő képét elanyagiasító, tellurikus energiával ellátó asszonyi erő és gondoskodás képviselőjében. 4. Saraghina. A nőiség szüzi majd anyai aspektusát kiegészíti az Éva-előtti aspektus, Lilith démóniája, a kőkori vénuszok őseredeti egységet alkotó vágy- és szorongás-szimbolikája. 5. A szülők. Az otthon, a személyes múlt képviselőjében, hisz az eddigi képek ember és lét általános esztétikai-erkölcsi kötőelemeit képviselték.

Mindez, mivel a képsor a bohóc mosolyával indul, nem patetikusan tállalt szellemi parancsolat és nem ígéhirdetés. Az igazság nem ítélet, hanem (teli)találat. A játékos érzékenység találatja és nem a lélek mérnökeinek vagy egy halott tárgyi létezés megfigyelőinek levezetése.

Szülők és szeretők: sorban előlépnek, fehérben, Claudia nyomán. Claudia adja meg a színt, a fehéret, és a lendületet, elindulva, mozgásba hozva a víziót. Szeretők és papok: mind menetel, derűsen vonulnak fel, nyugodtan, nyájasan nézve egymásra, bizalommal a világba. Minden lét megmutatja fehér aspektusát, s ebben egyesül, feltárva az eddig az ambíció technokrata kolosszusa által eltakart jövőt. A létezés mint tiszta lap, és az öröm mint visszanyert szüzi naivitás. Ezt a jövőt azonban ők maguk jelentik egymásnak és nem valami más jelenti azt számukra, nem egy kényszerítő hatalom vagy előírt tér, melybe be kellene lépniük és kiutalt helyet előírt módon elfoglalnunk. Jönnek, halkán, könnyeden lépdelnek, megtelik a táj. „Mi ez a hirtelen jött boldogság?” – kérdi a belső hang, a magára talált Guido hangja. „Milyen egyszerű is szeretni titeket!” Egyszerre minden világos: nem is kell olyan sok a boldogsághoz, csak a megnyilatkozás és az elfogadás. Elfogadni egymást és megnyilatkozni egymásnak: a két boldogságfeltétel egymás lehetőségének feltétele. „Ez a zűrzavar én magam vagyok. Már nem félek elmondani az igazságot.”

„Bocsásatok meg kedveseim.” – szól a belső hang. A külső hang a vallomása és a belső hang a bocsánatkérése. Nem formális bocsánatkérésről van szó tehát, hanem gyónásról és bűnbánatról. Az igazsággal kérni bocsánatot és nem bocsánatkéréssel tehermentesülni a tisztázó vallomás feladata alól. A *Nyolc és fél*, akárcsak Dosztojevszkij Bűn és bűnhődése, a töredelmes bűnvállalás felé halad, melyhez szükség van a lelki közösséggé lett társadalomra, melyet az egyén gyengesége, esendősége avat gyülekezetté. Guido végül Luisát szólítja, a végső fórum nem a közösség, hanem az egyén. „Fogadj el, ahogy vagyok, ha tudod.” Erre Luisa is kinéz antiesztétikus és intellektuális szemüvege sánca mögül. „Ha segítesz, megpróbálok.”

Az akceptáció és szolidarizáció nem önlemondás és önkínzás, hanem a szeretet mámorának műve, mely esztétikai rajongásállapotba helyez. Kis zenekar vonul fel, melyet a bohóc vezet és a kisfiú zár le. A bohócczenekar bevonulása a reflektorok és a rámpa által körülhatárolt cirkuszporondot nyilvánítja új középponttá a torony helyett, Guido töprengve középre lép, odainti a bohócczenekart, melynek vidám lendülettel nyekergő zenéje tölti be a naiv életigenlés hangulatával a rivaldafény által keretezett paradox teret, mint a jámbor blaszfémia vagy szent profanitás terét. Megérkezik a kisfiú a nagy torony maradványai alá. Guido inté-

sére felmegy a függöny, mely eltakarta a tornyot. Ezzel megvalósul az emocionálisan telített múlt és az absztrakt jövő kapcsolata, megindul kommunikációjuk. A tornyot sem kell lerombolni, a művészet prevenciója megment, megelőzi a bábeli katasztrófát. A kisfiú megy a függönyhöz, hogy feltárja az elfüggönyözött igazságot, az összetartozást, a világ otthonosságát, mely elveszett és elfelejtődött a marienbadi stílusú kísértetkastélyban vagy az eget ostromló tornyok impertinens civilizációjában. Ekkor csattan fel a kis zenekar melódiáját, a jámbor bohócinduló dallamát átvevő, oldalt már készenlétben állt nagyzenekar. Új hangon szól a melódia, s a film szereplői együtt menetelnek, de nem valamilyen dicső jövőt hódító rohamcsapatként, hanem az itt és most találkozására. Nem elindulnak valahová, hanem megérkeznek a jelenbe. A várostrom dráma ellentéte, az új gőg és hódítás eljövendő stupid korának filmje, *A Gyűrűk Ura* ellentéte, pedig ez a fénygyűrű, boldogság-aura, melyet a cirkuszporond alkot e pillanatban, szintén gyűrű, s Guido is a gyűrű ura. A jövő rabjai, a terv, a vállalkozás rabjai kitörnek a váz, a torony fogságából. Nem helyi terrorokat szegeznek szembe a globális terror eget verő szimbólumával, hanem a művészet an-archiáját, a személyiség anarchiáját. A zene diadalmasan harsog, majd gyorsul, mint a *Bohócok* csúcspontján is, amikor a bohócok atyjának temetése átalakul a feltámadás karneváljává. Guido még kezét csókol a biborosnak, a cirkuszporond közepén, a művészet oltárán. A bizonytalanság és rendetlenség nem múlt el, de valamennyien élénk jönnek, elfogadni a renddé nem hazudott zűrzavart, de nem a lényegivé kikiáltott rendetlenség korlátlan élvezeti jogokat felszabadító kultusza, hanem a legalább a többi pillanat felett őrt álló találkozás erejéig a világra köszöntő rend és harmónia nevében. Elfogadják tétováságunkat és zavarunkat, de nem új hitvallásként, hanem azért, hogy egymás mellett álljanak, és segíteni próbáljanak egymáson.

Csattog, harsog a zene, jönnek felénk a film szereplői, elhangzanak Guido rendezői utasításai. „Beszélgettek egymással!” A rendezői utasítások olyan kulcsmondatok, amelyek átváltoztatják a régi életet és népet új életté és néppé. Nem parancsok, nem morális imperatívuszok, hanem a boldogságot- és értelmet kereső egyén megvilágosodásai, melyet a megvilágosodás „járványossá válása” tesz csak imperatív hatalommá. A szereplők sorban állnak, körben a porondon. Carla odasündörög a középen álló Guidóhoz, kedvesen. „Értem, mit akarsz mondani, azt, hogy nem jössz ki nélkülnk!” Neki is be kell állnia a sorba, a bohóc jön oda a kedves fontoskodóért, aki nem olyan buta, amilyennek hittük, tuszkolja a bohóc, indul is, de még visszaszól: „Mikor hívsz fel? Holnap?” A metamorfózis a megbékítő értelemé, és nem a tényeké, nem kell azt hinni, hogy egy egészen más élet várja Guidót, s Saulusból Paulussá lesz most, mint a romantikus regények egykori vagy a nagy triviális megamelodrámaik (pl. *Magnificent Obsession*) modern hősei.

A sajtókonferencia után, miután eltakarodott a mezőről a kultúripar, eljött a jelenés. Az ezer szem nem láthatta, de megjelenik az egy számára (a második, a dramaturg számára már láthatatlan). A jelenés eljövetelekor élet és halál merev határa is eltűnik, a holtak is eljönnek. A Guido által vont körben, mint már az Odüsszeiában is, másként viszonyul egymáshoz élet és halál. A szubjektum-objektum konfrontáció esztétikai felszámolása összefügg a feltámadással, az élet és halál közötti határok módosulásával, vagy az elveszett visszanyerésével (mert ez ennek a feltámadásnak a lényege, ha esztétikai feltámadásról beszélünk). Itt vonulnak a szülők is, hogy beálljanak a körbe, Guido utánuk kap, tartóztatva, magához vonná őket, de anya int, menni kell, várják a többiek, el kell foglalni helyüket a sorban, mely ennél fogva most már az idők teljességének vázlata. „Fogjátok meg egymás kezét!” Ismét a bohóc vezeti

az akciót, az induló körtánc élére állva. Az Ophüls- vagy Vadim-film profán körtánca szent körtánccá változott (s a szentben a profán is benne van, nem lúgoz ki semmit, ő a gazdagabb).

Guido ideje lejárt, mert a mű ideje nem a művész ideje. Visszavedlik magánemberré, a koreográfus táncossá, az álmodó álommá. Kézen fogja Luisát, beáll vele a szereplők közé, a körtánca. A rendező beáll a sorba, elnyeli filmje, most már nem ő rendezi a filmet, hanem a film vezeti őt. Megborzong a világ, a szél verseng a zenével, a kozmosz sötétbe borul, eltűnik a fényfüggöny mögül, a szél rohamát követte a hirtelen leszálló alkonyat, csendesül a zene, este lett, eltűnik a körtánc, szétfoslott a nagyzenekar, újra a bohóczenekar vékony hangja szól, végül a bohócok is eltűnnek, már csak a kisfiú fuvoláz. Üres a porond, kialszik a fény.

A lezárástípus ismétlődik a *Bohócok*ban, ahol előbb a karnevállá változott temetés boldog ritmusa által kiváltott feltámadást látjuk, majd ott is egyszerre kiürül a porond, csak egy szomorú bohóc ül a szélén, akit a rendező hazaküld. Végül két melankolikus bohóc trombitaszava felelget egymásnak egy üres nézőtér széksorai között, már nem embereknek szóló mutatóvány, s ők is kikopírozódnak a képből. Sikerül mindig mindent visszanyerni, de nem kézzelfogható módon; a visszanyerés szublimált és szellemi, a minden elveszett dolgoknak elveszettségükben való mégis csak birtoklása. Ugyanaz az orpheusi ambivalencia, melyet már Ovidius is sejt: Euridyke itt van velünk, mögöttünk áll, de ha hátra pillantunk, elveszítjük. Lényegileg ez a zárástípus van meg Pi Csü Ji versében is, az elveszett kedvest szólító elégiában: a felidézett, elveszett kedves üzenete ott is kettős, amint visszazól távoztában, üzenve az öt gyászoló császárnak: „Megfelezem a hajtúm: egy fele nála légyen, / fele nálam maradjon, hűség aranyaképpen./ Mondd meg neki, hogy szívem szilárd, miként fejemem, / a tört tú összeforr még, tán földön, tán az égben.” A regenerációs szimbólumok (pl. „közös röpte két fél-szárnyú madárnak”) ígéretei egymást erősítik, de mindez az elmúlással ugyan dacoló, de őt csak szellemileg, s nem anyagilag legyőző, „sötét győzelem”, mint Bette Davis *Dark Victory* című filmjében. Az utolsó szó értelme Po Csü Ji versében is ugyanaz, mint Fellininél, s épp ennek kimondani merése adja meg a hitelt az utolsó előtti szó életigenlésének. „Öreg a menny is, föld is, elkorhad az idő is, / de nem ér soha véget a hosszú-hosszú bánat.” – így végződik, a *Nyolc és fél* vagy a *Bohócok* véghangulatával, Pu Csü Ji Éneke az örök bánatról.

6. Az „európai nihilizmus” és a modernista művészfilm

6.1. Az „európai nihilizmus” léttörténeti rendeltetése és a film „metafizikája”

A következőkben Kovács András Bálint *A modern film irányzatai* című könyve egy gondolatának vizsgálatára vállalkozunk, mely a melodramára, mint a művészfilm és tömegfilm kutatások metszettémájára vonatkozik. Ezáltal betekintést nyerhetünk a fikcióspektrum artisztikus régióiba, s ezeknek a vulgáris régiókkal való viszonyát is némileg jelezhetjük. A megvizsgálandó eszme a következő: „Melodramáról csak akkor beszélhetünk, ha a külvilág összemérhetetlenül nagyobb erő képvisel, mint a szereplők. A modern filmekben az összemérhetetlenül nagyobb erő természete különbözik attól, amit más típusú melodramákban

találunk. A „nagyobb erő” a modern melodrámban nem jelenléte, hanem hiánya által jelenik meg. Azt azonban, hogy mi hiányzik, a legtöbb esetben lehetetlen megmondani. A pozitív humanista értékek felsorolásával lehet legjobban megközelíteni: szeretet, gyengédség, érzelmek, biztonság, emberi kommunikáció, Isten. Az az erő, amellyel a modern melodramák hőseinek szembe kell nézniük, a pozitív humanista értékek hiánya, és ez a hiány veszi föl a legyőzhetetlen erő formáját, melynek az egzisztencialista filozófiától nyert neve: a Semmi.” (Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Bp. 2005. 114-115. p.) A szerző, egy populáris műfaj, a melodráma intellektuális változatát vizsgálva, művészfilm és tömegfilm, műfajfilm és stílusfilm strukturális homológiáit észleli. Kovács András Bálint megfigyeléseiben a művészfilm kultúra melodramatikus (=műfaji) elemeként tér vissza az a problematika, amit a populáris mítoszokból kinyert elementáris esztétikai kategóriákat az artistikus diszkurzus összkorpuszára alkalmazva a művészfilm „tudatalanjaként” vagy „mitikus mélystruktúrájaként” jellemeztünk, megállapítva, hogy a művészfilm nemcsak az „eddig” kultúrával, hanem saját mélystruktúrájával is a feszélyezettség és a tagadás viszonyára lép. Amit Kovács András Bálint a melodrámban ír le explicitként, azt minden művészfilmben megpillantjuk az implicit nyomelemek munkájaként. A *Sztalker* mélystruktúrája pl. egy olyasfajta populáris mítosz emléke, mint az Utazás a Föld középpontja felé című Verne-regény illetve filmváltozatai, s a *Solaris* is tekinthető egy módosított, differenciált, továbbgondolt *Barbarellának*. A differenciáló továbbgondolás azonban távolabbra helyezi a populáris mítosz által közelebb hozott megoldást. Általánosítva: minden művészfilm vizsgálható egy vagy több tömegfilm szándékosan „elrontott” változataként.

Kovács András Bálint gondolatmenete szerint a./ a melodráma szereplői összemérhetetlen erővel állnak szemben, mely b./ a hiány ereje. Az intellektuális melodráma újraértelmezi a rettenetes erőt, mely a tömegfilm kultúrában a műfajok sora szorongásfeldolgozó teljesítményének tárgya volt. A rettenetes erő (mysterium tremendum), mely a horrorban legyőzhetetlen, a fantasy- és kalandfilmekben legyőzhető, azaz már pusztán intrikus természetű, végül a művészfilmben átintellektualizálva, az intellektuális melodráma tárgyaként, újra legyőzhetetlen, de már nem az életet fenyegető gonoszként, hanem az élet általános kiüresedéseként. Ez már nem a „kemény realitás” ereje, nem a hegeli világ realitásáé, melynek az individuum bikaként rohan neki, hogy kicsorbuljanak „szarvai”, nem külső ellenállásként tesz próbára, hanem önlétünk és önvizonyaink odvas természeteként jelentkezik. A horror elsődlegesen az iszonyat felidézése, míg a kalandfilm konkrét félelemekkel küzd. A kaland a fantasztikus iszonyat objektumát a félelem objektumává alakítja, hogy kidolgozza félelem-tárgy és vágytárgy dialektikáját, komplex-ambivalens tárgyban találva meg mindent, a Másvalaki felfedezése során. A művészfilm helyreállítja az iszonyattárgyat, de nem a fantasztikus iszonyat tárgyaként, hanem az intellektuális szemlélet gondolati tárgyaként: ez a semmi. A modern túlerő nem a klasszikus fenséges: az új abszolútum az abszolút negatívum, az összes pozitív erők, üzenetek és ígéretek hallgatása, a korábbi feltétlenségek visszavonulása. Semmi sem „igazi”, sőt végül már a „semmi” sem az igazi. Semmi sem a régi: sőt, már a semmi sem a régi. A melodráma és a komédia elméletében kis boldogságról és nagy boldogságról volt szó. Az ember a nagy boldogságot kereste, de legfeljebb a kicsit találta. Ennek analógiájára beszélhetnénk végül kis semmiről és nagy semmiről. A „nagy semmi” (a moralitások, misztériumok és haláltáncok középkori semmije) szemben áll a léttel és felértékeli azt, privilégiumként, míg a „kis semmi” (vagy a modern semmi) áthatja a létet, hogy

értelmetlenül leértékeli azt. Ott az „acélt megedző” próbára tevő a semmi, itt belülről rágó féreg. A nagy semmi a lét minden „kincsének” visszavétele, a kis semmi inflációjuk. A nagy semmi világában nagy fogadás a lét is, a kis semmi világában Gide „pénzhamisítói” vagyunk. A nagy semmi a teremtő Istennel vitázó elnyelő hatalom, a kis semmi a teremtő ember világát leváltó léthamisítás, a receptív ember világa. A modernista „semmi” nem koncentráliódik a rémbe vagy az intrikusba, még csak szétterítve sincs a kegyetlen, rosszindulatú, „gonosz” létezés „egész felületén”, hanem a „gonosz birodalmával” szemben a sivárság birodalmát jelöli ki tartózkodásunk helyeként, lényege az adottságok kiüresedése, a törekvések értelemfosztása, az értékháttér eltűnése, minden értékek leértékelődése, a világ pozitív töltésének hiánya.

A semmi fogalma azért üdvözlendő a filmesztétikában, mert megírhatóvá teszi a film, és általában a modern művészet metafizikáját, nem abban az értelemben, hogy mit mond a metafizika a filmről, hanem annak rekonstruálásaként, hogy mit mond a film a metafizika problémáiról, milyen metafiziká(ka)t dolgoznak ki a filmműfajok. A modern sámán, a specifikus modern „látó” nem a hetedik mennyországba, nem is a pokolba vagy a holtak birodalmába, hanem a semmibe vezet. A modernista művészfilm diadalai idején, a XX. század közepén a semmi-feledés bűne az alantasság és a semmi-látás erénye a nemesség sajátossága. Nem a „semmirekellők”, az „üres tokok” találkoznak a semmivel, nekik már jó, önmaguk biztosítanak erről bennünket az *Invasion of the Body Snatchers* című Don Siegel-filmben. A „senkiházi” nagyra van önmagával, úgy érzi, övé a világ, ez teszi ma őt a brutális komédia hőségévé. Az „odvas” világ valóban az „üres tok” embertípusára van rábízva.

6.2. Az „európai nihilizmus” fogalma (Bejelentkezése Nietzsche és kiértékelése Heidegger által)

A nietzschei bejelentés, „Isten halott”, Heidegger szerint a nihilizmus lényegét foglalja össze. A Mindenható trónfosztása a Semmi trónra emelése. Bergmannál az *Úrvacsora* és a *Tükör által homályosan* szembesítenek a léttörténeti fordulattal, a *Farkasok órája* vagy a *Persona* pedig az ürességben való élet problémáival. Istennel buknak az „ideálok”, a „normák”, „princípiumok”, „szabályok”, „célok” és „értékek” és végül az „értelem” – végső soron „a lét értelme” (Heidegger: Nietzsche. Pfullingen. 1961. 2. köt. 33. p.). Az értékek bukását megelőzi projektálásuk a túlvilágba, ami egyértelmű a beteljesedési igény felfüggesztésével (uo. 89. p.). Az értékek platonista elidegenítése, fetisisztikus eldologiasítása és eme fantasztikus-irreális „dolgok” eltávolító biztonságba helyezése, az élettől elkülönített elraktározása készíti elő és alapozza meg bukásukat. Az értékek (cél, értelem, igazság stb.) bukását követi az elhalasztott, eltolt, mögöttes érték, a metafizikai világ szétpukkanása, a látzatok világa mögötti állítólag igazabb világ összeomlása. Nietzsche és Heidegger dominóeffektusként írják le értelem, totalitás és transzcendencia sorozatos összeomlását. Az értelmet, egységet és igazságot az ember vitte bele, de nem a világba, csak a világképbe. A hamis elméleteket a hamisság elméletére kell cserélni. Nietzsche a nihilizmust a hamis elméletek, mint beinjekciózott formák kivonásának tekinti. Heidegger ezt a vállalkozást szeretné folytatni. Miután Nietzschétől tudjuk, hogy mi minden semmi, Heideggertől kellene megtudni, hogy a semmi mi?

6.3. A nihilizmus mint létstílus (Pozitivizmus, pragmatizmus, cinizmus, kooptált értelmiség)

A nihilizmus az a hit, hogy minden eddigi tudás nem más, mint hit (illúzió, előítélet). A pozitívizmus az a hit, mely szerint a létezők totalitására vonatkozó hipotézisek megkerülésével fel lehet fogni a tényeket és a tényekből levezetni a teendőket. A nihilizmus, Turgyevyev ábrázolásában (Apák és fiúk), a környezetfeltáró természettudomány beállítottságának átvitele a magát a létfeltárást, az emberi létviszonyt feltáró humántudományba, mely utóbbi – amennyiben saját beállítottsága érvényesülhet – azt hangsúlyozza, hogy a világnép alapító értékeket nem lehet a tényekből levezetni, mert a tények csak a meghatározó, létstílust választó értéktételezések által válnak tényekké. Turgyevyev a nihilizmus természettudományi ihletését hangsúlyozza, Goncsarov (a Hétköznapi történetben) a burzsoá racionalitás nihilista ígéhirdetését mutatja be. Turgyevyevnél a feltörekvő polgár tudományos felvilágosodása áll szemben konkrétan is a feudális előítéletekkel és általában is a tradícióval, Goncsarovnál a vállalkozó az álmodozó idealizmussal, mint a tétlenség igazolásával. Mindketten érzékelik a nihilizmus kegyetlenségét, de a fejlődés áráként értékelik azt. (Nihilizmus mínusz fejlődéshit: ez lesz majd a posztmodern.)

A nihilista – Turgyevyevnél vagy Goncsarovnál – semmiben sem hisz, mert tudni akar és nem hinni, s az érzékek vezetnek. Pozitívista és cinikus: büszke rá, hogy a tények parancsát nem keresztezi az értékek parancsa. Az értékek azért tűnnek el, mert nem levezethetők a tényekből, de csak látókörünkől tűnnek el és csak a magasabb értékek, mert az érdekek (alacsonyabb értékek) továbbra is vezetnek az életet. A feltörekvő polgárság optimista felvilágosodását kiábrándult felvilágosodás követi, mely mind a hittartalmakat, mind az életbőlcsesség – nem kísérletileg igazolt – tartalmait előítélet néven foglalja össze, nem gondolva rá, hogy eme közvetlen laboratóriumi igazolással nem szentesíthető értékeket a közösségek és egyének sikeres életpályái igazolják, a túlélés, a fenntartható fejlődés évezredes sikere a „kísérleti” igazolásuk. A pozitívista szellem zárójelbe teszi az emberi tapasztalat teljességét, csak az érzéki adatok steril preparátumaira épít, az instrumentalizált világ absztrakt elemei ihletik műveleteit. A tudományos „paradigmaváltások” és – tudományos és művészi – iskolák, izmusok a korábbi intézményes tapasztalatot is úgy selejtezik, ahogy a tudományos közvélemény az általános élettapasztalatot. Az ember sem az elődök tudásának, sem saját élményének nem hisz: a kísérleti természettudományok stílusának a humán tudományokba importálása, a külső tapasztalat imperializmusa elnyomja a belső tapasztalatot, a szellem öntudatát, a környezetvizsgálat a létélményt. A *Csoda Milánóban* végén elrepül a „szív lovagja”, népével, a szegényekkel, akiket a neokapitalizmus cinikus ideológiája „meghiúsult kisérgisztenciákként” bélyegez meg. De szív nélkül nincs ész, marad a számítás bestialitása, az intelligenciabestia érája, és az őt igazoló „pozitív” értelmiség. A nihilizmus léttörténetének másik oldala a „pozitív”, „affirmatív”, „posztkritikai” azaz „kooptált” értelmiség történeti szociológiája. A modernista művészfilm egyik jellegzetes antihőse az elbizonytalanodott írástudó, a „humán értékeket” szem elől veszítő humán értelmiségi, aki a „felesleges ember” új típusaként ismeri fel magában az értelemfelismerés erejének elapadását. Korábban a műveletlen feudális vagy szabadversenyos világban bizonyult felesleges embernek az „ész”, az „érzékenység”, az „ízlés”, a „kultúra” képviselője, aki az *Édes élet*, az *Úrvacsora* vagy *Az éjszaka* óta maga sem hisz többé mindabban, amit elődei szembeállítottak a nyers durvasággal.

Goethe a Wilhelm Meister-regényben a kéjnéjt írja le úgy, mint a modern film az intellektuelt, akiben szintén egyfajta prostituált tipikus problémáival terhelt figurára ismerhetünk: „Nem volt semmi, ami fölegyenesítse. Ha magába pillantott és kutatott, szellemében üresség volt, szívének nem volt semmi támasza.” (Wilhelm Meister tanulói. Bp. 1963. 31. p.).

6.4. A „hatalom akarása” és az „örök visszatérés”

A későkapitalista közgondolkodás a nietzschei vagy dionüoszai nihilizmus helyébe csempészett egy szokratikus vagy askzétikus nihilizmust. Az európai nihilizmus maga is azzá vált, ami ellen egykor harcba indult. A kultúriparilag kiértékesített szektás-elitariánus nihilizmus nem azonos Nietzsche nihilizmusával. Más a köznapi illetve a filozófiai nihilizmus: az előbbi felezi az utóbbit, progresszív hajtásainak visszanyeső kiértékesítéseként. A pragmatikus cinizmus spontán nihilizmus, mellyel szemben Nietzsche teoretikus nihilizmusa antinihilista vagy transznihilista mozzanatot is tartalmaz, a megértés és megalapozás igényét, méghozzá a megalapozás kettős értelmében: 1./ a nihilista beállítottság adott, mert az adott társadalom szükségképpen kitermeli, de gondolatilag megalapozatlan. Amennyiben gondolni tudjuk, máris nem mi vagyunk a nihilizmus játékszerei, hanem ő válik önnön túllépésének rendelkezésünkre álló eszköztárává. 2./ A gondolati megalapozás úgy mutatja be a nihilizmust, mint ami maga is megalapozás, új értékvilág negatív képe: Nietzsche ily módon a világ(ban való lét) újraalapítására vállalkozik. A végiggondolás teszi lehetővé a végigcsinálást és a végigcsinálást a túllépést.

A metafizika által a világ mögé eltolt értékek visszavétele nem más, mint visszahelyezésük a praxisba vagy aktusba. Nietzsche központi eszméinek elgondolása által áthelyeződik a figyelem az értékek csődjéről az értéktételezések forrására. A keresett új érték nem elérhetetlen előírás, hanem a jelenlét kiindulópontja (vö. Heidegger 2. köt. 94. p.) Az elmúlt másfél évszázad korfordító gondolkodói által tételezett új alapértékek strukturális homológiája és funkcionális identitása a hegeli Szellem fenomenológiája tételező tudatának leszármazottjaként értékelhető. A marxi „munka” vagy a nietzschei „akarat” külső hatásában fogja fel a magán-kívül, maga-előtt, maga-fölött léteket vagy permanens ön-túlléteket (=önmagát permanensen túllépő léteket), amelyet Kierkegaard szubjektivitás-fogalma magát önmagától elszakító önreflexivitásában ragad meg. (Az előbbieket külső tevékenységében, felhasználásában vizsgálják a szubjektivitás ősrobbanását, s Kierkegaard teszi láthatóvá, izolálja a keletkezett dinamikából magát a „maghasadási reakciót”). A freudi ösztön (Trieb), mint önfelszámolást célzó feszültségérzet, szintén hasonló dinamikus struktúra, melynek a tárgyfelszámoló életösztön vagy az önfelszámoló halálösztön a két feszültségoldó és adottság-transzcendáló létreceptje (vagyis egyik létreceptje a semmi).

Nietzsche azt az értéket keresi, amely a többi értéket tételezi, az értéklátó és megválasztó erőt, az érték ősrobbanását, mint a létező lényege konstruktív, produktív önmegragadását, az értéklét ösfelbukkanását. A Nietzsche által vizionált, minden értékek átértékelését szolgáló új értékrend alapító metaértéke „a hatalom akarása”. A hatalom akarása: több hatalom akarása. „Mihelyt a hatalom megreked egy hatalmi fokon, máris tehetetlenség és többé nem hatalom.” (Heidegger uo. 36. p.). A hatalom mint hatalomnövekedés, a gondolkodást Hegeltől Derrida vagy Deleuze idejéig üldöző progresszív öndifferencia eszméje korántsem

csak mennyiségi, mindenek előtt minőségi hatalom-építés: az önkontroll által kontrollált környezetkontroll. A külső kontroll a marciális erő és a marciális erőket technikailag kistafírozó számítás kérdése, míg az önkontroll az intellektuális erőé. A fizikai fokon, az erőszak uralma fokán megrekedő hatalom a./ a rettegés kifejezése, b./ annak nyilvánvalóvá válása, hogy nincs ereje lakható világ berendezésére, bitorlója és nem gazdája a világnak. A hatalom mint önmaga mértéke nem azt jelenti, hogy bárki értéknek nyilváníthatja a maga pervertált parazitizmusának kizsákmányoló érdekeit, hanem azt, hogy a lét azért hierarchizált, mert a túlradó létteljesség az érték. Az érték nem az „itt”-nek a „túl”-ja mint transzcendencia, hanem a „túl” ittléte, a „túl” az „itt” közepeként, mint túlradás. A gyengének előtte van a cél, mindig akarja, de soha sem éri el, mint az Arany László-féle „déliabok hőse”, s ezért azt kell mondanunk, hogy az erősnek a cél mögötte van, már mindig azt csinálta, őt követte, mielőtt tudta volna, s léte minden aktusával megvalósított belőle valamit, s pontosan ebben áll az „örök visszatérés”, a magunk mögött tudott, azaz – a régiek kifejezésével – „örökkévalóan birtokolt” cél szövetségében, mely szövetség erejét az fejezi ki, hogy nem ő a miénk, hanem mi az övé, ezért ábrázolhatja Kierkegaard az odaadást és lemondást a nagyobb beteljesedésként. Az örök visszatérés tehát nem más, mint a lényeg birtoklása a lényeg általi birtokoltatásként, míg a gyenge, a gyáva, a kényelmes – renyhe, receptív – egzisztenciamód esetén mindennek fordított leképezése az önelvesztés örök visszatérése, azaz a „modernitás” alaptémája.

Az akarat filozófiája és a hatalom elmélete Nietzschénél az ittlét lételmélete és nem politológia. Az akarat az egyetlen valóság, az akarat a vetítógép, a többi mozikép. A „műsor” pedig az örök elmozdulás örök visszatérése, az örök differenciában való örök identitás. Az azonos örök visszatérése állandóan új erőfeszítést követel, az állandóság módja a változás, de a változás magához tér meg a további változásban és a változó magát erősíti meg a változás által. Az örök visszatérés története arról tanúskodik, hogy az örök visszatérés a modernítésben valahol átcsap a vissza nem térés örök visszatérésébe, a kisiklás örök visszatérésébe. A film első ötven évében a boldogság képei mutatják azt a visszatérő erőt, mint a második ötven évben az iszonyat és undor képei. Ma már csak az iszonyat tökéletes, de a negatív még bírja azt a létteljességet, amit a pozitív elveszített, ezért a szenzációérzések tárgya, s ezért ragaszkodik élményéhez a tömeg. Míg a tömegfilm az iszonyat bűvöletében él, a művészfilmet hasonló semmi-gravitáció vezeti a neorealizmustól mint a mindennapi élet történetírásától, az emberi színjáték krónikájától az abszurd és groteszk elutasítás illetve az önreflexív bezárkózás felé. Míg a nyugati film korai szorongásai, későbbi undora és végül gunyoros közönye, majd absztrakt önreflexivitása, a nárcisztikus identitás tautologikus monotóniájába való bezárkózása, a végső elhárító mechanizmus győzelme, mely nem egy valamit, hanem egyáltalán hárít, mindezek a jelenségek a szellemi kontroll leépülése és a „hatalom akarása” szociális kontrollra meztelenedése képét nyújtják, a keleti „martial art” lényege a fordítottja, a marciális mint a szellemi kontroll eredeti kikristályosodásának közege jelenik meg a wuxia műfajában.

6.5. Az esztétikai nihilizmus

6.5.1. Izmus = nihilizmus

Az európai művészfilm egy szigorú aszketikus papi beszéd tradíciójához nyúl vissza a profán világban. Az aszketikus kompozíció, a nyelv és gondolkodás puritanizmusának követelménye felfogható modernizált képtilalomként, melyet a domináns neoprimitív képkultúra miliójéhez alkalmaztak. Az új képtilalom vagy a képkultúra önfegyelmzése puritán képeket használ fel a burjánzó képek elfojtására vagy megfegyelmzésére. Az aszketikus képek kultúrája egyben egy új gnoszticizmus győzelme, mert olyan világot ábrázol, mely fölött az ördög illetve ennek intellektuális és profán kultúrabeli örököse, a semmi uralkodik. Az ördög előbb kínzó rém volt, utóbb a tagadás szelleme, végül maga a semmi – de mindhárom formájában büntető funkció, a büntudat kultúráinak szimptomája.

Schiller naiv és szentimentális költészetéről beszélt. Az elsőt a természetes harmónia jellemzi, a másikat az emocionális katarzis. Az első idilli, a második melankolikus, azaz az elveszett természet és spontaneitás hiányát kifejező gyászmunka műve. Egy későbbi szakaszban egyrészt leértékeli az elveszettet, másrészt hozzácsapják a leértékeltet az is, amit korábban szembeállítottak vele: most a naivval és szentimentálissal együtt áll szemben az intellektuális, az értelem az érzelemmel, de az intellektuális a klasszikus realizmus korszakában még katarzisképes, ha a katarzis lassan át is alakul egy kritikus szellemi megvilágosodássá. Brecht „elidegenítési effektusa” hirdeti meg az előző fél évszázadban kibontakozott folyamat beteljesedését. Mi jöhet még ezután? Előbb az emóciót vetették el, a XX. század második felében a „tanítást”, a kritikai felvilágosodás és az intellektuális katarzis hozadékát is elvetik, s a művészet új célt tűz maga elé, ami most már nem lehet más, mint az üresség önreflexiója. Mi a vázolt folyamat értelme? Az első aszkézist, a naiv harmónia, spontán életigenlés és önazonos közvetlenség, a lelkesülés, a rajongó életigenlés, a pozitív izgalom kritikus-aszketikus letiltását újabb aszkézisek követik, az érzelmiek után az ideológiai kielégüléseket is zárójelbe teszik. A cél az izgalom minimalizmusa, a szemiozsis puritanizmusa, a visszafogottság gyakorlása. Ahogyan a Kelet totális kontrollt szeretne gyakorolni a légzés és az életfolyamatok fölött, úgy akarja most a Nyugat kontrollálni a szemantikát. A modern időket az aszketikus minimalizmus állandó radikalizálása jellemzi.

A korábbiakban a fikcióspektrumot úgy mutattuk be, mint a fantasztikumtól a kaland, a realizmus majd az önreflexív absztrakcionizmus felé vezető szellemi utat, melyet a distinkciók felhalmozása visz előre a történelem során. Az út célja a „naiv” szakaszban az iszonyattól a boldogság felé vezető átmenetek keresése, míg az „intellektuális” kultúrában ezt előbb úgy fogják fel, mint a társadalmi illetve lelki valóság reprezentációját, illetve később mint az esztétikum valóságának önprezentációját. Ebből két vállalkozás szűrhető le: 1./ út a boldogság felé illetve 2./ út a valóság felé. Az út a boldogság felé maga is vulgáris változata egy másik vállalkozásnak, művészeti megfelelője a vallási tudat szférájában zajló utazásnak, mely a művészetbe is átszűrődik: út az üdv felé. Az üdv vagy a boldogság tradicionális vállalkozásaival áll szemben a kritikai értelem modern vállalkozása. Két és félezer éven át halmozódó értelemkínálat alternatívái állnak előttünk. Egyrészt üdv vagy boldogság transzcendens vagy immanens beteljesedési kínálata (mint végtelen beteljesedés ígéretei által őrzött földi élet vagy tökéletesen immanens beteljesedés – a rajongás képei), másrészt a

kritikai értelem harca az üdv illetve boldogság reményeivel, mint az aszketikus aktusok, lemondások sora után maradó beteljesedési lehetőség garanciája. A tömegkultúra kibontakozásának korában az üdv és a boldogság nagy ígéretei együtt kerülnek szembe a valóság ígéretével. A boldogságmitológia a tömegkultúra vállalkozása, a valóságmitológia az elitkultúráé. Az esztétikum dichotomizációja által problémává válik a fikcióspektrum fejlődéslogikájának jellemzése. A populáris kultúra a boldogság folyamatáról beszél, az elitkultúra az intellektuális megvilágosodást kijózanodásként prezentálja. A modern narratívában a két folyamat, a boldogság illetve a valóság felfedezése még összhangba hozható. Az, hogy a műfajok együttese logikus rendet rajzol elénk, mely az iszonyat fantáziavilágaitól a rajongás fantáziavilágain keresztül a boldogság fantáziavilágaihoz, majd a fantáziavilágoktól a tények világa felé vezet, arra utal, hogy a fikcióspektrumba a „felhasználók” belelátják az érzelmi intelligencia illetve a racionális intelligencia párhuzamos distinkciófelhalmozásának lehetőségét. A dichotomizált esztétikum formáinak munkamegosztása arra az implicit előfeltevésre utal, mely szerint végül a valóságban lehet megtalálni a boldogságot. Az elitkultúra mégis hadat üzen (ez a giccsmélet feladata) a boldogságmitológiának: előbb az érzelmi-lelkivel szemben a szellemi distinkciófelhalmozás hegemoniájának törekvése lép fel, de még mindkettőt progresszív, beteljesedésre irányuló folyamatként képzelik el, ám egyiket a másik gyámsága alá helyezve. Ezután következik be a döntő változás, melynek lényege, hogy az intellektuális distinkcióhalmozás a felfedezett pozitív minőségek felhalmozásának folyamatából a kételyek felhalmozásának folyamatává értelmezi át magát.

Minden izmus nihilizmus, amennyiben egy támadóan fellépő monopolisztikus érték nyilvánítja nem-értékké a többit. E támadások sorából a XIX. század utolsó és a XX. század első harmadában az alkotás virágkorai jönnek létre, míg a XX. század második felében megindul a „művészeti forradalom” öngyarmatosítása, a korábbi vívmányok vetésforgószerű újrafelhasználása, a szezonális nihilizmus mint igénytelen és türelmetlen újkultusz, mely minden tegnapi értéket elavulttá nyilvánít. Mivel az újrafelhasználás elkoptyatja az élményt, az új fogalmát felváltja az aktualitás, a trend, a divat, a diktátum fogalma.

A klasszikus művészet formája szerves, a moderné keresett; annak előképe a természet, ennek mintája az ipar. A filmipar producer-uralmának feltételei között különösen világos a fantázia „szabad csapongásának” felváltása a művészeti áru experimentális megtervezésével. Az ipar az egyszerűsítésként felfogott racionalizáció útját járja. A művészeti iparrá vált művészet hasonló módon reagál, egyszerűsíti az előállítás eljárásait és mesterségesen gerjesztett paradigmaváltásokkal fokozza a keresletet. Az új befogadói generációk jellemzője a „papák mozija” vagy a „nagyapák zenéje” iránti megvetés. Az időbeli másság iránti megvetés mesterségesen gerjesztett kultusza az iparnak és kereskedelemnek jól jön, mert a felismerhetetlenné tett régi újraeladásából élhet, annál kevésbé tesz jót az egyéni érzékenységnek, melyből kizárja az idők teljessége iránti érdeklődést, sőt megvetést és gyűlöletet generál. Az időbeli mássággal szembeni türelmetlenség más tárgyakra is átvihető gyűlölet- és megvetéstartalékokat képez. Az előző időréteg jelenségeit általában megvetik, a többit nem is értik. A jelent nívónak hiszik, s épp ettől válik nívótlanná. A „percmemberkék” kultúrgögje érthetetlen vagy leértékelt időrétegekkel áll szemben. Az egydimenziós szezonember bezárkózik egy nemzedéki kultúrába, mely alapja és határa is a kommunikációnak. Nem ismerik az elődök viselkedési alternatíváit, erkölcsait, ami könnyűvé teszi a viselkedés és ezáltal érzés aktuális manipulálását és uniformizálását.

Az európai nihilizmus köznapi kisformái nem azonosak filozófiai vagy esztétikai nagyformájával, de az utóbbiban is kereshetjük az előbbieik korlátainak forrásait. Az „új” érték támadó és kiszorító, destruktív és antikommunikatív mivolta figyelmeztet a problémára, arra, hogy az értéktudatot defenzíva jellemzi, az értéket pedig a kiüresedés. A nihilizmus többnyire kimerül a tagadásban, de ha állít is, ebben a korban már csak a nem konkretizálható metaérték absztrakcióját ajánlja, olyan formális értéket, melyet óvakodik elkötelező materiális értékekre bontani, pontosabban ezt amabból kibontani.

A szerzői filmként kibontakozó modernizmus – mint esztétikai nihilizmus – először a kollektív tradíciók uralma ellen fordul. Az „intézményes ábrázolási mód” (vö. Kovács András Bálint *im.*, 32. p.) dekompozíciója a klasszikus narratív kultúra megtámadásával radikalizálja a művészet dichotomizálódását. Az irányzatok alkalmi jelszavain túlmutató vállalkozás a narratív nihilizmus különböző stílusirányzatokat korstílusként összefoglaló kiépülése, melynek növekedési folyamata máig sem zárult le. E narratív nihilizmus kiépülése számára a művészfilm kezdettől kedvező termőtalajnak bizonyult. A művészfilm szituációs dráma, a tömegfilm sorsdráma. A művészfilmben az előzetes tipizáló összefoglalásból vezetődnek le apró cselekedetek, melyeknek a szituációt és jellemet feltáró szimptomatikus értékük ad súlyt, a tömegfilmben a nagy cselekedetből születik a cselekmény végére kikristályosodó összefoglalás (sorsézés). Az eredetileg, a pozitivisták kultúra körülményei között „realista” lélektani és társadalmi drámaként bevezetett művészfilm koncepció előzetes totalizálja a szituáció, míg a tömegfilmi vízió utólagos totalizálja a sors, melynek eredeti képe a hőshalál, modern képe a szerelmi boldogság beteljesedésének megjelenítése. Az egyik esetben nem lehet kitörni a helyzetből, a másik esetben nem lehet menekülni a sors elől – a fenség kétféle fogalma! Mindkét rendszer a beteljesedések felé mutat, mert a szituáció az ember nevelője, a hős pedig, a sors beteljesítőjeként, az egyén birtokába veszi a fenséget.

Ahogy a korábbi századokban az istenhit vész el (vagy kerül válságba), úgy vész el vagy kerül válságba a XX. században a történetbe vetett hit. A kettő ugyanaz: az értelem megszemélyesítő összefoglalásának vagy időbeli folyamattá való kiterítésének bukása egymást követi. Az értelem előbb mint a tér (lét, világ) közepe, majd mint az idő teljessége bukik meg. Mit jelez a történet válsága és bukása? Az elhasznált történetek alá való besorolás ellen tiltakozik az új, titkos, még láthatatlan történettípus születését ígérő életanyag, vagy az embernek nincs többé története? A pozitivisták korban a történet, a sors helyére lépett a társadalmi helyzet, a neokapitalizmusban a társadalmi helyzet helyébe a pauperizálódás. Az első kifejezése a depresszió, a második a dühöngés: a tömegkultúrában az antihős dühöngése, az elitkultúrában az antinarráció „dühöngése”. Egyik esetben a slasher-antihős csinálja a slasher-hős testével, amit a másik esetben a rendező a film „testével”.

Azt, amit az előbb a történet válságának nevezünk, most bontsuk tovább. Előbb a mese bomlik fel, utóbb a cselekmény. A mese logikája a történések kibontakozása és értelmük beteljesedése felé mutató folyamat-logika, mely világosan tagolja a lineáris történéssort, amelynek eleje, közepe, csúcspontja és vége van. A mese folyamatlogikájával szemben áll a mesefosztott cselekmény állapotlogikája. A cselekmény eredetileg mindazon cselekedetek összessége, melyek a meseként adott történéssort illetve sorstípust konkretizálják, egyénítik, a külső és belső, társadalmi és lélektani feltételekhez alkalmazzák. A mese bomlásának szintje azt jelenti, hogy a látottak rendje még nyilvánvaló, a cselekedetek sora önmagát megmutató értelemmel bír, de egységük princípiuma már nem a sors, hanem a jellem vagy a milió, ezért

a cselekmény az utóbbiak törvényeinek szimptomatikus reprezentációjaként értelmezhető. Korábban a sors, most a miliő kihívása határozza meg a jellem mozgásterét. A mese nélküli cselekmény nem a szabadságnak, hanem a véletlenségnek ad nagyobb mozgásteret a mese által nyitottnál. A „véletlen egyén” azonban nem hívhatja segítségül a mesét, melynek hitele elvész. A fiatal Lukács György így jellemzi a kort, melyben a mese vezeti a cselekményt: „Boldog kor, melynek a csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe, melynek útjait a csillagok fénye világítja meg. Minden új a számára és mégis régtől fogva ismerős; kaland és mégis birtoklás.” (Lukács: A regény elmélete. In. Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete. Bp. 1975. 493. p.).

A cselekményt cserben hagyó mese eltávolodása mind az „érzelmek betegségének”, mind az „értelem betegségének” szimptomája a hatvanas évek művészi korszakának csúcspontján. A *Vörös sivatag* Giuliája hasztalan lázong a valódi cselekvéstereket pótló előírt türelem és formális gondoskodás ellen, mely a semmibebevés, eltárgyasítás és elnyomás korszerű eszköze. Bár a *Vörös sivatag* szereplői egy kimozdíthatatlan világ holtpontja körül kerengve, hasztalan járnak körbe egymást és önmagukat, a szituáció foglyaként, a múltban mégis kibontakozik egy lassacskán körvonalazódó történet, balesetnek álcázott öngyilkossági kísérlet, mely nyilvánvalóan egy tervek vagy legalább remények által vezetett élet kudarcát pecsételi meg. A mese egyrészt a cselekmény múltjaként körvonalazódik, másrészt a cselekmény szimptomatikája a mese teleológiájának kudarcát fejezi ki, a cselekmény mínuszai (nem pusztán meghatározatlan tárgyiasságai, hanem meghatározhatatlan tárgyiasságai) által bejelölt mélystruktúrába szorítva le a mesekultúra halványuló emlékeit. A *Vörös sivatag* látzólag gyengén szervezett, stagnáló cselekménymotívumait dupla mélystruktúra fogja össze: 1./ A hősnő vallomásának tárgya, amit nem férjének, hanem a messziről jött és tovább álló idegennek vall meg, egy realista csalódástörténet, az élet korán csődbe jutott nagy várakozásainak és elveszett illúzióinak története, melyek erejéről minden esetre tanúskodik az öngyilkosság. Eme Dickens, Balzac és Flaubert kultúrájától örökölt mélystruktúra mögött áttűnik, sőt epizodikusán konkretizált érzelmi felidézés tárgyává is válik egy másik mélystruktúra, a meseműfaj öröksége, a magányos kislány története, aki meghallja a dolgok csalogató hívását, a mindenség énekét. A cselekmény, akár más Antonioni-filmekben, egy találkozás és elválás története, melynek végén a Monica Vitti által alakított nő ugyanolyan zavart és szétesett, mint az elején. „Giulia, mi történt veled?” – kérdi a szerető. „Semmi. Képzeld el: semmi.” A „semmi” szó ezúttal az, amivé egy modern szerelem krónikája zsugorodott végső igazsága pillanatában. Annak összefoglalása, amit adhatunk egymásnak. „Te sem segítettél rajtam.” – mondja a nő a férfinak, aki – bár érzékenyebb a férjénél – végül is csak egy nemi aktust tudott nyújtani két utazás között. „Mi a terved?” – kérdi később a szerető. „Semmi.” – feleli a nő. A cselekmény az értelmetlenség szituációjának szimptomatikája, a mögötte körvonalazódó történet az értelem vereségének története, s emögött is megjelenik még valami, az értelem értelme. Az értelem vereségét Giulia a szeretőjének vallja meg, az értelem értelmét pedig kisfiának idézi fel. A mesei szint tartalma az egyén és a mindenség között létrejött kommunikáció panteisztikus eksztázisa, míg a cselekmény egyén és egyén kommunikációjának megghiúsulását mutatja be. A mese tárgya, a sors vagy az istenek (természet, mindenség, lét) üzenete itt az anyai nosztalgia tárgya, az anya mesél róla fiának, azaz anyaként még őrzi, amit szeretőként már nem talál, de az emberi kapcsolatait máris apró trükkökkel manipuláló kisfiút a robotja, a technika érdekli, nem az anyai szó, a gyermek az ipari táj gyermeke,

mely a természetet kiszorította az anyai mesékbe. A múlt nélkül élő kisfiú nemzedéki kultúrájában az anya felesleges bütöndarab. Az elveszett konkrét célértelem helyett az értelemkeresés értelmét fenntartó anyai mese úgy szölongat, olyan hatástalan, meg nem hallott szó, mint a pókhálóba került légy vinnyogó kiáltása a Neumann-film végén.

Várható, hogy a mese által nem őrzött cselekmény, amelyen mértékben elhagyja a mese, olyan mértékben lesz maga is veszélyeztetett, halálra ítélt. A mesét követően a cselekmény is bomlani kezd. A mese bomlása azt jelentette, hogy a bemutatott cselekedetek kevésbé vállalkozások, mint inkább reagálások, s az élet nem előrehaladás, mind inkább stagnálás. A mesét felbomlasztó kultúrát a perspektíva mínusza jellemzi. A cselekmény bomlásakor már nem az a kérdés, hogy hova vezet mindez, vagy vezet-e valahová, hanem hogy mi történt a filmben vagy történt-e valami egyáltalán? A művészfilmnek mindig újabb felbomlasztható formamomentumot kell találnia, mert az artisztikus dekompozíciós eljárásokat mind kisebb késéssel veszi át az elitfilmtől a filmipar. Végül e dinamika már csak a bomlasztást tudja bomlasztani, s ekkor kezd összeolvadni művészfilm és tömegfilm, bomlani a dichotomizáció.

Előbb a bomló mese válik a cselekmény mélystruktúrájává és a befogadói munka nyomozati tárgyává, utóbb a bomló cselekmény is ebbe a defenzív pozícióba kerül. Előbb a sors értelmének helyreállítása a tét, utóbb a történések tényszerű egymásutánjának rekonstrukciója, a cselekmény logikájának helyreállítása. A bomló aspektusok ilyesformán üldözik az értelmet, mely a mű üzenetéből a befogadó kérdésévé válik. Semmi sem vész el, csak átalakul, de átalakulása során elveszti határozott körvonalait, mégis utalva a formák emlékére. A modern formák mintegy visszaszívják a klasszikus formákból kiáradó értéktételezéseket. Az értékek mintegy tartalékállományba kerültek, de nem sikerült legyőzni, felszámolni őket. „Szocialista vagyok.” – mondja a *Vörös sivatag* mérnöke, de ez így naivnak és igaztalanak tűnik, ezért hozzáteszi: „Talán.” Az új momentum a „talán”, a tartalom a régi: egyelőre ennyit hozott az „európai nihilizmus” konvenciók elleni lázadásának évszázada. Ami Antonioninál a film szereplőjének – a semmiző hősnőnek vagy a talánozó hősnek – a gesztusa, az Godard *Bolond Pierrot* című filmje esetében a rendező is. Nem azért kell-e az önreflexivitás fokozása által kiürítenie magát a művészfilmnek, hogy a spektrum végén, az esztétizmus narcizmusától is szabadulva, megkíséreljen szembenézni a semmivel, s ezt végül magában pillantsa meg, azaz közvetlenül a néző, s ne a szereplők számára szervezze meg ezt a találkát? Akkor a magas kultúrában maga a műalkotás testesítené meg azt az aktust, amelyet a tömegkultúrában az Alien-rém képvisel.

A *Vörös sivatag* kapcsán szemléltetett strukturális bonyolultság és funkcionális mobilitás figyelmeztet rá, hogy a nihilizmus elemzését nem szabad konvencionális kultúrkritikává egyszerűsíteni. A művészfilm dekonstruktív aktivitásába belefoglaltatnak a rekonstrukció vagy legalább posztkonstrukció és prekonstrukció teljesítményei. Az elmondottak nem az artfilm, hanem a róla a kritika által paradox szemtelenséggel megalkotott idilli kép, és eme kép „teljesítményei”, a művészfilmek tekintélyes közhelyekre való redukálása ellen szólnak. A XIX. század végének ködlovagjai a klasszikus polgárt búcsúztatták, a XX. század vége már csak szmog-lovagokat teremt, akik a szellemi szemetet, a kulturális semmit, a használatatlan végterméket interpretálják valamivé. A pozitivista „művészettudomány” és az afirmatív kritika ellenében újra élesztendő esztétika célja visszaadni az „esztétikai stádium” Kierkegaard által még észlelt „démoni” jellegét, amelytől a hivatalos kultúra nagyságai természetesen mindig borzadnak.

A modernista dekompozíció – a képzőművészetben a figurativitás, a filmben a klasszikus narratíva megtámadása – tartalmazza a posztkonstrukció és prekonstrukció teljesítményeit:

1./ A dekompozíció (destrukció, dekonstrukció) mint prekonstrukció.

A hatásos destrukció azért hatásos, mert konstrukció. Ha először sikerül megingatni egy megingathatatlanak vélt konvenciót vagy véletlennek tekinteni valamit, ami addig természetesnek tűnt, ebben a teljesítményben benne rejlik egy tágasabb és mobilabb létrend absztrakt vázlata. A pusztítva teremtő, támadva nemző nihilista aktus további utáncázása, ismétlésének kísérlete már primitív rombolás, mert a megtámadott konvenció hatalma megszűnt, viszont az ismételt antikonvenció már új klisé, mely hárító hatalmat képvisel. A nihilista őstett vagy ősjelenet ismételheterlent valósított meg, megvalósítása ezért sem pusztán rombolás, a látszólag romboló őstett többet tartalmaz, a teremtésből is tartalmaz valamit, nem pusztán helyet csinál a számára.

2./ A dekompozíció mint posztkonstrukció vagy rekonstrukció.

Az intellektuális, hermetikus esztétikumformák, mint láttuk, mínusz-jelek, hiány-jelek által jelzett mélystruktúrákként őrzik az elementáris esztétikum emlékeit. A művészfilmek minden populáris mítoszt és műfajt tartalmaznak negatívan jelzett, azaz elfojtott vagy a posztmodernben mind inkább pozitívan is kijelzett mélystruktúráként, s épp azokat a szűrő berendezéseket vagy szelektív princípiumokat kellene leírni, amelyek meghatározzák, hogy az elementáris szemiotikai formák mely része elfojtott, és minek jár ki a pozitív reprezentáció. Amit nem tüntet ki a reprezentáció tárgyaként a mű, azt a transzformáció anyagaként őrzi, s épp az utóbbi a kevésbé megmerevedett, aktívabb esztétikai létréteg.

6.5.2. A dekompozíció antimetafizikája (Deleuze)

A Deleuze által a mozgásképpel szembeállított időkép a kulturális realitáskép és az eme realitáskép törvényeit átvilágító modifikációkként annak logikájához csatlakozó, alávett koherens narratív világképek, (társadalomkritikai-realista, lélektani-realista, miliő- és szenvedélytanulmányként koncipiált naturalista, a köznapi élet krónikájaként koncipiált kisrealista stb.) narrációformák részleges vagy teljes dekomponálása. A filmi elbeszélés, akár csak a képzőművészeti figurativitás megtámadásának közös célja, hogy saját formális textúrát adjon egy művészetnek, kivonva ezt a kulturális realitáskép fennhatósága alól. A képzőművészet évszázaddal korábban elvégezte, amin ma a film dolgozik: a képzőművészeti kultúrában is előbb támadták meg a szüzsét, s csak később a figurativitást.

A Deleuze-i időkép a virtualitást teremtő filmkép emancipációja a „valóságtól”, vagyis esztétikai és intellektuális valóság teremtése és szembeállítása a kulturális realitáskép „konvencionális” valóságával. Ha a konvencionális valóságkép az egyén instrumentális befogását szolgálja, úgy az időkép a szabad szellem újratemtését volna hivatott előkészíteni.

Deleuze szerint az időkép, mint „maga az idő” képe, nem pusztán felszámolja a természeti és történeti időt, hanem pozitívan megvalósítja a minden egyéb kategória közvetítését kikapcsoló idővel való találkánkat. A modernista képzőművészet a testsémát és térsémát támadta meg, a modernista film az idősémát, a történetek elrendezésének konvencionális formáit. Mégpedig úgy, hogy a „külsővel” nem egy „belső”, „szubjektív” időt állít szembe, hanem

mindkettővel egy harmadikat, mely a szöveg és nem a külső vagy belső világ használati szabálya. A hagyományos anyagkezelésben az idő, mint kronológikus idő, a közvetett ábrázolás tárgya, „az akcióból következik” (Gilles Deleuze: Az idő-kép. Bp. 2008. 153. p.). A modernista anyagkezelésben, amelyben „a szenzomotoros szituációk tiszta optikai és akusztikai szituációknak adják át a helyüket”, a mozgás „a nullához közelíthet” (uo. 195.), miáltal a tér is felbomlik, az elbeszélés „megtöri a megélt hodologikus tér és az ábrázolt euklidészi tér komplementaritását...” (uo. 154. p.). Az eredmény a tér és idő visszavétele a természetől és a társadalomtól, és az egyéni írás hatáskörébe utalása.

A fiktvkommunikációban a leírás teremti tárgyát, de ezt a tárgyat a fikció hagyományosan a függetlenség látszatával ruházza fel: „Azt a leírást nevezzük organikusnak, amely feltételezi tárgyának függetlenségét.” (uo. 151. p.). Mi az értelme a kulturális realitáskép felbomlásának? Deleuze, Arisztotelésszel összhangban, a pszeudofüggetlen fikciót vagyis a reális tárgy megjelenési formáit utánzó irreális tárgyat „igazmondásnak” tekinti: „A szerves elbeszélés nem más mint szenzomotoros sémák kifejtése, amelyek alapján a szereplők a helyzetekre reagálnak, vagy pedig ahol cselekedeteik nyomán lelepleződik a szituáció. Ez egy igazmondó elbeszélés abban az értelemben, hogy még a fikcióban is jogot formál az igazságra.” (uo. 152. p.). Az alternatív leírástípus, a szerves rendszerrel szembeállított „kristályos” rendszer ezzel szemben rájátszik a fiktv tárgy leírásfüggésére. Nem arról van szó, hogy előbb voltak a leírásfüggő tárgyak, majd utóbb függetlenedtek, mert minden fiktv tárgy leírásfüggő, ám előbb nem vették észre vagy eltakarták a leírásfüggést, a leírásfüggő fiktv tárgyak első generációja pszeudofüggetlen fiktv tárgy, míg a kései generáció, a kvázi-autonómként konstruált fiktv tárgyakkal szemben, nem elégszik meg a maga állítólagos noematikus komplexitásával, ellenkezőleg, a noéma feladatává teszi, hogy visszautaljon a noézisre, a képzelt tárgy a fantáziamunkára, a nyelvi jelentés a nyelvmunkára, azaz a tudat nem azért vetíti ki maga elé a jelentést, hogy aztán el akarja vágni a megszült jelentés köldökzsinórját, hanem mindvégig úgy fogja fel a jelentést, mint amelyen tovább dolgozik. Csak a dolgozó tudat tudat, és csak az a jelentés jelentés, amelyen dolgoznak, ezért a művész átterheli a maga teljes szemantikai felelősségét a befogadóra, mint víziói és eszméi örökösére.

Deleuze így jellemzi az organikus leírás alternatíváját: „Ezzel szemben kristályosnak nevezzük azt a leírást, amely a tárggyal azonos, amely a tárgyat helyettesíti, megteremti és ugyanakkor kiradírozza azt, ahogy Robbe-Grillet mondja, és állandóan új leírásoknak adja át a helyét, amelyek az előzőeknek ellentmondanak, azokat elmozdítják vagy módosítják. Most maga a leírás válik az egyedüli dekomponált és megsokszorozott tárggyá.” (uo. 151. p.). Az organikus leírás egy kvázi-cselekvésvilágot tálal, mely, olyan fiktv világ lévén, mely a cselekvéshorizont látszatában lép fel, ezért a néző szempontjából csalásnak minősíthető, míg a szereplők szempontjából megőrzi szenzomotoros igazságát. A kristályos leírások „a motoros folytatásuktól elszakított tiszta optikai és akusztikus szituációkra vonatkoznak: a látás, nem pedig a cselekvés filmművészete ez.” (uo. 151. p.). A leírásfüggetlen valóság látszatában kibontakozó szerves leírás tiszteletben tartja „az okozati és logikus kapcsolatokat” (uo. 152.), míg a leírásfüggő közegben mozgó kristályos leírás közegében az aktuális és a virtuális „megkülönböztethetlenné válnak” (uo. 152. p.). Az organikus elbeszélés középpontja az akció, a kristályos elbeszélés forrása ezzel szemben „az akció válsága” (uo. 154. p.). A kristályos elbeszélés megkísérli elhagyni a tényvilágot, és átlépni a tiszta virtualitásba. Az akció tere a környezet, míg a teremtés közege a tiszta virtualitás. A fantasztikum elméletében azt

tapasztaltuk, hogy ha egy szöveg, a realista elemek mellett fantasztikus elemeket is tartalmaz, akkor fantasztikus szöveggként kezelendő. Hasonló törvényt sejtethetünk ezúttal is: ha az aktuálist virtuálissal keverjük, akkor nem a virtuális aktualizálódik, hanem az aktuális virtualizálódik. (Ez nem érvényes hierarchikus viszonyukra, ha a virtuális az aktuális szint törvényeinek alávetve jelenik meg, a vízió a szereplők víziójaként, álmokképeként stb.). Így hívja meg a szerző, a teremtés virtuális közegébe a befogadót, a teremtés társaként és partnereként: „Ezek az idő közvetlen ábrázolásai. Már nem az idő közvetett képével van dolgunk, amely a mozgásból ered, hanem egy közvetlen időképpel, amelyből a mozgás ered.” (uo. 155. p.).

A kész világból egy készülő világba kerülünk át, ami megzavarja a kész világhoz alkalmazkodott igazságfogalmat. Deleuze a teret tekinti a platonista metafizika rejtekének, s ezért az időt a nihilista vállalkozás szövetségésének: „az idő mindig válságba sodorta az igazság fogalmát” (uo. 155. p.). Ha az időt immanenciasíknak tekintjük, akkor ez az immanencia, amelynek emanációja minden, egyúttal mindent vissza is vesz magába, s ha ezt az immanenciasíkot, ennek vágyáramait és tényhullámain nem felvigyázzák a változásokon keresztülűrő állandóságok, ha az „akarat diadala” fölött ebben az értelemben nem arat diadalt az „örök visszatérés” (mint immanens transzcendencia), akkor nincs igazság, s a modernizmus valóban ennek a „kiürített” időnek a „szabadságát” ünnepli – mint egy dosztojevszkiji vagy Gide-i regényfigura: „nehéz közvetlen kapcsolatot elgondolni az igazság és az idő formája között”, ez pedig „arra készlet, hogy az igazságot jól elszigeteljük az örökkévalóba, vagy ami arra hasonlít.” (uo. 156. p.). Eme metafizikai megoldással szemben a Deleuze által rekonstruált modernitás azért támadja az igazság fogalmát, hogy a szcientista világkép által kioltott lehetőségteljesség ébresztésére vállalkozzék. A nihilizmus, mely korábban a pozitívista metafizikát hívta meg az uralkodó idealizmussal szembeni szövetségre, később a pozitívista metafizikával is szembefordul. A megvalósult lehetőség nem oltja ki a meg nem valósult lehetőséget: két eredetileg lehetőséggként egyenlő megoldás, a jövő két alternatív lehetősége múlttá válva, egy elmúlt jelen bekövetkezett vagy be nem következett jövőjének két alternatív, de végül a megvalósulás kerülőútján vagy a kerülőutat megspórolva egyaránt elmúlt lehetőségeként, a múltban alámerülve is összetartozik, a megvalósult és a lehetséges egykori jövők oldhatatlan kapcsolataként, úgy, hogy a valóságos múltak részei, komponensei a lehetséges múltak, melyekkel való vonatkozásokon kívül el sem gondolhatók. A meg nem valósultat nem cáfolja alternatívájának megvalósulása, s az elbeszélés jogaihoz juttatja eme titkos történetet, az örökké elárult lehetőségek és visszavont ígéretek titkos történetét, az üdvtörténet rémtörténetét, ezért lehet, hogy az elbeszélés ott, ahol hazudik, ott a legigazabb: „az elbeszélés megszűnik igazmondó lenni, már nem törekszik az igazságra, hanem lényegileg hamisít.” (uo. 157. p.). A múlt, a történelem tudattalanját, melyet előbb nem a nihilizmus nyelvén vázoltunk, Deleuze a nihilizmus nyelvezete segítségével ábrázolja, így nála mások a hangsúlyok, az árulás helyében inkább a bizonytalanságot látja: „A kristályos leírás már eljutott a valóság és a képzelet megkülönböztethetlenségéig, a hamisító elbeszélés, amely az ő megfelelője, azonban egy lépéssel tovább megy, és a jelenben megmagyarázhatatlan különbségeket, a múltban pedig az igaz és hamis közötti eldönthetetlen alternatívákat tételez.” (157.). A modernista történetben a múlt és a jövő között nincs meg a következés kapcsolata, a jövő nem kell, hogy következzen a múltból és a múlt ugyanezért nem biztos, hogy megtörtént: az előbbi és utóbbi képek nem kötik egymást és nem felelnek egymásért. Nietzsche „a hazugság és annak művészi alkotóereje javára” (uo. 157.) akarja megoldani az igazságproblémát.

A modernisták, ezen a nyomon haladva, az igazat a feltétlen függőségével azonosítják, a hamisat pedig a feltételes mint lebegő, visszavonható valami szabadságával. Az igazat a metafizika, a szubsztancializmus, az esszencializmus szilárd világaival, a hamisat az immanenciásik „rezgéseivel”. A virtuálisat az eldologiasított realitás, a tényvilágot feltárló ideológiai kulisszák mögötti autentikus realitással, a merev formák bilincseiből kihámozandó, ki- és fel-szabadítandó alakulás-áramokkal. Nem arról van szó, hogy a formációk között közvetítenének a transzformációk. A formációk csak a folyamatos transzformációk metszetképei, pusztá absztrakciók.

6.5.3. A művészfilm kétféle önpozicionálása a nihilista kultúrában

Megkülönböztetjük az ambivalens válságfilmet a nihilistától, az értékek vonzó-taszító kettős kötöttségét a kötés hiányától. A művészfilm-kultúra nem egységesen nihilista. Fellini pl. az *Országúton*ban vagy a *Cabiria éjszakáiban* a populáris melodráma érzelmi hőstetteinek sztubtilis változatát dolgozza ki. Jancsó előbb a nemzeti és forradalmi mitológiához viszonyul úgy, mint az *Egy falusi plébános naplójában* Bresson a kereszténységhez. Míközben a Godard-Lynch vonal radikalizálja a nihilizmust, kései komédiáiban Jancsó is a feltétlen nihilizmushoz tér meg.

A művészfilm-kultúrában a konstruktivizmus küzd az esszencializmussal, az önreflexivitás a melodrámaival, ezért az esztétikai kultúra általános dichotomizálódásán, művészfilm és tömegfilm differenciálódásán túl, a művészfilm is differenciálódik, s szembe kerülnek egymással a hagyományos elbeszélő formákat őrző, illetve azokat bomlasztó változatok. A klasszikus művészfilm ambivalenciája, mely szemben áll a modernista művészfilm nihilizmusával, szcientizmus és poézis produktív feszültségterében él.

Megkülönböztetjük a nihilizmus műalkotásokba való behatolásának két szintjét. A művészetnek lehet alanya vagy tárgya a nihilizmus, mely mint forma vagy mint téma játszik szerepet. Előbb válik témává, utóbb formává, előbb tárggyá, utóbb alannyá. Az értékrend a kulturális realitáskép és a valószínűségérzés dekonstrukciójával megtámadható, melyek ellen egy XIX. századi „tartalmi” és egy XX. századi „formai” háborút indít a művészet. A XIX. század a „lélek”, a XX. század a „formák” dekomponálásának története. A XIX. század az empirikus személyiséget teszi problémává önmaga számára, a XX. század a transzcendentális ént; ott erkölcsi válságról, itt ontológiai bizonytalanságról van szó. Ha tesszik: ott a borderline-személyiség, itt a borderline-kultúra válik reprezentatívá.

Világosan megragadható két határ. Előbb – már a XIX. századi kallódás- és válságregényben, a szereplők számára válnak kétségessé az értékek. Mindez még a klasszikus kompozíció keretében zajlik. A modernista művészetben végül nemcsak a szereplők veszítik el a hagyományos erkölcsi értékek iránti bizalmukat, hanem maga a műalkotás támadja meg a hagyományos esztétikai értékrendet. A „diegétikus nihilizmus” – a nihilizmus mint a diegétikus szféra tematikus motívuma – is nihilizmus, a tematikus tárgy nihilizmusa nem hagyja érintetlenül az esztétikai alanyt. Már a XIX. századi szcientizmus is nihilizmus, nemcsak a XX. századi formalizmus. Az esztétikai nihilizmus két szakasza a környezettanulmányként eltárgyasító realizmuskultusz, majd a műhelymunka önfetiszizációja, a stilisztikai önreflexió kultusza, a kultúra öneltárgyasítása (mely által a vajtfülűek közössége a hívők gyülekezeteként,

az esztétikum a gyülekezet szellemeként szerveződik meg). A szcientista korszak látens nihilizmusát még sokáig kompenzálja a klasszikus művészet katartikus mechanizmusa. Ezért lehetséges, hogy a realizmus, mely maga is nihilista, a formalizmust vádolja nihilizmussal a szocialista esztétikában.

E küzdelmekből és vitákból különböző életképes variánsok bontakoznak ki: 1./ A szereplő(k) értékhitét bírálja felül, naivitásként, a film nihilizmusa (pl. *Persona*). 2./ A szereplő(k) nihilizmusát bírálja felül a film értékHITE (pl. *Országúton, Édes élet, Nyolc és fél*). 3./ Jacques Tati esetében a főszereplő(k) – pl. a *Nagybácsim* esetében a kisfiú és a nagybácsi szövetsége, és velük szemben a többi szereplő – között van a frontvonal. 4./ A szereplők és a film egyaránt nihilisták (Godard, Lynch, Tarantino). E variánsok történeti szemlélete alapján megállapítható, hogy az elmúlt évszázad kultúrája a relatívtól az abszolút nihilizmus uralma felé halad.

A XX. század első felében a neorealizmus vagy a szocialista realizmus programszerűen törekszik a „IX. szimfónia” ígéreteinek „visszanyerésére”. Mit tett a realizmus? Felfedezte az emberiséget s rendszerezte az emberiség világát összetartó és az emberekre bízó értékeket. Ez a mi-tudat beteljesedése, mely a „mi” magára találását az emberek egymásra találásán, az eme nevelődési regény során feltáruló világ érzéki gazdagságán méri. Eme folyamat tragikus nehézségét érzékeli a romantika, s defektjét tárja fel a nihilizmus. A szocialista realizmus eme folyamat mesterséges felélesztési kísérlete, ezért jellemzi nagy adag eldöntött mű-naivítás. A neorealizmus szintén a „mi”, a közösség rekreálása, visszanyerése, kiemelése az „ők” vagy „azok” világából. A neorealizmus, a szocialista realizmussal szemben, kevésbé csúszik át a naivba, azaz a „forradalmi romantikába”, mert jobban érzékeli és ezért differenciáltan értékelheti jogosult és jogosulatlan remény különbségét. A tömegfilm, mely a kapitalizmusban a privát élet utópiájaként vált népszerűvé, a „te” kategóriájának kidolgozásában erős, s mindenkit belevet az „azok” sötétségébe, míg a forradalmi film a „te” (mint a privatizált kultúra utolsó üdvkategorója) fölé szeretné rendelni a „mi” kategóriát, a társ fölé a társasságot. Lehet-e együtt cselekedni? A tömegkultúra archaikus ösztönökre apelláló háborús filmje a vér cseréjét mutatja be, míg a forradalmi film a cselekvés cseréjének vízióját akarja kidolgozni. Mivel a valóságos forradalom lecsúszott bolsevik puccsá, s a kollektivizálást végül követő reprivatizáció az állítólagos forradalom helyén leleplezte a közönséges, kriminális országrablást, a mi-kreáció összeomlott. A földi, evilági üdv beteljesítésére irányuló kollektív vállalkozások eltorzulása idején a „hitetlenebb” Sartre életműve jobban beteljesül, mint a „hívőbb” Aragoné. A művészet már a forradalmi vállalkozás összeomlása előtt, lépésről-lépésre dokumentálta a torzulásokat: a forradalmi film az ötvenes években az artisztikus szférából átkerült a midcult kisebb presztízsű szellemi szférájába, s a mi-kultusszal szakító művészfilm az ők-azok transzformációt állította érdeklődése középpontjába, míg az underground-film magát a művet nyilvánította ugyanúgy egy „ez”-zé, ahogyan a művészfilm szcientista vonala mindig is tette az emberrel, mint az ábrázolás tárgyával. Aragon kései költészete azt a pillanatot formálja ki, amikor a remény a műalkotás formáló princípiumából témájává, tárgyává válik – emlékké.

A hatvanas évek művészi korszakának nagysága abból is fakad, hogy még él egy sor remény, de már nem a kritikátlan romantika formájában. A hatvanas évek eltolódásai során a modernista nihilizmus uralkodó irányvá válik, mire a forradalmi filmet az új ízlés átpakolja a „kulináris” kultúrába. Korábban a forradalmár Brecht utasította el, Schillertől Thomas Mannig, a „polgári” írókat, míg utóbb Brechtet is átsorolják, leselejtezik, mert – korai műveitől

eltekintve – nem elég nihilista. Eddig a reményirodalom és reményfilm állt szemben a könnyelmű vállalkozásnak tekintett boldogságfilmmel, utóbb vele egy kategóriába sorolják, most már ő is könnyelműnek és kulinárisnak számít. Jancsó kései komédiáinak radikális nihilizmusa visszavilágít forradalmi filmjeire, s azokat is új fényben tünteti fel: a kiábrándulás korszakában Jancsó már a forradalmi filmbe is a nihilizmus segítségével visz új életet. Olyan folyamat ez, melyet Sloterdijk világtörténeti szinten elemez: „a balosok radikális szárnya felzárkózott a jobboldali úri cinizmushoz” (Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main. 1983. 1. köt. 9. p.).

6.5.4. A populáris melodrámától az intellektuális melodrámáig

Mi az oka az emocionális egzaltációnak, mely a populáris melodrámában a film és hősei közös sajátossága? A melankólia oka, mint ezt Lепенies elemezte *Melancholie und Gesellschaft* című művében, hogy a magas kultúra, a differenciált kompetencia, érzék és tehetség meg van fosztva a cselekvésterektől, a társadalom nem tud élni az általa kitermelt emberi értékekkel. Ez eredetileg – a rendi társadalomban – az új, polgári érzékenység távol tartását szolgálta a hatalomtól, később, a mobilis polgárvilágban, a rendszerre veszélyes ihlet és kreativitás kiküszöbölését. Minden kiválogatási rendszer és felemelkedési mechanizmus a legjobb esetben a megbízható középserűség, a korrekt leckemondás, a simulékony alkalmazkodás kooptálását szolgálja. A boldogtalan tudat régi világ és új érzékenység, vagy régi érzékenység és barbarizálódott világ konfliktusának kifejezése. A cselekvésmegvonás, a külső érvényesülés nehézségei illetve reménytelensége következtében a cselekvésenergiák visszaalakulnak felduzzasztott emocionális energiákká. A populáris melodrámában az így kitágult belső világ nem valamilyen „hőhalál” felé halad, hanem pulzál, nem kialszik, az intellektuális melodrámamódján, hanem sűrűsödni is képes, mert a populáris melodrámamódján ellenzékként mozgósítja, míg az intellektuális melodrámamódján vesztesnek tekinti az emóciókat. A populáris melodrámamódján azonosítja a felfokozott emóciót a „kezdet”, a „csodák kora”, a „Traumzeit” „mágikus hőjével”, pontosabban: az emóció a csodatevő „mágikus hő” örököse a polgári korban és kultúrában, s hasonló módon válik hiánycikké és „hül ki”. Az intellektuális melodrámában kihül az összetorlódott emocionalitás, a populáris melodrámában az átforrósodás és robbanás felé halad. A populáris melodrámamódján a pulzáló bensőség képes koncentrálni és kifelé fordítani erőit a világ ellenállását megtörő váratlan és ritka tettben, mely a kalandfilmben a külső viszonyokat teszi rendbe, a melodrámában, melodramatikus hőstettként, az archaikus, marciális hőskultusz elpolgárisítását, individualizálódását, privatizálódását és átlelkesülését fejezi ki. Az indulat helyére lép az emóció, a rajongás áldozatos tette. Az én végtelen felértékelődése alapítja azt a kultúrát, melyet a te végtelen felértékelődése tetőz be. Az emocionális hőskultusz érzelmi hőstette a profán szentlegenda módján működik, a melodrámamódján a hőse szenvedést vállal át magára, spórol meg valaki másnak, szenvedése ily módon cselekvő szenvedés. A melodrámamódján a konfliktusra, traumatikus szituációra adható válaszként nem kínálkozik pozitív, produktív közös kiút, társadalmi megoldás, ezért kell a hőstettnak áldozatnak lennie, a „halálöszön” és nem a „realitásöszön” művének, ám ez egyúttal a „halálöszön” produktív válsását jelenti, amennyiben a hősi áldozata más életekben a realitásöszön és a Libidó számára értékesül. Vajon nem épp a

melodráma-e az érett, teljes hőstett felfedezője, amennyiben koncepciójában a hőstett nem mások ellen, hanem az ember önnön korlátai, önzése ellen forduló agresszivitás? A melodramatikus hőstett nem gyilkos, hanem öngyilkos tett, nem javak szerzése és biztosítása, hanem egy új létréteg vagy kontrollcentrum ráépítése az emberi egzisztenciára. El kell jönnie egy értéknek, hogy eljőjön a többi, és az értékek akkor jönnek el, az alakok akkor nyelik vissza az értékeket, amikor látszólag végleg elvesztek. Ekkor megértik, hogy nem azt kell megérteni, mi segíthetne rajtuk. Rájönnek, hogy nem magukon segítőként, hanem másokon segítőként vannak belekalkulálva egy eme felismerésnek lehetőséget adva még mindig progresszív, egyszerre újra reményteljes világtervbe. Egyszerre nem magukon akarnak segíteni, csak segíteni akarnak. A melodráma hőse egyszerre maga ajánlja fel, amit a világ el akart venni tőle, s amihez való jogát mindaddig védelmezte, amíg a világ kétségbe vonta.

A populáris melodramát a szerelmi hőstettek illetve rémtettek műfajaként jellemeztük, mögöttük megpillantva a szeretet hőstettét. A hőstett pedig kockázatvállalás, olyan tett, amelybe az ember kész belehalni. A józan, önző és cinikus világban az érték öngyilkos örülete a halálöszön munkája, mely örületet és lázadást az intellektuális melodráma hőse nem tudja végigcsinálni, s már a populáris melodramában is gyakran a proletár tanítja rá a polgárt (pl. *All That Heaven Allows*). A polgár már nem tud érezni, csak számítani, kalkulálni, maga az érzelem lenne hovatovább az érzelmi hőstett, melynek nyomelemeit, maradványait a polgár feszengve szégyelli. Az intellektuális melodramában a populáris melodráma érzelmi hőstettei helyén fellépő találkozás a semmivel szintén értelmezhető valamiféle hőstettként: vagy a főszereplő vagy legalább a film alkotója kell hogy összeszedje intellektuális erejét, mellyel bírnia kell, hogy szembenézhesen a semmivel.

Az érzelmek betegsége, az értékrend végelgyengülése, a kifejezés sikertelensége, a konvenciók hatalma, a kódprobléma narratív tematikává válása által, a neorealizmus korának szociális frusztrációjával szemben, a modernista művészfilmben a kulturális frusztráció, a viszonyok kritikájával szemben az önviszonyok traumatikája kerül előtérbe. A hőskultusz-nak már a populáris melodramában végbement introverzióját követi, az előbbi továbbgondolásaként, az önreflexió, mely minden kiábrándultsága ellenére sem szakad el teljesen a hőskultusz gondolatmenetétől. A *Bolond Pierrot* esetében pl. a szereplő lázadása csak megkettőzi azt, amit a film maga is tesz, a rendező is lázad a kódok, az előítéletekkel azonosított konvenciók ellen. Az önreflexió váratlan teljesítménye a hőskultusz előrehaladó kivonása a diegétikusból. A szereplők már csak kallódnak, kis kárpótlásokat keresve, mint a férj, szenvedve, mint a feleség *Az éjszaka* című Antonioni-filmben, a rendező szelleme azonban, az övékkel ellentétben, még kutat és ítél. A populáris melodramában nevesített az ellenfél, míg az intellektuálisban nem nevesített, azaz rejtély. Ott csak a bajjal kell megharcolni, itt a baj megfejtéséért harcolni. Ott a baj feloldható az áldozattal, itt az áldozat a rejtéllyel szemben nem használna, nincs kinek áldozatot hozni, és nincs miért. Az intellektuális melodráma hősei „azzal vannak elfoglalva, hogy megértsék, egyáltalán mi az a szituáció, amelynek ők az áldozatai.” (Kovács András Bálint im. 113. p.). A film hősei azonban egyre kevesebbet értenek: a nagy ideológiai vagy az egyént a társadalomnak ajándékozó erkölcsi megvilágosodások utoljára a sztálinista „forradalmi romantikában” teljesedtek be. Épp ez a „parancsra tett” beteljesedés vette el hitelüket. Hol a mai megvilágosodás? A konstruált perek kultúrája egyben a konstruált megváltás kultúrája is. A *Nyolc és fél* arra utal, hogy az a pillanat, amelyben film lett a kallódásból, már nem a kallódás pillanata. A populáris melodramában a

kiválasztott, a szeretetáldozat hőstettére kiszemelt személy az, aki „eléri a csillagokat”, melyeket a modernista film végül a műterem lámpáival azonosít, ezért lódul be a képbe a kamera a *Persona* végén. Peter Weir midcult-filmje (*Truman Show*) a hőst vezeti ki a kulisszavilágból, Bergman artfilmje a nézőt. Az emocionális hőslégenda és az intellektuális hőskultusz különbsége az, hogy az előbbi hőst a diegétikus világban pozicionálja a kultusz, míg az utóbbi hőst a való világban – a film rendezőjeként. A filmkultúra dichotomizálódása úgy is felfogható, mint színész és rendező konkurenciaharca a hősszerepért. A világ gyógyulásában nem hívó Bergman a maga gyógyulásában még hisz: „a *Persona* az életemet mentette meg” (Ingmar Bergman: *Képek*. Bp. 1992. 55. p.). A *Persona* forgatásának élménye arról tanúskodik, hogy ha nem is az emberiségé, van felszabadulás: „végtelenül szabadnak éreztem magam” (uo. 55. p.).

Az intellektuális melodrámának is van egy bizonyos joggal klasszikusnak nevezhető kora (klasszikus modernizmus), melyben a hős már nem-tudó, a rendező azonban, aki kielemezi és értékeli a hős nemtudását, maga még tudó. Bergman tudó-szerepével szemben az újabb Lynch-filmekben (pl. *Mulholland Drive*) feltűnően módosul a rendező szerepe: a formák lazítása egy határon túl a „mit tudom én!” kifejezésévé válik, amivel a rendező a nézőnek kínálja fel a szellemi főszerepet. Ez a reagálás azonban a modernista aszkézist végül a blöff-kultúra kényelmi reagálásai felé sodorja.

6.5.5. Giccs és blöff

Nyilván nem egyetlen út vezet, ha nem is a közvetlenség, de legalább élménye, emléke, sejtelme, igénye felé, hogy a közvetítések uralkodó rendszere – a hivatalos kultúra – ne öltesse az alternatívátlan szemantikai börtön formáját. A normális út a közvetítések megújítása, hogy újra áttetszen rajtuk a létélmény: az új jelkapcsolat erősebben emocionalizál és aktivizál, mint a régi, s ezzel helyreállítja az intellektuális modellek és a teljes létélmény, illetve az utóbbi és a cselekvőkészség kapcsolatát. Ez a progresszív út, mely csak annyit ígér, hogy a közvetlenség újra áttetszik a megújított közvetítéseken. De van egy regresszív út is, az extrém-situációkban, határsituációkban, az átmenet válságaiban csökken a közvetettség, megindul a pszichikai apparátus lecsúszása a közvetlenség felé, az elementárisra való redukció. Ám a magas intellektuális kultúrában az ember eközben is önmaga megfigyelője marad, így az „állat-lélek” és „Hamlet-lélek” megkettőződése az eredmény, mely kettősséget egy harmadik én állapítja meg: így végül a felszabadított elementarizmus is új közvetítésekbe befogva működik. A közvetlenség beteljesületlen vágya többnyire a harmadik utat járja, s egy mimetikus közvetlenség felé fordul. A mimetikus közvetlenség – a közvetlenség mimézise – nem újítja meg a jelrendszert, s nem is bomlasztja azt, hanem utánoz egy a hagyományból ismert közvetlen(ebb) reagálást és a mimézis szuggesztíójától várja, hogy az utánzott élmény bekövetkezzék. A mimetikus közvetlenséget az intellektuális kultúra giccsnek tekinti, mert a naiv felidézését összetévesztik a naiv felidézéssel, a nosztalgiát a hazugsággal. A pózoló érzélgés nem azonos a szenvedélyes élet vágáival, a szenvelgés a rajongással, a kenetes frázis a hittel, az igazi giccs az úgynevezett „giccsel”. A giccses álság sokkal inkább a középosztályi midcult, s nem a vulgáris masscult sajátossága: ez magyarázza a „giccset” üldöző kultúrzsandárok diszkurzusának giccsességét, amit már Umberto Eco is szóvá tett. Az esztétikai

nihilizmus tudatipara, mely a giccs leleplezésének missziójában tetszeleg, kezdettől fogva összekeveri a giccset és a „giccset”, s így a hamisság helyett az emberi érzékenység ellen indít háborút: „romanticizmus volna” – mondja a Turgenyev-regény Bazarovja, s értelmezi is, mit ért romanticizmus alatt: „émelygősen édes” (Turgenyev: Apák és fiúk. In: Apák és fiúk – Füst. Bp. 1954. 150. p.). A XX. századi értelmiségi a giccs szót használja ebben az értelemben. Bazarov figurájában keveredik az állértékek elleni lázadás a valódi értékek elleni fellépéssel, ami a regényben érzelmi, sőt fizikai impotenciához vezet. Nem kevésbé kasztrált racionalizmus szimptomája a XX. századi esztétika és kritika elmélete és giccspolitikája. A hagyományos érzelmi, erkölcsi és esztétikai értékek csődjét követi az őket „trónfosztó” esztétikai és intellektuális kínálat, az „új értékek” gyors csődje. A századok csődjét a szezonoké. Deleuze is érzékeli a modernista nihilizmus blöffiparrá válását: „az új rendszer a régihez hasonlóan megszüli a maga előre gyártott formáit, receptjeit, fáradságos és üres alkalmazásait, elhibázott, önkényes ’másodkézből való’ fogásait, amiket nekünk úgy mutatnak be, mint mesterműveket.” (uo. 158. p.). A feudális társadalomban felvirágzik a polgári művészet, melynek sorsa – a hatalmát, hegemoniáját, privilégiumait védő burzsoázia társadalmi és kulturális missziójának kifáradása idején – a hanyatlás. A jómódúakhoz „akár a cárokhoz, nehezen jut el az igazság” (Turgenyev uo. 139. p.). A giccs a romantika hanyatlása, a blöff a felvilágosodás prostituálódása. A giccs az érzelem passzív, receptív, improduktív önélvezete, a blöff az értelemé. Kiüresedett érzés illetve kiüresedett, steril értelmi konstrukció, az emóció és intelligencia, emocionalitás és racionalitás artistamutatványai hasonló hanyatló pályát futnak be.

Az „archaikus igazságérzék” (Sloterdijk im. 1. köt. 51.p.) szerint az igaz a régi, az igaztalan az új. A modern tudat megfordítja az értékrendet, igaztalannak érzi a régit és igaznak az újat. Most a régit nem hallgatják meg, ahogy korábban az újat, s az elavult igazságokkal együtt selejtezik le az örök igazságokat, melyek egykori stabil pozícióját ma kérészerűen cinikus gegek szezonális váltakozása bitorolja. A régi értékeket az menthette volna meg, ha kommunikálni tudnak az újakkal, s az újak is menthetetlenek, mert nem tudnak kommunikálni a régiekkel, s eme defekt által válik minden igazból hamis. A giccs a régi értékek hamisított mimézise, a blöff az új értékeké. A giccs elveszett értékek őrzésének látszata, a blöff beígért, de el nem ért, és el sem érhető, mert meghatározatlan értékek látszata. A giccs érzelemutánzás, a blöff értelemutánzás. A giccs nem létező érzelem látszatát kelti, a blöff nem létező eszmei mélységeket bocsát áruba, a gondolat, a szellemi fölény látszatában tündökölve. A giccs az odaadás póza, a blöff a fölényé. A giccskultúra átlagos szakmai, mesterségbeli minősége sokkal magasabb volt a blöffkultúráénál, mert a giccsgyárost nem jellemezte a blöffgyáros pökhendisége. Csak az utóbbi teszi a kultúripart reformálhatatlanná.

Kierkegaard azt tanította, semmitől sem szabad megfosztani az embereket, ami fontos nekik: ne vigyünk, csak hozzunk, a kultúriparra lesüllyedt nihilizmus azonban a fordítottját műveli, vég nélkül fosztogatja kultúránkat, mindig találva még valamit, amit megtámadhat, elvethet, stigmatizálhat, felszámolhat. A blöff úgy tesz, mintha hozna, miközben visz, mintha ajándékozna, miközben a nézőt dolgoztatja (dolgoztatná, de a néző rég eltűnt, kerekét oldott), próbáljon valamit belelátni a hovatovább üres helyekből épülő műalkotásba. Így vált a semmi a mű tárgyából a mű lényegévé. A semmivel szembenező generáció gyermekei semmivel sem néznek szembe.

Miért kártékonyabb az új, intellektuális blöff a régi kispolgári giccsnél? A XIX. században fokozatosan elkülönült a kultúra „újoncait” ellátó művészeti tömegtermeléstől a „magas

kultúra”. Miután az utóbbi a XX. században a giccs helyett a „giccset” győzte le, lezüllött blöffé. A filmkultúrában, a hatvanas évek virágkora után, a hetvenes években, részben a giccsipar mellett, részben a helyében kibontakozott a blöffipar, s mivel az utóbbi „igazi” művészetként, „artisztikus” filmként lépett fel, sokkal nagyobb erővel fojtotta meg a valódi „magas” művészetet, mint az egykori kispolgári giccs, mert magukat az alkotókat demoralizálta, csábította olcsó megoldásokra. Mindez a képzőművészetben évtizedekkel korábban ment végbe, míg a filmben az irodalommal párhuzamosan: a film végül, groteszk módon, a hanyatlásban „zárkózott fel” az irodalomhoz és a többi művészetekhez.

Végül a hanyatlás és ernyedés képe áll előttünk. A blöffipar győzelmével a posztmodern esztétikum olyan társasjátékká alakult, amelynek célja a nyereség, méghozzá az ügyeskedő ravaszkodás olyan játszmájává, amelyben ismeretlen a játék szabálya, s azt a játékosok, ha nem is alakíthatják, minden esetre kereshetik, amennyiben nem borítják fel a játszmát valódi újdonsággal. Így az nyer, aki elég új, hogy meglepje az ernyedett közeg élvezőit, de elég konform is ahhoz, hogy ne rázza vagy zavarja meg, ne bizonytalanítsa el a véleményirányítókat, ne veszélyeztesse a birtokolt, bebetonozott pozíciókat. Így az győz, aki meg tudja nyerni már nem a nyilvánosságot, csak a médiahatalmak kezét, akik szintén ebben a játszmában alapozták meg pozíciójukat, abban a vásárban, melyben a használat kell frissnek feltüntetni, a régit új divatként eladni. A közönség is ezt a játszmát játssza, amennyiben minden egyes egyénnek el kell találnia, melyik használt trükknek kell tetszenie, mit illik értékelni, hogy ő is hatalomközelinek, egy befogadói rohamcsapat, intellektuális elitalakulat tagjának érezhesse magát.

6.6. Az értékek csődje

6.6.1. A hagyományos értékek csődje

A patetikus értékvédelem és a kultúripari nihilizmus a felszínen ellenfelek, de a mélyben szövetségeseik, erősítik és táplálják egymást. Hogyan kooperálnak egymással és szolgálják egymást nihilizmus és hipermorál? Egyik oldalon van egy absztrakt, sterilizált, megvalósíthatatlan erény, mely sivárabb és ellenszenvesebb, mint a hozzá képest emberi bűn, de vele szemben sem az emberit, hanem a „túlságosan emberit” kultiválják, nem az erényt hozzák le a földre megvalósíthatóként, hanem a poklot emelik fel a helyére, minden magasabb mozgatóerőt hazugnak tüntetnek fel, a szép helyén rútat és groteszket, a jó helyén aljas érdeket vagy alantas ösztönt, a vágy helyén vad és vak indulatot látnak. A Nietzsche által a kereszténység számlájára írt hipermorál radikalizálódik az ateista kommunizmusban. „A legfőbb érték az ember!” – hirdetik miközben a leértékelt emberanyagra építik a rabszolgamunka társadalmát. A kommunizmus mindenkorai kegyetlenségi fokának fordított kifejezése a káderek fanatikus és agresszív moralizálása, mely legitimálja is a kegyetlenséget és csillapítja is a lelkiismeret maradványainak fájalmát. Nem jobb a helyzet a neokapitalizmusban: a kapitalizmus ma alternatívátlanságának mértékében alkalmazza mind cinikusabb szemtelenséggel a kenes hazugságokat. A „munkahelyteremtést” ígérő bevásárlóközpont a kis üzletek százait teszi tönkre. Az új olajháborúban az „emberi jogok” misszionáriusaként igazolja az agresszor a rablást és népirtást. A politika és a gazdaság csúcsairól áradó szemérmetlen hazugság áthatja a társadalmat és a mindennapi életet. Az értékekbe vetett bizalom azért rendült meg, mert a

tudatos értékpátosz a tudattalan nihilizmus fedőszervének bizonyult: a tudatos nihilizmus vállalkozása, a semmiről szóló üzenet megfogalmazása a nyugati világ titkának kimondása: a túlgőzelem gyónja meg az ürességet.

Az értékek „életprogramok”, az élet tervei, melyek által feladatot ad magának és tért nyit maga előtt. Az értékrend „vitális program”(Eugen Fink: Nietzsche Philosophie. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz. 1968. 152. p.), az élet kísérlete a létezésre. „Egy ilyen program nem kezdettől fogva átlátszó önmaga számára, s történelmi kihatásai által válhat áttekinthetővé.” (uo.). Egy értékrend lehet tudattalanul hatékony, míg egy tudatos értékrend nélkülözheti a reális hatékonyságot. A tudatos és tudattalan elméleti és gyakorlati értékelések közeledhetnek vagy távolodhatnak, összhangba vagy ellentmondásba kerülhetnek egymással. „Egy értékelés, ami a tulajdonképpeni szándékát illeti, először önmaga számára is rejtett és titkolt, – csak történelmi megvalósulása folyamatában jönnek napvilágra céljai.” (uo.). Egy kifáradt, túlbeszélt, szklerotikus, béna tudatos értékrend ezért alkalmas egy aljas tudattalan értékrend fedőszervéül szolgálni. A metafizikai érték kultuszt Nietzsche csaló nihilizmusként értékeli, mely a végtelenbe eltolva, a világon túl pozicionálva, megígéri amit elvesz, kivonva a világból. Tehát van egy kimondatlan, stratégiai nihilizmus, mely állítja az összes értéket, de úgy állítja, amivel valójában félreállítja. Az értékek alattomos ünneplése, antikváló irrealizálása, a patetikus antinihilizmus az igazi erkölcstelenség, a gátlástalan, útszéli nihilizmus, ha pedig így van, akkor a programszerű nihilizmus azt az igazságot mondja ki, amit az előbbi elhallgat, hogy az értékek nem érvényesülnek, s valami hiba van a gondolati kategóriákban, melyek nem találkoznak létszerű tartalmakkal.

A programszerű antinihilizmus, mint a morális felháborodás nyelvezete, nemcsak álértékeket hirdet, egyúttal valódi értékeket bélyegez meg, az értékvédelem pózával takarozik az értékek irtása és elfojtása. Az elnyomás és kizsákmányolás bevált értékekre hivatkozó, a változás igényeit elutasító igazolása számtalan valódi értéket megbélyegez, a szemellenzős, defenzív világnézet leszerelő stratégiáinak és elhárító mechanizmusainak látókörébe be nem férő – újító, felszabadító – értékeket az értékvilág megtámadásának kell látnia, ahogyan pl. a régi morálteológiák az összes „humanisztikus” értékekkel tették. Az antinihilizmus giccses morális felháborodása a cinikus gyakorlati nihilizmus nyelvezeteként lepleződött le, az értékonzervatív giccsretorika nemcsak magával szemben gerjeszti a nihilizmust, az utóbbi az előbbi mélyén is ott rejlik, benne is dolgozik. A tudattalan nihilizmus erkölcsprédikátorai már akkor a semmit imádják, amikor ez a „summum ens”, az „Isten” maszkjában jelenik meg (Fink, 153.). A tudatos nihilizmus, pontosabban a nihilizmus tudatosulása kimondja, ami addig „a morál titkos hátsó szándéka” (Fink, 153.) volt: a semmit. Azt, amit Nietzsche a keresztény kultúrának ró fel, a kommunizmus sokkal agresszívebben műveli, a neokapitalizmus pedig együtt veti be az álszent érték hirdetést és a nyílt cinizmust, ezzel alapjában támadva meg a szavak értelmét, a nyelv és a gondolkodás iránti bizalmat.

Az értékvédő morális felháborodás értékromboló természeté magyarázza a nietzschei és a nyomában haladó nihilista stratégiát. A klasszikus nihilizmus kijelentéseit nem szabad szó szerint venni, ahogy Ivan Karamazov lázadó kijelentéseivel teszi Szmergyakov. Dosztojevszkij Szmergyakovjának stupiditásával szembeállítható Turgenyev Kátyája, aki „szatirikus iránynak” nevezi Bazarov nihilizmusát (Turgenyev, uo. 41. p.). Nietzsche egy leértékelő világnézeti címkét vállal fel a dac és lázadás aktusával: azok, akik a régi hazugságokat képviselik, hogy velük takarjanak el minden felhalmozódott hamisságot és szövetkezett

önzést, bélyegzik meg nihilistaként mind a mai napig mindazokat, akik feltárják a valóságos játszmákat. A nietzschei nihilizmus terve: felfedezni mindenben a semmit, hogy a kezdetek előttjének rettenetességéből alapítsa meg a kezdet tökéletességét, leleplezni a kulisszavilág léthamisítását, hogy hamisítatlan létforma megalapozására hívjon fel.

Az iszonyaton, fenségesen, kalandoson, hősin, erotikus szenvedélyen és szenvedélyes szereteten, külső és belső, nagy és kis kalandon át értük el a prózát. Az általános értékvesztést, mindenek semmisségét a próza embere tapasztalja meg. „Ezt az objektív világállapotot Kierkegaard nem gonosznan írja le (a gonosszal meg lehet küzdeni), hanem monotonnak, konformnak és kicsinyesnek.” (Heller Ágnes: *A szerencsétlen tudat fenomenológiája*. In: *Portrévázlatok az etika történetéből*. Bp. 1976. 298. p.). Bergmanban még van hajlam, hogy démonizálja a problémát (a *Tükör által homályosan* pókisteneként vagy *A farkasok órájában* megjelenő, sejtlemessé szublimált horrorszimbolikában), míg Antonioni megmutatja a tőkést, mint a világ értékei fölött uralkodó kisszerűséget, aki nemcsak a munkásokat, az értékeket is a maga számára akarja dolgoztatni (*Az éjszaka*), később jelzi a tőkének a tőkések fölött is uralkodó anonimitását, a *Napfogyatkozásban*, az értékfogyatkozás, ember és világ kiürülése filmjében. Ahhoz, hogy egy osztály győzelemre vigye önző, partikuláris érdekeit, fel kell elevenítenie és zászlajára írnia – másként nem nyer szövetségeseket és ágyútöltelkeket harcához – az emberiség értékeit. A hatalom megszilárdításával végül a győztes osztály az értelmes önzés korából az értelmetlen önzés korába lép át. Az értelmes önzés kommunikációképes más értelmes önzésekkel, mely kommunikáció értékracionális logikájában az önző érdekek kapcsolatban maradnak az univerzális értékekkel, s nem tudják teljesen lerázni azok kontrollját, míg az értelmetlen önzés korában az osztály a vérszemet kapott rablókban tiszteli a sikert. A XIX. századi burzsoázia elárulja az általa indított nemzeti forradalmakat, a XX. századi burzsoázia pedig a világforradalom visszaverőjeként valósítja meg a globalizmus világ-ellenforradalmát. A XX. század eleje a remények kora, ezért az akkori optimista irodalmi és képzőművészeti avantgarde másként reagál, mint a század közepén kibontakozó filmi modernizmus. Az egykori avantgarde művészeti forradalomként lépett fel, amiről a filmi modernizmus esetén már nincs szó. A naturalizmus, verizmus, realizmus kora a művészet kitérése a társadalmi osztályból: kísérlet nem azonosítani többé a szubjektumot a polgárral. A modernista film jellegzetes középosztályi tematikája a megindult bourzsoá restauráció kifejezése.

A premodernben az érték a funkció legitimálója, a modernben az instrumentális funkció maga az érték. A kollektív én pragmatikus funkcionalizmusa leveti a kollektív felettes ént és felszabadítja az egyént a közösségképző hűségek kötelme alól. A kommunisták forradalma szocializmus vagy kommunizmus helyett különösen kegyetlen államkapitalizmust hozott, ezért a burzsoá kultúrcsődhöz hasonló, de burzsoá kultúra kúszó értékinflációjánál botrányosabban nyilvánvaló értékdekadenciához vezetett. Az első világháborút követő új világ válságokban megnyilvánuló mobilitása, a vagyonbiztonság és vele a kultúrafelhalmozás megszűnése ugyanúgy lefelé homogenizálja a gazdasági szelekció által tizedelt polgárságot, mint a sztálini terror a politikai erőszak által tizedelt kádereket. Az eredmény az alantasság, ostobaság és hazugság kapitalista illetve szocialista változatainak konvergenciája: az új burzsoázia, akár csak a kommunista káderréteg, az igazat is csak hazudni tudja: szabadság, egyenlőség és testvériség, szolidaritás és munka éppen olyan hazugság a kommunista szájában, mint isten, haza és család a polgáréban. Mivel nem a nagy szavak értelme, hanem a

partikuláris érdekek evidens, de ki nem fejezett, érzékelt, de nem teoretikusan felvállalt előtudata vezeti a cselekvést, a burzsoá érdek (a haszon) vagy a kommunista káderérdek (a hatalmi monopólium) folyamatosan falszifikálja az „általános” világot, ezért a burzsoá ifjú vagy a kommunista „kádergyerek”, akit még nem kábít el a reprodukció monotóniája és a privilégiumok hipnózisa, az élet értelmére rákérdezve az értékeket érzékeli semmiként, számára az emberiség közös értékei olyan jelek, melyek jelentése a semmi. Így teljesedik be a gyakorlati nihilizmus, mint második kiüzetés. A paradicsomból való isteni kiüzetés a történelem mitikus kezdete, a kultúrából való kiüzetés pedig az – emberi – történelem vége. Az utóbbiban az értelmiség veszi magára az istenek szerepét, felzabálva a paradicsomi fák gyümölcseit, hogy – kukacosnak nyilvánítva őket – nyugtatgassa az éhen maradtakat, majd kiadja a jelszót a felperzselt földde lett paradicsomi tájak evakuálására, ezzel ismét megerősítve rendelkező hatalmát.

6.6.2. Az újraértékelés csődje

Az aktív (kereső, alkotó, felfedező) nihilizmus a magánvaló igazság tagadása, a passzív (fogyasztó, parazita) nihilizmus az igazság tagadása (vö. Heidegger im. 2. köt. 95. p.). Az „aktív”, „ekszztatikus” nihilizmus nem ismer el magán kívüli és maga fölötti értékeket, ezért „isteni gondolkodásmód” és nem „erőtlen vágy a semmire” (uo. 96. p.). A transzcendens rend eszméje, mint láttuk, Nietzsche szerint az immanens káosz önfenntartásának eszköze, a vele szembeszegezett aktív nihilizmus azonban nem ideál, hanem az ember önmagát fel nem adó magánál-léte, ennek kísérlete, a reá való vállalkozás kezdeményezése. Az előző értékvilág vezetett a nihilizmushoz, a nihilizmus új értékvilághoz vezet: „A nihilizmus ezért semmiképp sem a semmibe vezet... a nihilizmus az egészében vett létező megmentéséhez és visszanyeréséhez vezet...” (uo. 60. p.). Minden értékek átértékelése, „az eddigi rend szétesése” (uo. 38. p.), nem a rend szétesése, hanem új rend alapítása lenne, amely új rend nem korlátozó hanem felszabadító értékeken alapulna. Az előírás korlátozza az ént, míg a mozgatóerő kettős értelemben kell, hogy mozgatóerő legyen: a világ mozgatójának mozgatója, s mint ilyen nem az én korlátozása, hanem kiáradása a megnyilvánulása. A régi értékeket korlátozásokként észleljük, az új értékeket emanációkként, ott, ahol a létező az ittlétben újra felveszi az önmagával való – az előírások világában elveszett – kapcsolatát. A nietzschei hatalomakará, a marxi osztályharc és a Kierkegaard-féle szubjektivitás is ilyen „helyek”. (Az ily módon régiként vagy újként aposztrofált értékeket nem szükséges egymással szembeállítani, értékgenerációknak is tekinthetjük őket: az elsöre a barbárság önfelszámolásához, a második érték típusra az elért kulturális alkotó kompetenciák felszabadításához van szükség.)

Az aktív vagy kreatív nihilizmus a hagyományos értékek együttese által konstituált világképtől tér meg a semmihez, azaz mindben felismeri a semmi álcát, mert a semmiben felismeri a cezúrát, az új értékek születési helyét, ami azt jelenti, hogy semmi sem segít rajtunk, ha nem magunkon segítünk. Az új értékek nehéz születését csak a semmivel való szembenézés lehet képes levezetni. Turgenyev Bazarovjának az a tragédiája, s Antoinioni vagy Bergman hőseinek is az a traumája, hogy az első lépésnél tartunk, a második csak ígéret, mely nemzedékről-nemzedékre halasztódik és közben halványul. A nihilizmus mint kritika problémája, hogy a második lépést elnyeli az immanens transzcendencia egy fajtája, a jövő

transzcendenciája. A minduntalan elnapolt „szebb holnap” ígérete nem kevésbé leszerelő, mint a túlvilági jutalomé. A XIX. századi nihilista még harcos, a XX. századi modernista művészfilm nihilistája csak motiválatlan ember. A legérzékibb művészet számára azért olyan fontos az aszkézis, a mozgókép azért válik egyfajta képtilalom kultuszának közegévé, mert a világ értéktelítettségével a világ érzéki telítettsége is elvész. A *Vörös sivatagban* a mese idézi fel és gyászolja az elveszett teljességeket, a *Nagyításban* pedig a játék, az ironia, a felidézés, a feltételes viszony.

6.6.3. Az értékek „után”-ja: a „szellemi állatvilág”

Őrzés és pusztítás, őrzés és teremtés, emlékezet és kitalálás, a „mindig volt” ősképe és a „sosem volt” ősképe kezdettől fogva jelen vannak és küzdenek minden kultúrában. Régi és új értékek mindig voltak, másrészt sosem voltak, mert mindig elveszettek és el nem értek, nem teljesültek, a valóság mindig alulteljesíti őket, akkor is, ha nem adja fel és árulja el szándékosan. Ezért nem mondható, hogy leromboltuk a régit és nem találtuk az újat, legfeljebb az, hogy ez a választásunk: sem a régit, sem az újat nem akarjuk. Minden kultúrában volt egy – kulturális értelemben – alsó réteg, amely ezt választotta, mindig megvolt a hegeli „szellemi állatvilág”, ám új, hogy a globalizmus pária tartalékseregére irányuló igénye eme alsó nivóra viszi le, tendenciálisan ebben homogenizálja az összességet. A kulturális értelemben alsó nem azonos a szociális értelemben alsóval: az előbbi az alantas, az utóbbi az elnyomott. Vittorio de Sica *Csoda Milánóban*jától Pasolini filmjeiig a szociális értelemben alsó épp a kulturális értelemben alsóval szembeállított reményhordozó. Ezt a reményt támadja meg a globalizmus, de míg Nyugaton kialszik a remény, Keleten még él vagy újrászületik. A *Lajja* című filmben pl. New Yorkból Indiába kell utazni, s megjárni a megalázott és terrorizált szegények és a duplán elnyomott nők poklát, hogy a gazdag ember emberré váljék.

A hatalom akarása értelmezhető az ittlét túláradó mozgásformájaként, de úgy is, mint a dinamikus ittlétnek egy korspecifikus, neoprimitív létstílusa, a barbár destruktivitás rehabilitálása új kultúráként. Turgenyev ábrázolásában az értékek ártértékelése olyan kultúrpuccs, amely előbb vonz, aztán taszít, mert nem nyújt pozitívát, csak pozitivista instrumentális agressziót: „Ő olyan ragadozó-féle, mi pedig...szelídek vagyunk.” – állapítja meg a Bazarovot tartózkodón tisztelő Kátya az Apák és fiúkban (uo. 138. p.). Ha Nietzsche kitarított volna az ittlét ontológiai elemzésénél és nem bonyolódik „fajtenyésztési” problémákba, úgy az Übermensch nem egy új hatalmi elit, hanem minden egyes ember „überoló”, „kiáradó”, „túlteljesítő” énje lenne (vö. Heidegger im. 2. köt. 40. p.). Ám Nietzsche Übermensch-képe korspecifikus vonásokat ölt, s azokban a pillanatokban és helyeken, amikor és amennyiben ez történik, úgy a filozófus azt írja le, amit a hatalomra törő burzsoázis tesz és érez, a tápláléklánc logikáját és a csúcsragadozó stratégiáját, az élet és nem a szellem törvényét. Az imperializmus korának két szakasza van, a versengő birodalmak illetve a (Sztálin és Hitler által megálmodott és Bush által megvalósított) világbirodalom vagy globalizmus kora. Ahogy Darwin a klasszikus kapitalizmus, úgy Nietzsche az imperializmus korának léttörténeti sajátosságát, specifikus ittlét-konstrukcióját hiposztazálja. Darwin az élet versenyét írja le, Nietzsche a győztes monopolistát.

A neorealizmus és az egzisztencializmus „lecsengésével” és a „világ vezető szocialista hatalma” által az „emberi arcú szocializmus” csehszlovákiai kísérlete ellen indított katonai invázióval, melyet a chilei szocializmus elleni fasiszta puccs követ, a kritikai értelmiség érájának is vége. „Mert minden problematikussá vált, valahol mindegy is minden.” (Sloterdijk im. 1. köt. 17. p.). Minden értékek beígért átértékelése helyett minden értékek spontán leértékelődése következett be. Ez a politikában botránnyosan nyilvánvaló, ahol a „hazugok neveznek hazugokat hazugnak” (uo. 9. p.), de a kultúra segédlete nélkül az új hatalmi elit nem tudta volna életformaként berendezni a botránny. Miközben a klasszikus diplomácia helyére lép az új hatalmi politika, a kormányzás mint biopolitikai emberanyag-igazgatás pedig a rendőrállam biztosítékainak fundamentumára építi az áldemokráciát, az új művészeti ipar is elveti a klasszikus polgári művészet művelődéskoncepcióját. Ebben a korban, amelyben „minden gondolkodás stratégiává vált” (uo. 12. p.), a művészet egy partikulárisan érdekorientált harcos gyülekezet szellemévé alakul, mely az univerzális értékek leleplezésében és trónfosztásában éli ki magát, hogy ezzel egy partikuláris közösség fölényérzetét és hatalmi igényét fejezze ki és erősítse. Túlságosan emberinek kell ábrázolni az embert, hogy a „művész” (pontosabban: demagóg showman) a leleplezés által mások fölé emelje magát, és így rendelje az emberiséget csoportja gondnoksága alá.

6.6.4. Az „Über-Untermensch”: az alacsonyabb érték győzelme

A korai burzsoázia a gyakorlatban nem realizált értékek ünneplésével küszöbölte ki világképéből a negativitást. A kései burzsoázia a „semmi” körül hozott létre ugyanolyan – önsajnálatot és önigazolást kombináló – élveteg kultuszt, amelyet a régi burzsoázia a sterilizált értékkel művelt, de ez most egy a régi sterilizált értékekhez hasonlóan sterilizált semmi. Minden (érték, alap és cél) semmis, de nem bitorlóként lelepleződve adja át helyét egy igazabb, valószínűbb értéknek, hanem a maga „üres helyének” adja át jogát. A lépülés stádiumai: 1./ az értékek uralma, 2./ az értékek – mint hamisított értékek – lelepleződése, 3./ az értékek – mint elveszett igaz értékek – siratása, 4./ az értéksiratás felületes, hamis mivoltának tudatosulása, 5./ az értékek emléke fölötti kacagás, 6./ az értelemmentes reprodukció taktikáinak kidolgozása s az értelem-minimalizációnak a praxis-maximalizáció szolgálatába állítása. Heidegger Nietzsche-előadásai a kacagás lehetőségének megfontolásáig jutnak el, mert az értelemmentes sürgeteg közöny világának nincs szüksége filozófiára. Lehetséges-e a minden értékek hamissága fölötti kacagás? Nem az-e ennek ára, hogy a nem-értékeket, azaz a legalacsonyabb értékeket nyilvánítjuk értéknek és a magasabbakat illúzióknak, cselnek, hazugságnak? Van-e jogunk semmibe venni a társadalom és a kultúra szabályait? Igen, ha a destrukció a konstrukciót szolgálja, de a nihilista kultúra (a „létező” nihilizmus vagy tömegnihilizmus) épp az ehhez szükséges metaszabályokat veszi semmibe, s ezzel akarva vagy akaratlanul a primitív szabályokat, a kiszorító létharc és önző kizsákmányolás spontánul érvényesülő törvényeit fogadja el mint egyetlen realitást. Összetéveszti egy újbarbár környezet törvényét a lét törvényével.

Ahol egy magasabb érték ereje elvész, uralma megdől, szükségképpen egy alacsonyabb érték nagyobb ereje érvényesül. A magasabb érték egy nagy egész fejlődéstendenciájának kifejezése, így a nagyobb erejű, vastosabb érték a partikuláris erők és részösztönök nagyobb

egészeket szétverő lázadása. A későkapitalizmus által felelevenített libertinus axiológia, az arisztokrácia dekadenciájának a polgári dekadencia által felelevenített öröksége, egyszerű aktussal „értékel át”: a legalacsonyabb érték a legmagasabb, mert az erő az érték, s az erők között a nyers erő a legerősebb, a többi tehát illúzió. A nietschei nihilista a kultúra átvilágítója, a kritikai lelkiismeret magányos harcosa. De a magányos nihilista kritikai individualizmusa helyett a nihilista kultúra mint a tömegnihilizmus kora jött el. A XX. század második felének nihilizmusa az első felének fordítottja. A nietschei Übermensch mint a nihilizmus főhőse megbukik, s a nihilizmus második korszaka most már vele szemben, az Untermensch kultuszaként bontakozik ki. Hol az emberfeletti embert eszményítik, hol az emberalatti embert, mert az ember nem tud egyszerűen ember maradni, kikökönt az idő, az ember nem tudja folytatni önmagát. Ha a *Himnem-nőnem* hőséneke nyugtalan kérdéseire nincs válasz, mi védhetne meg *Bolond Pierrot* „hülye” döntésétől, mely azért is logikus záróaktus, mert Gide Lafcadiojának ugyancsak „hülye” döntése fordul benne önmaga ellen, válik szadista aktusból mazochista aktussá.

Maga az akarat a lélek maghasadása, amennyiben akarni annyit jelent: több lenni, mint pusztán adott lenni. Az akarat a lélek maghasadásának terméke, de az akaratnak is van maghasadása, amennyiben a hatalom akarása maga is differenciálódik, van egy külső, mennyiségi, anyagi hatalomra törés, és van egy belső, minőségi, szellemi hatalom. Az akarat eme formái egyben létművek. A mennyiségi hatalom-akarás másokon akar túltenni, fölöttük kontrollt gyakorolni, a minőségi akarás ezzel szemben vagy ezen túl önmagát győzi le és kontrollálja, s teremti újjá. Ez utóbbi műve épül le a tömegdekadenciában, s ennek hiányában maradnak beváltatlanok az „aktív” vagy „eksztatikus” nihilizmus ígéretei. Az ideálok ellen lázadó nihilizmus ideális nihilizmus maradt, mely a „létező nihilizmusnak” szolgáltatott érveket. A nihilizmus mint erkölcsi forradalom követelménye: 1./ ne ígérjünk az embereknek olyat, amiben nem hiszünk, 2./ ne követeljünk tőlük olyat, amit magunk sem teljesítünk. A „létező nihilizmus” mindkét pontban vétke. A szellemi forradalomként fellépő nihilizmus is csak ígért és követelt, olyan fordulatot, amelyet nem tudott teljesíteni.

Az értékek bukására majd az értékek bukását megállapító nihilizmus bukására adott reakció, az általános értékvesztéshez való adaptáció három úton indul el. A három út mintha a társadalom és kultúra rétegeltségének is megfelelné:

- 1./ Az inautenticitást megállapító undor, a megnyilatkozás, a döntés és cselekvés visszahagyása, a „tulajdonságok nélküli ember” visszavonulása, feszélyezett elitárius távolságtartás, gátlásfokozás.
- 2./ Az *action gratuite*, a felszabadulás mint az esetlegesség kiélése, céltalan és oktalan cselekedetek, játékos kísérletezés általi távolságtartás, az iróniának a szellemi megnyilatkozás stílusából a cselekvés stílusává való átfunkcionalizálása. Az előbbi gátlásfokozással szemben ez már a gátláslevetés formája, amelyet azonban még korlátoz, ha már nem is az erkölcs, legalább az ízlés.
- 3./ A „mindent szabad” hitvallása általi destrukciófelszabadítás. Az „állat az emberben” úgy érzi, nincs többé ostor és idomár, felszabadulhat a durvaság, önzés, istállóerkölcs és kocsmafilozófia. Ez az út, amit Dosztojevszkij „fattyú”- illetve „szolga-filozófiaként” minősített A Karamazov testvérekben. A rombolás kéje, a gátláslevetés második foka, az aljas, az alantas bosszúja minden magasabb értéken és kultúrán.

6.6.5. Megbukott-e a „Tízparancsolat”?

Elvethetők-e a tradicionális értékek? Elavult vagy eleve hazug volt-e minden, a Tízparancsolattól a IX. szimfóniáig? Nietzsche megtámadja a cél, egység, igazság és értelem kategóriáit, mint bukott világnézeti értékek kifejezését. De ha ezek a kategóriák előfordulnak a szellemenben, mivel a szellem is lét, a szóban forgó értékek ezáltal máris igazolt létkategóriák. Ezért csak arról lehet vitázni, hogy helyesen vagy túláltalánosítva, racionálisan vagy fetisizisztikusan, érvényüket jogtalanul kiterjesztve alkalmazza-e őket a gondolkodás, de nem létjogukról.

A szeretet bukott meg vagy a „szeretet” szó? Az igazság bukott meg, vagy a jogi diszkurzus? A szeretetből retorika lett, a jogból üzlet és politika, a politikából mint a közügyek közös intézéséből az emberfarm lélekmérnökeinek laboratóriuma, de mindezt nem tudhatnánk, ha nem volna képünk a szeretetről és igazságról, mint a reális létből a képekbe száműzött lehetőségekről.

Az értékek túl vannak az empirikus léten, és szembeállíthatók vele, amennyiben törekvéseket fejtenek ki és nem birtokokat; amennyiben birtokról van szó, annyiban nem magáról az értékről, hanem az értékelt létről beszélünk, a létezők értékéről, amelynek mértéke a létteljeségüket kifejező érték, amely létezők olyan értékesek, amennyit megvalósítanak az értékből.

Rejtőzködő vagy bukott, halott Isten alternatívája most a rejtőzködő vagy bukott értékek alternatívájaként konkretizálódik. Nietzschénél az értékek buknak, mert egy végső alapérték eltakar(it)ását szolgálják, melyből más értékrend következne, mint az uralkodó. Ezért szükséges az értékrend újrakoncipiálása, melyhez egy felszabadító értékre van szükség. De kérdés, hogyan viselkednének a megtámadott és trónfosztott értékek egy más értékhierarchiában, s az is kérdés, hogy az új érték milyen feltételek mellett torzul el ugyanúgy, mint a régiek. Az érték bukik vagy a gyarmati nyelv? Korábbi Lukács-idézetünk megállapítja, hogy a nagyformák idején a „csillagok még vezettek”, s ezek ugyanazok a csillagok, amelyek ma félrevezetnek. Mivel a régi értékek sem bukottan születtek, s az új érték is megbukhat, azt kell mondanunk, nem az érték bukik, de bukik az értékrend. A hatalom azért tudja az elnyomás szolgálatába állítani az értékeket, mert meghamisítja az értékrendet, nemcsak az értékekkel hazudik a hatalmi retorika, maguk az értékek is hazudnak, mert egy hamis értékrend kontextusában nem működnek a régi módon. Az intellektuális prostitúció által az érdekharcok frontján felvonultatott értékek maguk is prostituálódtak. Nemcsak a változatlan értékeket kell visszanyerni a hazugságtól az igazság számára, az értékek igazságát kell visszanyerni.

A nihilizmus szellemi alapbeállítottságga emelt kétely, melyre kultúra- és életformát alapítanak. A nihilizmus bírálható kisformája, mely nem jut túl a kételyen, nem több mint a visszavonás stratégiája. A nihilizmus kívánatos nagyformája felismeri a hazugságokat és gyakorolja a kételyt, de azt is felismeri, hogy minden igaz volt, ami hazugsággá vált. Nietzsche egy az ember önbizalmát és teremtő erejét visszaadó új értéket keres és állít szembe a régi értékekkel, de ez nem elég, a régi értékeket is újra fel kell fedezni, mert az értékek csak együtt igazak.

Mi a beteg érték gyógyszere? Az a másik érték, amelynek elnyomására és kiszorítására használja az éppen ezért károsult értéket az elnyomó értékrend. Az eszmények torzépökké, az értékek negatívvá válnak, amennyiben az „emancipatórikus” kultúra rendelkezési állományából az „affirmatív” kultúrába kerülnek át, azaz a morális felettes én kontextusából a szadista felettes énébe. Az új „uralkodó” érték csak gonosz lehet, az „uralkodó” értéknek alá-

vetett értékrend csak torz. Felszabadító és dinamizáló, nem korlátozó, nem aláveto és nem paralizáló értékrendet keresünk. A felszabadítás rendje nem merevülhet új hatalmi renddé.

Érték nem vész el, csak új kontextusokhoz idomul. Az értéket épp a kontextuális differenciáció permanenciája tartja életben. Olyan értékrendet keresünk, amelyben az értékek felszabadítják egymást, vagy olyan értékeket, amelyeket „felszabadult” állapotba hoztunk, hogy felszabadító értékrendben társulhassanak. Az új értékrend víziója és minden egyes érték megújult víziója egymást világítják meg. Az értékek az életteljesség reprezentációiként a növekedés és beteljesedés hatóerői. Ahogy az eszmét egy további eszme, a jelentést újabb jelentés értelmezi és tartja az igazság közegeiben, úgy az értéket is egy további érték. Maga az érték létmódja a permanens átértékelés, ami az értékrend permanens átrendeződésével jár együtt. Azaz: az önmagában vett, „uralkodó”, „hegemón”, „monopolisztikus” sőt már a rögzített, hirdetett érték is szétpukkan, felbomlik, halálra ítéli önmagát. Az értékeket veszélyezteteti a szentesítés és prostituálják, a mindenkori nyertes érdek hatalmi rendjének vetik alá, vele békítik meg őket a tanító hivatalok. Az üldözöttség kora az értékek fénykora. Az értéklátás valódi értéket pillanthat meg, de az értékkövetés mint parancskövetés csakhamar nyilvánvalóvá teszi, hogy egyedi és történelmi eseteket kell értékelni, melyek megértése csak mindig újabb, további értékekkel karöltve teszi jelenlét-adekvát azaz egyszeri értékelésre képessé az értékeket.

6.7. Az „európai nihilizmus” amerikanizálódása (A posztmodern nihilizmus sajátossága)

6.7.1. A „boldogtalan tudat” és a „szellemi állatvilág”

A felháborodás azt észleli, hogy a világ nem felel meg értékeinknek, a szegény azt, hogy az én nem felel meg nekik. De mindkét esetben van ítélet, értékazonosulás és értéknosztalgia. A populáris kultúra vizsgálata során egy iszonyat-aprioriba ütköztünk, míg Sloterdijk egy világfájdalom-apriorit vezet le az elitkultúrából. A kritikai elmélet előfeltevése, írja, „hogy a 'világfájdalomban' a priori tudunk eme világról.” (uo. 1. köt. 20. p.). „Adorno egy megújított ismeretkritika pionírjai közé tartozott, amely egy emocionális apriorival számol.” (21.). Vajon mennyiben jogosult az emocionális apriorit a fájdalomra, szorongásra vagy iszonyatra redukálni? A jámborabb, ujjongó öröm-apriori nem tenné-e meg ugyanezt a gondolati szolgálatot az alapozás során? A fájdalom örül vagy az öröm fáj?

A szokatlan inger fáj, az első inger szokatlan, s így a kezdet Eliade-féle tökéletessége előtt ott a kezdet rettenetessége. Az első inger fájdalom, így a fájdalom tárja fel a világot, s az ingerrel (világgal) való bánásmód megtanulása változtatja a fájdalmat örömmé. Az érzékenységet mindig veszélyeztetettségként értelmezték, az érzékenynek, ahogyan a régiek mondták, „fáj a világ”. Adorno számol az „érzelmi apriorival”, de a „szenvedés, a hidegség és a keménység” (21.) az ideálja. Ez megfelel a tudat-fenomenológia sztoikus stádiumának, melyhez képest a XX. század második fele a szkepticizmus vulgarizációját hozta. A sztoicizmus, melyet a világ értéktelensége taszít, az én hatáskörében még értékeli és műveli az értékeket, melyeket a szkepticizmus már az utóbbi „helyen” sem érzékel. A boldogtalan tudat attól szenved, hogy nemcsak a világ értéktelen, már az én sem ellenvilág, magában sem találja

többé az értékeket, s a szkepticizmus negatív igazságának pátosza is elvész. A boldogtalan tudat az „ez nem én vagyok” érzése: „nem itt vagyok”, „elvesztettem magam” (de ha így van, akkor voltam), vagy „nem találom magamat” (=de ha ez igaz, akkor leszek, vagy lehetek). A zárójelbe tett összetevők arra utalnak, hogy a boldogtalan tudat stádiuma olyan mozgástér, mely a zárójelbe tett remény kora: alternatívái attól függnnek, mi történik a reménnyel a zárójelben? A tény, amit minden változat megállapít, a stádium érzésvilágának biztos alapja: „üres hely van a helyemen”, „üres tok vagyok” (mint az *Invasion of the Body Snatchers* népe, akiknek elrabolták a „belsejét”). Az istenkeresés helyén jelenik meg az énkeresés, a paradicsomból való kiűzetés helyén az énből való „kiűzetés”. Egy ítélő (azaz értékőrző) szerv nem tud igent mondani egy cselekvő (azaz értékvesztő) szerv életére és világára.

A Goethe által leírt „széplélektől” a Lukács által jellemzett „giccsemerberig” vezető út a boldogtalan tudat visszavonulása a valóság elől, s az értékek „kivonulása” a boldogtalan tudatból, az értéktudat inflációja, melynek során előbb a vívódó értékvesztés vágytárgyából a barbár pusztá alibijévé válik az értékek kultusza, s utóbb, mivel csak gyarapítva lehet őrizni és csak alkotva lehet befogadni, a passzív, zárójelbe tett értékvilág hitelét veszti, az érték kultusz átadja helyét az értékek gúnyolása és semmibe vétele kultuszának. Az értékek részben visszavonulása, részben degenerációja, egyaránt az értékmentes élet új eszményének útját egyengeti.

A sztoicizmus és szkepticizmus tudatalakjait a cinizmus érája követi. A boldogtalan tudat a modernizáció terméke, mely további modernizációra szorul, a tőke racionalitása azt kívánja, hogy megőrizze az ügyeskedést, de a gátlástalanságot ne fékezze lelkipurdalás. A cinizmus „a modernizált boldogtalan tudat, amelyen a felvilágosodás sikeresen és egyben hasztalan dolgozott” (Sloterdijk, uo. 1. köt. 37. p.). A társadalmi kommunikáció az erősebb érvek térítő munkája. Ha ez az észre apellál, akkor az erősebb érv az igazság erejét jelenti, ha a butaságra apellál, akkor az erősebb érv a ravaszság diadalának kifejezése. A modern világban minden értékből szörnyűség lett a gyakorlati alkalmazásban, mert a tudatlanság vagy az aljasság alkalmazza őket: 1./ A tudatlan rajongás, a primitív fanatizmus vagy 2./ az önző érdek számítása. Az első esetben idealizmusról beszélnek, a másodikban realizmusról, pragmatizmusról, utilitarizmusról, pozitívizmusról, nihilizmusról, cinizmusról, és még számtalan néven illetik, olyannyira dominál, hogy többnyire ott is ő van a háttérben, ahol az előző látszatát keltik: az aljas ravaszság a hülyeséget is a maga szolgálatába állítja.

Ha az emberek érdekeltek lennének az észérvek általi konszenzusteremtésben, ha az igazságot értéknek tartanák, akkor bekövetkeznék, amit Sloterdijk „utópikus ősjelenetnek” nevez (uo. 47. p.). A XX. század története arról szól, hogy az utópikus ősjelenet minduntalan bekövetkezik, de egyrészt torz formákban, a megaláztatás és nyomor feltételei között, s így megjelenése pillanatában hosszú szellemi és erkölcsi megtisztulás útjának kezdetén áll, másrészt ez az út azért és csak azért járhatatlan, mert az utópikus ősjelenet mágikus pillanatának bekövetkeztét produkáló szociális entitást azonnal blokádn alá veszi, kiéhezteti, zsarolja, bombázza stb. az egész burzsoá világ.

A XX. század második felének története az igazság kivetkőztetése, a „meztelen igazságra” redukálása, a „meztelen igazság” pedig az, amit az igazsá „i”-je eltakar, a „gazság”. Ezt azonosítja a turbókapitalista elit a merészséggel, szabadsággal, szellemi fölényvel, életrealitással stb. A felvilágosodott burzsoázia ama generációja, amelyet Sloterdijk ír le, még ismeri a kritikai elmélet érveit, de úgy tekint, mint menekülést a valóság elől: „A jobb meggyőződés ellenére történő cselekvés ma a globális felépítményi viszony...” – írja Sloterdijk

a nyolcvanas években (38. p.). A melankolikus cinizmust azonban utóbb a hedonista cinizmus szadista formái követik. Mindezek a fejlemények két folyamattörvényt, nagy kulturális transzformációt tárnak fel: a cinizmus előbb kritikából felmentéssé, majd a legkegyetlenebb formák igazolásává válik. Ne feledjük, hogy eredetileg pozitív, gondolati szerepet játszott: a filozófiai cinizmus szatirikus és verbális, a szó és nem a tett cinizmusa. Az ember hirdeti a világ gonoszságát, kegyetlenségét és aljasságát, ám a „tudom, de nem teszem” alapon. A gyakorlati cinizmus ezzel szemben azért hirdeti a világ aljas és kegyetlen mivoltát, hogy saját aljasságát elkerülhetetlenként mutassa be, felmentse és felszabadítsa. A „tudom, de nem teszem”, „ismerem, de nem művelem” a teoretikus cinizmus esetén a rosszra vonatkozik, a gyakorlati cinizmus esetén a jóra.

6.7.2. A semmi bukása és az „apró dolgok istene”

A széplélek sorsa az értékmentes élet kezdetben felvilágosultan szkeptikus, később ravaszságára büszke, cinikus képviselőjét is utoléri. Az apollói-melankolikus és a dionüozszi-hedonista cinizmus sorsa közös. Ha igaz, hogy a levés semmit sem céloz meg és semmit sem ér el, akkor nemcsak az erkölcsi világrendet, a boldogságot, a szeretetet nem éri el, hanem a semmit sem éri el (vö. Heidegger im. 2. köt. 56. p.). Ha minden semmi, akkor a semmi a minden – ez a patetikus nihilizmus álláspontja. A XX. század közepének esztétikai semmi-kultusza az intellektuális pátosz tárgyaként tekinti a semmit: míg a kritikai nihilizmus leplezte a régi értékeket, a patetikus nihilizmus a semmiből csinál új fétist. A hajszólo fétiseket követi a felmentő fétis, a felmentő fétist pedig végül elterelő, lefárasztó fétisekre, a nagy kibúvót kis kibúvókra váltják. Ebben a korban a semmi ugyanolyan fedőszervvé válik, mint korábban az értékek, a semmi algebraja pótolja az értékek hitelvesztett matematikáját.

Hegel és Kierkegaard a lélek és szellem egymásra épülő szervezeti formáit, világ- és önviszonyait írják le. A világ alantas kegyetlenségének megtapasztalását követi a bezárkózás (sztoicizmus); ennek további csalódások által nemzett származéka az izolált individuum elbizonytalanodása és kiürülése (szkeptizmus). A támpont nélküli kallódás, a kettős értékvesztés, a motiválatlanság és perspektívatlanság (boldogtalan tudat) számára kínált kiút az univerzálissá lett alantasság felszabadításában rejlő ingernyerés (a szellemi állatvilág). Mindez elvezet ahhoz a szervhez, amit korábban alattas ennek nevezünk, s a felettes én fölé rendelt felülbíró szervként jellemeztünk, amely felszabadítja a legigénytelenebb erőket, legaljasabb igényeket. Az értékek szadista behajtása, az értékek gépies kultuszának kiüresedése, az értékek melankolikus siratóéneke, az értékek, ízlés és erkölcs gyengeséggé és szégyenné nyilvánítása, az új értékek előlegezéseként tálalt tagadás, az üresség dacos állításként megjelenő tagadás, majd a fásult közönyként fellépő tagadás után eljön végre a megkönnyebbülés, az értékmentes kéjkurkászás új közösségisége, szemben a régi értékalapú közösségiséggel. A hatvanas évek tragikus és melankolikus nihilizmusait követő elsivárosodás eredménye a posztmodern cinikus nihilizmusa, mely megtanulja kiélvezni az értékvákuum feltételeit. Az eredmény azonban nem új értékrend, csak az értékhierarchia egyszerű megfordítása: az erjedő véglegesben a leülepedett salakanyagok vetődnek felszínre.

6.7.3. Posztmodern antiesztétika

A polgári kultúrában a világezredet mitikus tökéletességét mint tradicionális eszmét, produktív kultúrfunkciót az életkezdet traumatikus szenzációja pótolja, az isteni östettet az egyéni ös-dráma. A narratív kultúrában mindkettő azonos rangú értelemkonstituáló erő a cselekmény számára. A klasszikus művészfilm demitizál, de az isteni történet zárójelbe tétele, az üdvtörténet feladása után a válságtörténet hőseként felfogott lélek helyreállításán dolgozik. Demitizál, de pszichologizál. A kései modernben az isteneket a lélek követi, a realitás további kiürítése: válságvilágunkból az istenek után most a lelket evakuálják. „A modernista elbeszélés épp az elvont egyén ahisztórikus, nem lélektani jellegében különbözik legjobban a klasszikus művészfilmi elbeszéléstől.” (Kovács András Bálint im. 91. p.). Ahogy a klasszikus művészfilm istentelen – mert „realista” – úgy a modernista „én” lelketlen: a lelket mint magyarázó elvet épp azért kell elutasítani, mert a lélek megélt, aktivált értékek foglalata, míg a szellem szemlélt értékeké, melyektől distanciát vesz fel; a szellem jobban megfelel a nihilizmus igényeinek, mint a lélek.

A modernség kiútnak tekintette a konvenciók lerombolását egy másodlagos világból, mint az igazi világ manipulatív letakarásából. A posztmodern ezzel szemben a konvenciókban látja az egyetlen valóságot, nem lát kiutat, minden élet használt élet, s a kreativitás legfeljebb a használt találékony újraértékesítése. A személyes önkifejezés szappanbuborékként pukkan szét, melynek szivárványa helyén felfedezik a konvenciók füstös, piszkos rendezőpályaudvarát. A lelki ember nyelvi emberre váltása előkészíti a társadalmi élet posztmodern rekollektívizációját.

Ha 1./ a szöveg segítségével nem egy szerző keres egy valóságot, új tárgyi összefüggéseket emelve be a realitásképbe (=realizmus) és 2./ nem is önmagát keresi a szövegben a szerző (= auteurizmus), ha 3./ a szöveg nem is önmagára vonatkozik, az artistikus önvonatkozás által új jelentéshordozó elemeket funkcionalizálva, új esztétikai ingerforrásokat emelve be a nyelvi kifejező készségbe (= poeticitás), és 4./ az önvonatkozás metanyelvi módja sem cél, amely által a szöveg önmagáról tenne kijelentéseket, a maga születéséről vagy szerkezetéről illetve a műfaj vagy stílus közegéről és tradícióiról elmélkedve (= teoretikus önreflexivitás), mindeme variánsok fenn nem állása esetén a 5./ a szöveg még olyan módon is felhasználható, mely mód választása esetén tisztán csak szövegként tálalva a műértő élvezés passzív vagy a nyelvészkedő és irodalmári filologizálás aktív örömeibe von bele, ám mára ez az attitűd is elavult 6./ egy játékosabb viszonyt adva át helyét, ami azt jelenti, hogy a szöveget öningerlésre használja a befogadó, közvetlen és tradíció vagy módszer által nem korlátozott módon akarván elmerülni a „szöveg örömeibe”: a szöveghez való utóbbi viszony a barkácsolás („bricolage”), a Lévi-Strauss által leírt aktivitás, amely a mítoszban kollektív munka volt, s a vilásképen dolgozott, míg a modernizmusban individualizálódik, fragmentálódik és a konkrét szövegbe zárkózik. A koramodern hőse labirintikus világban bolygó szereplő, a későmodern hőse a filmlabirintust építő szerző, míg a posztmoderné a labirintikus szövegben bolygó néző. A szöveg intelligenciateszté válik, mely a kulturális divatkonformitás éberségét és jólértesültségét teszteli.

A modern az etikai érték kigúnyolásával termeli újjá az esztétikai értéket, a posztmodern az esztétikai értékekről is lemond. Már nem az életkeresés eredménytelenségének megállapítása a mű önmegtalálásának eredménye; a visszavonás a művet is utoléri. A kultúrapiros nem a maga igazát igyekszik kidolgozni, hanem az üzenetekbe beépített alternatívákkal min-

den igényt kiszolgálni. Korábban a diakron variánsok egy felfedezési, következtetési folyamattá álltak össze, most a szinkron variánsok elveszik egymás hitelét. A dvd-vásárló ujabban „jó véget” is kap a „rossz végű” filmhez vagy megfordítva. A jövőben nyilván szaporodni fog a választható lezárások száma, ezzel azonban a műalkotás megszűnik felelős kijelentésként funkcionálni, csupán fantazma-gyűrmaként ajánlja fel magát a felhasználónak, aki világgépéhez vagy aktuális kedvéhez igazíthatja, ahelyett hogy vitatkozni kellene a művel, vagy a mű által indítva önmagával. A világgép nyilván lassan kivonul e folyamatból, mert a mű cinikus világgéptelensége a közönség világgéptelenségét tükrözi, hozzá alkalmazkodik. Felhasználónak neveztük a fogyasztót, nem befogadónak, mert ez az öningerlés már nem befogadás. Nincs mit befogadni, a cinikusan felkínált ingeregüttes minden felhasználását cáfolja a többi felhasználási lehetőség. A műalkotás önkielégítési eszközzé válik, s ezzel csak egyik módja annak, ahogyan a szinglivilágban az autoerotika visszaveszi a világot a tárgylibidótól. Amit a tömegkultúrában a dvd-s extracsomag visz végbe, a változatok kölcsönös falszifikálásaként, azt az artfilm-kultúrában maga a műalkotás viszi végbe önmagán, az önmaguk ellen fordított kódok önköltésének attrakciójaként.

6.7.4. A posztértelmiség mint im-poszt-or

A modern mítosz feltétele a minden látó- és mozgásteret konstituáló érzelmi és akarati apriorikra való reflexió. A modern mítosz a kultúra kibújása saját bőréből (ahogyan az eredeti mítosz a bebújása a bőrébe): Faust és Frankenstein mítoszainak elemzése hozzásegíthet, hogy lokalizáljuk magunkban a nihilista kategóriák komplexusát, az aktív-pesszimista és cinikus-pragmatikus tendenciákat. A mai művészfilm-kultúra, sőt az általános szellemi szféra értelmezéséhez segítségül hívjuk a mad scientist és a mad artist narratíváit. Frankenstein még magántudósként alapítja meg az üzemi tudomány eszményét, a totális létkontrollt. Faust a klasszikus magántudós, míg Frankenstein a modern üzemi tudós ösképe. A klasszikus magántudós értékét azon is lemérhetjük, hogy az utódok hány konferenciát tartanak róla; a modern üzemi tudós értékét azon mérik, hány konferencián vesz részt. A klasszikus magántudós az egyéni létélményre reflektál, a modern kutatók egymás közleményeire reflektálnak. A világméretű üzemi munkaszervezés a modern kutatót aláveti a „paradigma” fegyelmenek. A tudós mint felfedező a kiválás kultúrhőroza, míg a modern kutató a beválás kulturális közkatona, bérmunkása, hivatalnok és rohamrendőre egy személyben. Az előbbi az ismeretlen összefüggések feltárója, új törvényszerűségek megállapítója, a természet, a társadalom és a lélek megfajtója – az utóbbi a tények megmagyarázója a tudományos közvélemény rendszerén belül, s egyúttal az eltérő magyarázatokat vagy a rendszert zavaró tények tudatát elhárító, az előítéletek csatornáit karban tartó (agy)vízvezeték szerelő. A tudósnak a létélmény egésze és a személyes gondolkodás története adja a feladatokat, a kutató feladatait a megbízó intézmények, a gazdaság és politika hatalmai osztják ki. A tudós kérdése: hogyan lehet embernek lenni? A kutató kérdése: hogyan lehet konkrét tényeket előállítani és adott beállítottságokat manipulálni? A tudós a primér ismeret, a létélmény fölött bábáskodik, a kutató a szekundér ismeret, a „tan”, a „vizsgaanyag” a műveltségi élmény igazgatója, s a leckék behajtója. A tudós a megfigyelt tendenciákból kiindulva a törvények felé nyomoz vissza, s olyan alapdöntések lehetőségét tárja fel, amelyekből egészen más tendenciák következhetnek.

A tudós élménye a világ, a sors megfordíthatósága. A klasszikus tudomány ezért látta az egészség, az erkölcsi állapot és a fejlődés lehetőségeit, melyek kibontakozásában nem tartotta csekélynek a tudomány feladatát, s ezért átélte a tudós erkölcsi felelősségét. A modern kutató tendenciákat ír le befolyásolás céljából: nem a törvényt kutatja, mely a tendenciákért felelős, és még kevésbé a mögöttes törvényt, mely a törvényért felelős, hanem a tendencia tényére alapító befolyás eszközeit. Élménye a világfolyamat, a sors kihasználhatósága, megbízatása az érzelmek és viszonyok, társadalom, kultúra és lélek betegségei másodlagos hasznának kiaknázására irányul. A klasszikus tudós világában a felfedezésből következik a társadalmi megrendelés, ami többnyire késik, ezért a nagy felfedezők tragikus figurák. A modern szociáltechnológus, a kizsákmányolás üzem-mérnöke esetében a társadalmi megrendelésből következik a kutatás. A klasszikus tudós az „ördög cimborája”, amennyiben a jövő ismeretlen hatalmait szabadítja fel. A modern kutató a „zsarnok cimborája”, beépült hatalmi tényező. A társadalmi hierarchiából számléltra lett, a legalantasabb maffiózók nyüzsögnek a társadalom irányító központjaiban, s az őket szolgáló „szürkeállomány” a szolgálatban eme felettes alvilág tükörképévé válik. A szürkeállomány lovagjaként fellépő szakértő létfeltétele, hogy kiiktassa a szolgálatból az értékkontrollt.

A szakértők és kultúrcsendőrök hatalmi elitek és trendek nevében elnyomó tevékenységét kiegészíti a szellemi szerencsejátékos, a minduntalan bejelentett „új hullámok”, „kopernikuszi fordulatok” és „paradigmaváltások” hullámlovasa, aki a bricolage labirintusába vezet bennünket, s ott ígér a befogott, kifacsart léleknek és a megalázott lelkiismeret-maradványoknak pótkielégülést. A posztmodern művész, a mad artist lemond a világ megfejtéséről, a mad scientist laboratóriuma javára. Ennek fejében felmentik a komolyabb agymunka fáradsága alól, s a cinikus bolondozás, illetve a még cinikusabb titokzatoskodás geg-bajnokaként tartja el a hatalom. A posztmodern művész a magát a káoszban jól érző káoszkeverő, s nem új életet kereső lázadó, ellenkezőleg, minden ilyen keresés kigúnyolója.

6.8. A hitetlen hit és az értékekhez való feszélyezett kötődés

6.8.1. Közvetlenség és naivitás

Gyakran idézzük Leslie A. Fiedlert, aki „szentimentális szerelmi vallásnak” tekinti a tömegkultúrát, de csak most jutottunk arra a pontra, ahol meg kell kísérelni megmagyarázni az értékek átköltözését a hitvallás és tanúságtétel komolyságából a játékba, s a gyülekezet szelleme morális éberségéből a mozi sötétjébe és az elfutó képek álomszerű felelőtlenségébe.

„Modern művelődésnek” nevezzük azt a folyamatot, amelyben az érzéki, anyagi világ dolgait beletárolják az instrumentális funkciók fegyvertárába. A másik ember kezdetben az egész ember számára fontos, később csak érdekérvényesítő stratégiai számára tényező. Minél sikeresebb az ember (vagy egy egész társadalom), annál radikálisabb az instrumentálizáció, ezért a művészet kitüntetett figyelmének tárgya a kallódó ember (a realizmusban) vagy a neurotikus (a modern filmben). Van egy átmeneti, preinstrumentális adottságmód, és ennek is két szakasza: 1./ amikor a dolgoknak még nevük sincs, 2./ illetve amikor már van nevük, de még nincsenek besorolva az instrumentális funkciók raktárába (= preinstrumentális nevesítés). Ez utóbbi adottságmódot, „elsőnap” látást igyekszik felidézni a művészet, így

adni kimenőt az érzékenységeknek a second-hand-adottságmód sterilitásából. Miután a világ az instrumentális adottságmód szemantikai börtönében elveszíti értelmét, ha a túltársadalm-sult ember nem tud visszatérni az érzéki, anyagi jelenvalóságához, a tárgy a semmi jeleként jelenik meg, már nem is a haszonra utal, nem is az értelemre, nem is az örömrre, nem is a realitásöszönt, nem a Libidót és nem is a magasabb Libidót (magasabb Erószst) szólítja meg, hanem a halálöszönt.

Van-e közvetlenség és vannak-e a közvetítések világában a közvetlenség visszatérésének tekinthető pillanatok? A közvetlenség lehetőségének tudata a bármivel való első találkozás, az ősbévésődés emléke. Ennek a közvetlenség-momentumnak a következménye „az első az igazi” eszméje a populáris kultúra szerelemmitológiájában. Az autenticitás igényét, eszményét az ősnárcizmus világképe táplálja. A szekundér autenticitás nem közvetlen adott, mindig felidézett, visszanyert: közvetett közvetlenség, közvetlenséget utánzó közvetettség, mintha-közvetlenség. A világgal való hamisítatlan, közvetlen viszony a szubjektum-objektum viszony kifejlődése után a saját cselekvéssel való autentikus viszony („belevettség”) által közelíthető.

A naiv is kódolt, de kódolásában a természeti és társadalmi kódok eredeti egységet alkotnak. Amíg a természeti és társadalmi kódok nem kerülnek szembe egymással, az ember sem kerül szembe kódjaival. A naiv állapotban a kódolás minimális, és az eredeti vad és vak indulatot megfékező önreflexivitás csak az emóciót éri el. Az ősbévésődés egyik tárgya a természet illetve a dolgok természeti oldala, mellyel szemben a társadalom parancsoló, követelő formákban lép fel. Egy absztrakt imperatív kultúra választja le és állítja szembe magát a természettel, a csupán biológiai kódok által közvetített adottsággal, ezért érthető minden nosztalgia és ezért kapcsolódik össze egymással a természet, az aranykor és az értékek siratása. Az ősbévésődés másik tárgya az a szociokulturális világ, amelybe az egyén beleszületett, s ezért a természethez hasonló sorsszerű adottságként éli át. Ez az örökség és szokás világa, mely ellen a nevelődési regényben a kamaszkor fellázad, de az a lázadás tárgyaként is tovább befolyásolja az érzékenység fejlődését, melynek során az ősök kódjainak eszköztárából a személyes kódok forrásává válik. A kód, amely ellen az ember fellázad, kódtermelő meta-kóddá válik az önsors-formálás belső dialógusában. Gondolatmenetünk a Totem és tabu családregegyét fordítja le szemiotikai mechanizmussá. A „meghalt az ősatya – éljen az ősatya” transzformáció megfelelője a „meghalt a kód – éljen a kód” transzformáció.

A közvetlenség modern vágya le akarja vetni a kötöttségeket, de a kötöttségek a naiv világban, ahol mind az én-egység, mind a természettel való egység élménye sértetlen, a legerősebbek. Minél alacsonyabb az érdek, annál teljesebb és feltétlenebb az alacsony szükséglet kényszerítő jellegével azonosulva megélt önazonosság, s az innen való kitörés értékhipnózis általi öngerjesztése pillanatában a magasabb szükséglet meg kell, hogy haladjon az alacsonyabb erejét, de ez csak ideiglenesen lehetséges, ezért nevezik csodának (Nietzsche pedig ugyanezt az öngerjesztést nevezi a hatalom akarásának).

Hanekében nincs meg Thomas Mann megértése a konvenció iránt, akinek Leverkühnje a modern disszonanciák keretében felidézi a harmóniát: ”Felejsd el a kint, lelkünk Istené, álom volt csupán, benned élek én...” Épp a meghaladás ébreszti fel a megtérés vágyát „egy átlagos befejezés felé, amellyel akármilyen más darabot is le lehetne zárni.” (Thomas Mann: Doktor Faustus. Bp. 1967. 71. p.). Csak az szabad, ami jellegtelen (uo. 105. p), a kultúra ezért vágyik a kultuszra, a művészet a kötöttségre (uo. 76.) A művészet nagyformájában és a művészi

korszakok eljövételében mindig szerepet játszik a rend, a gátlás, a forma és korlát keresése (uo. 150.). A szubjektív szellem az objektívra vágyik, s az objektív szellem az abszolút szellemet is szubjektívvá nyilvánítja: a művész ugyanazt várja a matematikától, a logikától, a pátosz és emóció elutasításától, amit a kisember az államtól és egyháztól, a modern ember a szervezeti fegyelemtől, a szakmai közvéleménytől és a politikai pártosságtól (uo. 151.).

Ez azonban csak a komplexus egyik oldala, Thomas Mann a másikat is érzékeli, nemcsak a konvenció vágyát jelzi, a hozzá kapcsolódó szorongásokkal is számol. Regénye egyik helyén a fiatal Lukács kommunista megtéréshez vezető kötöttségvágyát parodizálja: „A tudományos kutatásnak pedig igenis eleve elfogultnak kell lennie, de még mennyire! Irányát a közösség hatalma, tekintélye szabja meg, mégpedig olyan természetesen, hogy a tudománynak eszébe sem ötlük, hogy ő nem szabad. Mert hát szubjektíve mindenképpen az – bizonyos objektív kötöttségen belül, ám ez az objektív kötöttség annyira természetszerű és valóságos, hogy semmiképp sem érződik nyűgnek. Hogy elképzeljük a bekövetkezendőt, és megszabaduljunk ostoba aggodalmainktól, elég ha emlékezetünkbe idézzük, hogy bizonyos elfogultságok és szent föltételek egyetemesen kötelező volta sohasem vetett gátat a fantáziának meg az egyéni merész gondolkodásnak. Ellenkezőleg: mivel a középkori ember számára az egyház révén eleve adott és magától értetődő volt a szellem zártsága, uniformizáltsága, ő maga sokkal inkább a fantázia embere volt, mint az individualista korok polgára, sokkal biztonságosabban, gondtalanabban átengedhette magát egyéni képzelőerejének.” (uo. 461. p.). Thomas Mann a következőkben ugyanazt a kötöttségvágyat mutatja ki Brecht objektivitásvágyában, amelyet a formák Lukácsra jellemző tiszteletében az előbb: „ez a kritika végül is szükségképpen a hagyományos műformák és műfajok ellen fog fordulni, például az esztétikai színház ellen, amely a polgári életből fakadt, és a művelődés egyik fejleménye volt. Nos, itt a szemem láttára váltotta fel a drámai formát az epikai...” (uo. 464.).

A „magas művészet” elkülönülése, olvassuk Thomas Mann regényében, „a kultúra vallás-pótlékká való emelésének eredménye volt” (404.). A konvenciók és tradíciók iránti ambivalenciából és az egyszerűség vágyából fakadnak egyrészt a művészek és a társadalmi mozgalmak közötti vonzalmak és konfliktusok, másrészt az avantgarde és a népszerű művészet találkozásai és cserebomlásai. Két út nyílik, a művészet a személyesbe kebelezi be a konvencionálisat vagy a konvencionálisba a személyeset. Thomas Mann olyan művészetet és kultúrát vizionál, amelyben nem az egyszerű keresi a kifinomultat, hanem a kifinomult és meghasonlott keresi az egyszerűt: „itt a kifinomult játssza az eredeti őselem szerepét s az egyszerűség ebből igyekszik kibontani magát” (uo. 230. p.). Az eredeti naiv közvetlenség primitív, meghaladandó és visszahozhatatlan, ugyanakkor minden magasabb struktúra alapja, háttere és összetevőinek anyaga, ezért vonzása nem szűnik, de a közvetítések kibontakozásának egy szakaszában, amikor az intellektus a maga módján naiv, azaz modoros, s még gyenge, ezért ön-fetisizáló természetű, a naiv vonzása a túlkompensáció következtében taszításként jelentkezik.

6.8.2. A közhely mélysége és a „giccs” szentsége

A – tudományos vagy művészi – felfedezéseket több probléma kulcsaként alkalmazzák, mint ami megoldására alkalmasak, az eredményeket túláltalánosítják, az érdeklődés középpontjába került új élményszférát túlrendszerezik, az ember általános életismeretének, szaktudásának

vagy esztétikai aktivitásának minden vívmánya elhárító mechanizmussá válik. A realitásélmény minden vívmánya fantomizálódik, ami nagyobb probléma, mint az elvarázsolódása: az utóbbi nem kontrollált, de szenvedélyes kontaktus, míg az előbbi a közvetítési apparátusok megmerevedése által meghatározott kontaktusvesztés. Ott látszik legbiztosabban birtokolt-nak a való világ, ahol a legmesszebb távolodott és teljesen fantomizálódott, az üres rutin mechanizmusait kiváltó absztrakt jelzésekre redukálódva.

A művészetkutatás pozitivista üzeme, mely a strukturalizmus aprópénzre váltott maradványaiból él, frázisokat azonosít és tipizál. Korábban minden fogásban a tartalmat látják, minden formában a létélményt üdvözlük, később minden tartalomban a fogást látják, semmi többet, a tartalom azonban nem vész el, csak hozzáférhetetlenné válik, elzár tőle az ismétlés és megszokás, a külsődleges, figyelmetlen, felületes viszony, a gondolatlan ismerősség. Ezért lázadunk előbb-utóbb minden kód ellen, nevetségesnek vagy alantásnak érezve őket, mint a két színész Haneke *Az ismeretlen kód* című filmjében. A kóduralom ellen lázadó kódromboló művészek lázadása termékeny félreértés, kevésbé termékeny a művészetkutatóké, ha azt hiszik, a költői kifejezés pusztán konvenció, amelyet elegendő címkézni, nem kell értelmezni. A konvenció azért jut uralomra, mert értelme faszcinál egy kort, s ha múlik a faszcináció, a konvenció kiszorul az epigonok majd a dilettánsok perifériális szubkulturáiba.

A frázis általánosabb probléma, mint a nagy közhely kulturális funkciójának kérdése. A frázisok attól tűnnek igaznak, hogy állandóan halljuk őket, uralják a kultúrák közvetítést. A minősítési rendszerek tökéletes leckefelmondást kívánnak, a szakmai közvélemény az uralkodó eszme pontos közvetítését szankcionálja, a kulturális rendszer a jólértesült ember kezén van, aki minden helyzetben tudja és mondja a vezérszót. A frázis megerősíti a szokást, elejét veszi az egyéni reagálásnak, megakadályozza, hogy a reagálást a tárgyvaló eredeti kapcsolat vezesse. A frázis tartalma olyan bölcsesség, amelyet integráltak a balgaságba és olyan igazság, amelyet kibékítettek azzal a világgéppel, amelyet szétfeszítéssel fenyegetett. A frázis – ideiglenes uralma idején – terrorizálja a közvéleményt; a nagy közhely nincs hatalmon, de bűvópatakként, rajtakaphatatlanul kerülgeti a mindenkori hatalmi szimbolikát, s táplálja az érzékenységet. A frázis partikuláris, a nagy közhely általános. A közhely jellemzője az örök visszatérés, a frázis az ideiglenes, de totális kontrollra törő szellemi rémuralom. A közhely üldözői frázisokat hangoztatnak. A frázisok szezonális hatalmak, amelyek váltják egymást, frázisrendszer több van és harcolnak a hatalomért, míg az örök közhelyek az emberiség közös birtokai.

A leggiccsesebb szavak, az örök, elemi, közös konfliktusok a legmélyebbek. A legfontosabb el van mondva és mindig már el volt mondva. Az előbb idéztük Adrian Leverkühn nosztalgiáját a „giccs” iránt: „Felejtsd el a kint, lelkünk Istené, álom volt csupán, benned élek én...” Amikor Jean Christophe elveszíti szerelmét, ő is rábukkan az épp a legnagyobbak által vállalt – ezúttal Michelangelo sorait idézve felelevenített – nagy közhelyekben rejlő igazságra: „És mégis olyan elkeseredett vágy munkálkodott benne, hogy kitépje őt az enyészetből, olyannyira szüksége volt arra, hogy tagadja a halált – hogy eszeveszett hittel kapaszkodott ebbe az utolsó deszkaszálba.

... Nem haltam meg: noha otthont cseréltem,
élek benned, ki látsz és sírsz ma értem,
ha tovább élünk a baráti szívben.

Sohasem olvasta ezeket a fenséges szavakat, de ott voltak szívében. Évszázadok kálváriáját mindenki megjárja, mikor rákerül a sor. Mindenki rábukkan az évszázados fájdalokra, a kétségbeesett reményre. Mindenki azoknak lép nyomába, akik előtte éltek, harcoltak a halállal, tagadták a halált – és meghaltak.” (Romain Rolland: Jean-Christophe. Bp. 1962. 260. p.). A közhelyet gúnyolók nem autentikusak. A közhely nem azonos a lényegileg nem-autentikussal, bár autenticitása elveszett, de visszanyerhető.

Nem a konvencióval van baj, a konvenciók vitájának kioltása okozza a problémát. A konvenciók párbeszéde ébreszti a transzkonvencionálist. Nonkonvencionálisnak érzünk minden fordulatot, mely ütközik az uralmon levő, frázissá fajult konvencióval. A XX. század eleji művészeti forradalmak egy konkrét hatalmi apparátus, a moralizáló humanizmus konvenció-rendszere ellen lázadtak. Már a fiatal Hegel a fojtó, fullasztó gondviselés világaként jellemezte a moralizáló konvenció kultúráját. A keresztény vallás pozitivitása című munkájában leírja az aggályos túlszabályozottság rendszerét, a szabad önteremtéshez, a teremtő rögtönzéshez szükséges bátorság hiányát, a kitenyésztett érzéketlenséget: „...az emlékezőképességre ruházzák a törvényhozó hatalmat minden fölött, még a lélek legnemesebb erői fölött is.” (Hegel: Ifjúkori írások. Bp. 1982. 64. p.). A létélmény embere „, az emberi természetet a másokról szerzett tapasztalatokból és a saját érzéséből ismerte meg” (uo. 64.). A spontán, érző és cselekvő életből érkező, s ennek készségeivel felszerelve utóbb a fegyelmező konvenciók kultúrüzemébe belépő, a nevelődési élményből a leckefelmondás gépezetébe átkerült személy „,a rendszer emberében nem tudja felismerni a fajtájabeli lényt, a természetet inkább a keleti tündérmesékben és a mi lovagregényeinkben találja meg, mintsem ebben az emberben.” (64.). A rendszer műve az érzelmi intelligencia, aktív fantázia és kreatív fogalomalkotás paralizálása. Az értelem és érzelem aktusai helyére elmúlt és eljövendő, reprodukált és előírt aktusok mimézise lép: „Szokásaink, ha külső jeleken keresztül nyilvánítanak érzéseket... nem azt mutatják ki, amit az ember valóban érez, hanem amit éreznie kell...” (66.). A fölösleges előírástömeg teljesítménye „,a törvény szabta szolgaság” (67.). Az állam, politika és jog célja a külső, az egyházé a belső parancskövetés biztosítása. Az eredmény az „,aszketikusan formált jellem” (70.): önmegtagadás és mimézis egysége, az alattvalói szellem másodlagossága. Korábban egy esztétikai aszkétikát jellemeztünk, melynek Hegel gyökereit ragadja meg egy általános érzelmi-szellemi aszkézisgeneráló kényszerkultúrában. Az érzés bátortalanságát és haloványságát kompenzálja a cselekvés konoksága és agresszivitása. Felszabadítja az agresszivitást, hogy az ember nem a maga, hanem az erkölcs nevében gyakorolja azt.

A Libidót egyik oldalról az etikus, másik oldalról a démonikus tartja sakkban. A moralizáló humanizmus azért sekélyes, mert „,nem érti meg az emberi lét démoni jellegét.” (Thomas Mann im. 114. p.). Adrian Leverkühnt az Erősz hozza kapcsolatba a Thanatosszal. Thomas Mann feltárja az alkotásnak a moralizáló humanizmus által tagadott thanatális forrásait: „,...mintha Adrian gyötrelmes állapota afféle menedék és rejtkehely lett volna, amelybe szelleme elbújt, hogy egészséges életünktől fájdalmasan elkülönülve, a világból kiiktatva, senkitől kilesve, senki által nem gyanítva, titkon elrejtve olyan terveket dédelgessen és dolgozzon ki, amelyekhez köznapi egészség nem is adhatja meg a kellő kalandos bátorságot, mert mintegy az alvilágból kell őket elrabolni, felvinni és napvilágra hozni.” (uo. 444. p.). A hivatalos művészet ezeket az erőket a populáris kultúrába számúzta, ezért nőtt nagyra a populáris kultúra a XX. század közepe felé, s hozott létre remekműveket. A XX. században

a stíláriss modorosság ugyanolyan védőernyővé vált a thanatális ellen, mint az előző században a moralizáló humanizmus. A sors iróniájának komédiája és e komédia csúcspontja, hogy a posztmodernben az elméleti antihumanizmus vált hasonló védőernyővé.

Az idézett Mann-regény követi a folyamatot, amelyben a giccs szenvedélyes konvencióival kenetes moralizáló, majd hideg szcientista, cinikus, amorális közhelyeket állít szembe a „modernizáció”. A közhelytörténet a szenvedélyes „közvetlen”, a moralizáló, tanító majd az intellektuális, önreflexív konvenciók, sémák, frázisok rétegeit tárja fel. A naiv kultúrában a műfogást a létkapcsolat előállítójának, az intellektuális önreflexióban a létkapcsolat zavarának tekintik. Kérdés, nem intellektuális naivitás-e ez, mely nagyobb közvetlenségről álmodik minden addiginál, s ezért rezignálva lemond minden közvetlenségről. Az eredmény a magába forduló tudat szenvedése rabtartójától, önmagától. A morális konvenciót az elnyomottak féken tartására, az intellektuálist az elnyomó szellem önszabályozására termeli ki a kultúra.

6.8.3. Naiv intellektualizmus, obskurus felvilágosodás

Az ego 1. az ösztönselekvés alanya, az ego 2. a konvencionális cselekvésé, az ego 3. a tagadás és kritikáé, az ego 4. a nosztalgiáé. Jelen pillanatban a tagadás alanya a problémánk. Az ego 3., visszatekintve az ego 1. és az ego 2. munkájára, fellázad: ez mind nem én vagyok! Az ego 3. az azonosuló, felvállaló és feldolgozó képesség hiánya: az ego 1-ben az ösztönt, természetet, az ego 2-ben a kultúrát, tradíciót, szokást, konvenciót tagadja meg, de nem tud új tért nyitni magának, nem képes túllépni, csak visszahúzódni. A modern naivitás, mely intellektuális fölényként lép fel, a szemantikai üresség könyvelésével azonosítja a felvilágosodást. Az elmélet megelégszik a séma, recept, előírás címkézésével. Rámutat, hogy valamely művészi megoldás csupán a kor konvenciója, kortűnet, a beidegzés terméke, a kultúra kötelező rekvizituma, s az esztétikum eme alapállományát nem esztétikai fenoménként, csupán szociálpszichológiai tünetként akarja értelmezni. A visszatérő formákat nem tekinti élmény- és értelemhordozó, megfajtatandó jelenségnek, pusztán valamely áramlathoz, iskolához, kultúrához való hozzátartozás azonosító jelzésének. Nem az alakzat jelentésére kíváncsi, csupán eredetére és elterjedésére utal, nem véve tekintetbe, hogy nagy elterjedés esetén a kis különbség is nagy szemantikai megrázkódtatást hoz, minél erősebb kényszerítő erőnek tűnt a konvenció, annál nagyobb szabadságot szabadít fel a kis elmozdulás is.

A pozitívizmus mint szcientista közvetlenség hit a tudomány által izolált tényeket és a megfigyelési adatok megállapított összefüggéseit azonosítja a közvetlenséggel. A humán tudomány, a szcientista közvetlenség védelmében, az empirikus társadalomkutatás üzemébe húzódik vissza, a kritikai elmélet pedig a manipulatív közvetítéseket romboló „felvilágosodásban” véli birtokolni az elérhető közvetlenséget, holott a kritika nem túllépés, legfeljebb annak előkészítő szakasza. A felvilágosodás naivitása egy intellektuális közvetlenség hitben áll, mely a konvenció elleni agresszióban merül ki, a közvetítés tagadásával azonosítja a közvetlenséget, egy absztraktum tagadását azonosítja a konkrétummal, mely üres tagadáshoz képest a megtámadott közvetítés egyszerre maga lesz elveszett konkrétum. A pozitívista tényhit az állítás nihilizmusa, míg a kritikai önhittség a tagadásé. Az eredeti naivitás a lelkes azonosulás, mint a feltétlenség élvezete, míg az intellektuális naivitás a distanciateremtés (mint a külső létbirtoklás feladott közvetlensége) helyett az önbirtoklás vélt közvetlenségének

kárpótlása. Az intellektuális naivitás a leosztott szerepek leleplezése által elért szerep-nem-játszás mítosza, a kritikai tudat konvenciómentes szeplőtelen fogantatásának mítosza.

A tradíció aszketikus cenzurális felülbírálnása az értékek elleni háború a képek és szimbólumok stigmatizálása és írtása útján. Az intellektuális képtilalom mögött a feltételelességet felfogni képtelen naivitás rejlik. A képtilalom nem képes felfogni, mit kap az ember a képektől, a képet az ember kifosztójának tekinti, mert a tudat képek általi megszállásáról és átalakításáról túl sokat gondol, nem veszi észre, hogy a kép a tudatban vendég. A tudatot az arisztotelészi anyaggal, a képet az arisztotelészi formával azonosítja, s nem gondolja meg, hogy a tudat által formált képek formálják tovább a tudatot.

1./ A konvenciók vádlása nem bizonyítja, hogy maga a vádló nem konvencionális. 2./ A konvenció mint konvenció leleplezése nem bizonyítja, hogy a konvenció épp konvencionálisában nem hű-e a valósághoz? Nemcsak a konvenció nem éri el a valóságot, a valóság is beteljesületlen, azaz maga sincs „magánál”, s nemcsak a környezeti valóság korlátaihoz hűek a konvenciók korlátai, a lét problémájára is utalnak, mely lét maga sem tudja végigvinni önnön szembeállítását a semmivel. A valóság tökéletes birtoklása egy nonkonvencionális közvetlenség által azt tenné a valósággal, amit az sem tehet magával, azaz olyan zártsággal és identitással ruházná fel azt, amivel maga sem bír. A tudás feltételelessége megfelel a valóság meg nem állapodottságának; a tudás is csak úgy üldözi a létet, mint az önmagát. A létező maga is önnön tökéletes másának elrontott mása; a történet soha sem kész, nincs végleges variáns.

Nincs tehát autentikus közvetlenség, csak konvenciók vannak? Vagy a konvenciók felhasználhatók a konvencionálison való túllépésre? Nincs-e a konvencióknak kétféle használata, egy transzkonvencionálisra utaló és egy a transzkonvencionálistól elzárkózó mód? Egy felfedező és bevezető mód, illetve egy kényelmi mód? Transzkonvencionális erő a./ a rendszerbe befogadott új élményeket megragadó új szimbólum bevezetése, b./ és a kiürült konvenció revitalizálása, értelmének visszanyerése: b.1./ a konvenciók új élményekre való alkalmazása vagy b.2./ a konvenciók párbeszédének megszervezése által. A modern esztétika problémája volt, hogy van-e a nyitás mellett a visszanyerésnek is értelme, a „nyitott formák” mellett a „zárt formáknak” is tulajdoníthatunk-e esztétikai értelmet és jelentőséget? Van-e kétféle esztétikai érték? A posztmodern esztétika problémája ezzel szemben az, van-e akár csak egyféle érték is? Az esztétikai cinizmus, csak akkor hiteles és őszinte, ha az esztétikai érték fogalmát elvetve tartja meg az esztétikai tény fogalmát. A praktikus beállítottság haszontárgy-közvetítő ingereinek alternatívái az esztétikai beállítottság önközvetítő ingerei. Az előbbi: inger egy másik ingerért. Az utóbbi: inger önmagáért. Az esztétikai öncélúság hedonista kultúrabeli fogalma a haszontalan élvezet fogalmához közelít. Valós és valótlan határainak előrehaladó elmosódása gyarapítja az esztétikum terjedelmét, de szegényíti tartalmát.

A modern szerzői film az „újat” és „egyénit” játssza ki a „papák mozija” mint a konvenció mozija ellen. Ez az autenticitás-hit azonban a kései modernben kifárad, és a posztmodernben elbukik. A túltársadalmasult ember nem tudja elképzelni, hogy van valami a konvenciókon kívül, hogy van válság, rendkívüli szituáció, melyben a sima társas világ beidegzései nem jelentenek megoldást, és az érzékenység kinyílik valami felé. A túltársadalmasult ember konvencióhite az élménytársadalomban elsőpri az autenticitás modern vágyát. A visszanyerés ambíciója a konvenció nemkonvencionális használatának lehetőségével számolt, a posztmodern azonban, épp fordítva, megtanult minden nemkonvencionálist konvencionálisan alkalmazni, korrupst türelemmel, nem a harag és lázadás eszközeként. A produkció élmé-

nyét a produktív kor ingereinek reprodukálásával pótolják. A posztmodern a reprodukív produktivitás kora. Korábban a nonkonvencionálist keresték, mint „utat a valóság felé”, most le nem fáradt ingert, kipihent mintát keresnek. Az ingert és a konvenciót, az aktuális izgalmat és a bevált műfogást egymás eladására használja a posztmodern.

6.8.4. A „költői szerepjátszás” művészetontológiai alapjai

6.8.4.1. A közvetlenség „ismétlése”... (...és a visszanyert feltételeessége)

A neokonvencionalizmus két oldala és forrása:

- 1./ az avantgarde akadémizmus létrejötte, az új konvencionalizálódása;
- 2./ az elementáris esztétikum rehabilitálása, a nagy közterek új életre keltése, az „örök visszatérés” mágikus potenciáljának kiaknázása.

Míg a modernista nihilizmus radikális elitideológia, a tömegfilm egy vulgáris és nihilizmus-előtti hitéletet ha nem is elevenít fel, de annak nosztalgiája, ennyiben antinihilista mozgalomnak vagy menekülésnek is tekinthető: antinihilizmus, de nem transznihilista érték-rehabilitáció, hanem a másidejűségben való lélekfrissítő alámerítkezés értelmében kalandos illetve fantasztikus regressus ad originem.

Mi különbözteti meg az eredeti premodern értékdictatúrát a felújított értékrendtől? A premodern értékrend merev, nem lehet rajta változtatni, nem tűri a kritikát, vagy nem veszi figyelembe, s korrigálhatatlansága kételkedéssel párosul, amennyiben az értékek vonzatai gyakran archaikus barbár-aljas, destruktív szenvedélyek. A premodern értékdictatúra és a modern értékviszanyerés különbsége a felújított értékrend megfoghatatlanságának vonzó és felszabadító potenciálja.

Az irónia – és a romantikus iróniától a brechti V-Effektig egy sor ambivalens módon érték közvetítő művészi eljárás – feltételelesen vallja, amit a nihilizmus feltétlenül tagad. Az irónia, a kettős kötés, az ambivalencia, a distancia tartás, a korlátozott azonosulás által lépünk kapcsolatra az értékekkel, amelyek az új kultúrában nem gyakorolnak feltétlen hatalmat, a kényszerkultúra morális parancsénének hatásköréből egy esztétikai én hatáskörébe kerültek át. A kiábrándulás világában a „morális stádium” az „esztétikai stádium” törvényen kívüli területének játszmái között rejtőzködik. A feltételeesség oldja le a felszabadító felettes ént az elnyomóról. (Nem véletlen a marxizmus és forradalom – mondhatni: ironikus – genealógiája: Marx az ökonómián, Lenin a politikán, Lukács pedig az esztétikán keresztül közelítette meg a forradalmat. A végső stádium az esztétikai kommunizmus. Lukács ugyan szeretett volna eljutni az esztétikától az etikához, ehelyett azonban társadalomontológiájában inkább visszalépett az előző két stádiummal való eszmei küzdelemhez. Ugyanakkor etikája is kétségtelen kibontakozik, a feltételeesség korában lehetséges helyén, az esztétikában.)

4.8.4.2. Az imaginárius szerepjátszás mint befogadói játszma

Hogyan érintkezhetünk a nihilizmus által dominált civilizációban olyan hagyományos értékekkel, melyek létstátuszát kétségessé tette, varázsát azonban feltáplálta lét és érték kontasztja? Nemcsak a szerző teszi, ahogyan azt pl. Horváth János leírta Petőfi Sándor esetében, a befogadó is egyfajta „költői szerepjátszást” művel. A sérülten tartózkodó valóságos én egy játék-ént iktat maga és az értékek közé. A distanciált, megfigyelő státuszban fellépő reális én egy képzelt ént delegál az élménybe, mely szerepjátszó én a mű által implikált beállítottságok utasításait követve izgul, lelkesül stb. A megkettőződő én egyrészt átlát a „szándékon”, „manipuláción”, másrészt engedi magát befolyásolni és meghódítani. A megfigyelő én a mű rendelkezésére bocsátja a skizoid szerkezet által előállított terméket, saját naiv mását. A kettős én azt játssza, hogy mást játszik: elveszett vagy el nem ért önmagát, elveszett vagy el nem ért világok melankolikus és nosztalgikus utasát.

Az ember eljátszhatja, hogy naivan és teljesen, boldogan és felszabadultan jelenvaló, tökéletesen önazonos és szabadon spontán, vagy eljátszhatja, hogy átlát a szitán, nem adja könnyen magát – akármelyiket játssza, mindenképp egy virtuális közösség ítélete számára prezentálja beállítottságát. Kooperatív vagy lázadó szerepekben lép fel, vagy ezek kombinációiban kísérletezi ki az értelemadás lehetőségeit. Minden cselekvésnek van egy színjátékos mozzanata, Žižek pl. a szexualitás példáján mutatja be realizáló aktus és mimézis keveredését, a mimetikus mozzanatot, mint az aktus kivitelezéséhez szükséges közvetítést. A szexuális aktus része az ágálás, a mimetikus mozzanat, mely olyan érzéseket állít színpadra, sőt cselekedeteket realizál, melyekkel a szubjektum nem azonosul feltétlenül. Megteszik, de ezt úgy élik át, mintha csak megjátszanák, hogy megteszik. A valóság utánozza a valóság utánzását. Megjátsszák, hogy az impulzus az ő impulzusuk, cselekedetük utánoz egy szenvedélyt, melynek teljességére vágynak, de amelyben nem hisznek, s ha a hit volna a realizáció feltétele, nem próbálhatnák meg realizálni. Csak hazugságként realizálhatják azt, ami talán legelőbb vágyuk. Másrészt a vázolt strukturális kettősség alapvetően kétértelmű, fordítva is értelmezhető, az is lehet, hogy azért játsszák el, hogy csak játék, hogy kivitelezhessék, végigélhessék a szenvedélyt. A játék azért szükséges, mert a csaló látszatokra, hideg taktikázásra és kegyetlen kihasználásra épült kultúrában csak hazugságként viselik el a mély belső impulzusok kimutatását és realizálását. A szexualitás kielésének feltétele, hogy amikor teszik, úgy tegyenek, mintha csak úgy tennének, mintha tennék. A tett a látszat-tett mezében jelenik meg.

Az ágálás, „egy ilyen spektákulum a másik tekintete számára maga a szexuális aktus része” (Slavoj Žižek: *Die Furcht vor echten Tränen*. Berlin. 2001. 74. p.). Ez a tekintet, mely minden szexualitásban szerepet játszik, korántsem korlátozódik a szexualitásra, a modern kultúrában általánosan jelenvaló: a nihilista tekintete. A viktoriánus kultúrában a hagyományos értékeket képviselő, botránkozó tekintetet hívja tanúul az obszcenitás ágálása, a nihilista kultúrában azonban minden emóciót obszcnének éreznek, míg a tényleges obszcenitást felszabadultnak, érettnek és felnőtten fázisadekvátnak tartják, ezért itt a lázadás, a tilalom-szegés mind inkább az emotív szerep felelevenítésében áll.

A filmkép sajátosságát vizsgálva utaltunk rá, hogy a modern kultúra a filmképet ontológiai létbizonyítéknak tekinti. Žižek a filmkép ennél is mélyebb ontológiai aspektusát bontja ki: a szubjektum a kamerát nemcsak a mechanikusan rögzített objektum létének garántálójaként tekinti, a szubjektum a kamera tekintetét a maga létének ontológiai bizonyítékaként

igényli (uo. 75. p.). S általánosabban: a másik ember tekintetét kamerának, felvevőgéppnek tekintjük, a társadalmat pedig annak az érzékeny közegnek, ahová eme "kamera" figyelmének felénk fordulása ír be bennünket. Csak az van, ami publikus: a hatalom (a nyilvánosság, a visszajelző felügyeleti szerv, az igenlő, befogadó szerv) szemének nem szabad kialudnia, csak ő élteti az elsodró sokaság elbizonytalanodott, magára hagyott atomját. Az imaginárius tekintet, mely számára még a magányban is szerepet játszunk, az ő- vagy összközösség, vagy egy felettes közösség értékeit hajtja be, az eredendő közösség értékeit vagy a nihilista közösség metaértékeit. A szubjektumnak pedig kettős játékot kell játszania, azt is el kell játszania, hogy ismeri és figyelembe veszi az értékeket, és azt is, hogy van elég ereje az értékkövetés felfüggesztése általi önkifejezésre. Ez egyrészt azt jelenti, hogy az értékek ismerőjeként és elismerőjeként, másrészt azt, hogy az értékek értékelőjeként is helyt kell állnia. A tekintet először a szubjektum létének garanciája, másodsor a szubjektum egyszerűségének felismerője és különös létjogának garantálója. Az utóbbira azért van szükség, mert a lét ténye még nem a lét joga. Ezért kell a tekintet számára eljátszani az elhajlást, törvényszegést és provokációt. A poén az, hogy enélkül nemcsak szexuális kielégülés nincs, morális kielégülés sem létezik.

A tekintetjáték megduplázódik: nemcsak egy tekintet számára kell tudni játszunk, a tekintetet is el kell tudni játszunk, s mind a bennünket figyelő, mind az általunk „alakított” tekintet megsokszorozódik, mert nem egy tekintet figyel bennünket, az uralkodó tekintet egyeduralma soha sem teljes, mögüle más tekintetek néznek reánk. Ezért ha az uralkodó érzék szeme „nevet”, lehet, hogy a mögüle figyelő tekintet „sír” egyazon reagálásunk láttán. Tekintetek sora figyel az idők mélyeiből, s a viselkedés minőségét az is meghatározza, hogy egy ilyen tekintetnek képes csak megfelelni, vagy a tekintetek sorára van tekintettel, azaz képes-e olyan bonyolult reagálásokra, melyek a tekintetek sorát elégtetik ki.

Az empirikus tekintet ily módon teljesen át nem tekinthető tekintetdzsungellel áll szemben, s miközben tanul, megismeri magát, kiolvasva, megfejtve a rátekinthők ítéletét, egyúttal azt is tanulja, melyik tekintettel érdemes azonosulni, amely tekintettel aztán ő maga is képessé válva magára tekinteni, introjektálja a fejlődésszabályozó értékítéletek lelki vezetői hatalmát.

A nosztalgikus tekintet a naiv – elveszett, distanciálatlan, fogalom-előtti, preszimbólikus – tekintettel azonosul. A naiv film élvezete a naivitás élvezetének szolgálatában álló intellektuális játék. Az ember el tudja játszani a patetikus filmposz, a hazafias honfoglaló western vagy az érzelmes melodráma adekvát nézőjét, éppúgy mint a kegyetlen, pesszimista thrillerét vagy az obszcén pornográfiáét. Amikor egy naiv filmben – pl. egy sikerült Herkules-filmben vagy Inoshiro Honda valamelyik régi monstrumfilmjében – gyönyörködünk, akkor az általunk alakított, magunkban felelevenített naiv nézőben és a film iránti örömeben gyönyörködünk. A tekintetet egy másik tekintet faszcinálja, amely még közvetlenül azonosulni tudna ama filmmel, olyan tekintet létehetősége bűvöl el, amelyet a mi tekintetünk már csak a filmből olvas ki, von ki és rekonstruál. Az én önmaga repedéseit tömi be, a fuldokló magát próbálja kihúzni a mocsárból: a nélkülöző, kiüresedett én csak tárgyként szemlélheti a beteljesedett ént, a csalódott, hitetlen én a rajongó ént. Egy tekintet-szubjektum (szubjektum-tekintet) csak egy tekintet-objektum (objektum-tekintet) közvetítésével kerülhet kontaktusba a tárggyal, de a tárgy magával hozza ezt a tekintet-objektumot, az kivonható belőle.

A nihilista kultúrában a patetikus, romantikus, szentimentális nézőszerep, befogadói attitűd kísérleti és feltételes, ideiglenes felvétele egy alternatív beállítottságnak, míg a katarzis eszménye egy végleges beállítottság-változást feltételezett a „művészeti nevelés” fejlődésként

és differenciációként felfogott folyamatában. A populáris kultúra eksztázistechnikáiban, a klasszikus művészeti nevelés művelődési eszményével szemben, egy differenciálatlanabb és ezért ellentmondás-mentesebb beállítódásba való visszahelyezkedés a korábbi eszménynél szerényebb cél. A katarzis végleges, az eksztázis ideiglenes beállítottság-változás. A katarzis levált egy a korrallal, a kulturális fejlődésszálakkal nem fázisadekvát beállítottságot, míg az eksztázis régibbre vált egy újabbat, így hoz megkönnyebbülést. A katarzis a jelent emancipálja a jövővel, igazolva, hogy képesek vagyunk lépni egyet, az eksztázis a múltat emancipálja a jelennel, bizonyítva hogy jelenvaló hatalom, sőt azt is, hogy nyújthat valamit nekünk.

A tekintet megduplázása az értékvisszanyerés esztétikai stratégiája. Az én + western szimpla kapcsolata egyesíthetlent akar összehozni, a nihilista ént és a patetikus western-t. Az én + a western hipotetikus énje (= westernszerű vagy westernadekvát én) + western kapcsolat, szemben az előbbi szimpla kapcsolattal, működésképes, mert produktív, kitermeli magából realizációjának feltételeit. A közvetítő szerepet játszó objektum-tekinet az elveszett és felidézett tekintet, az elkötelezett, értékadekvát, lelkesült szubjektum tekintete. A „tekinet mint objektum” a nosztalgikus retro-filmek tárgya, írja Žižek (uo. 56. p.). Az objektum-tekinet belépő egy világba, ami már nem a nézőé, s a néző az, aki már csak utánozza ezt a „szűz” tekintetet. A tárgy pedig olyan „első napi” vagy „mágikus” minőségekkel bír, melyek a kitüntetett tekintetnek szólnak: a tárgy mint kitüntetett tárgy – kaland. A nosztalgijában a másik, az elveszett és visszanyert tekintet válik feltáró, értelmező szubjektivitássá, pontosabban a szubjektivitás kölcsönvett értelmező strukturájává. Az empirikus szubjektum soha sem látná így a maga szemével, csak más szemével közelítheti meg a tárgyat. A műfajfilmet élvező néző ebben a tekintetben sokszemű, míg a műfajfilm élvezetére képtelen néző egyszemű. A populáris kultúra műfajait eksztázistechnikákként elemeztük, s ehhez most hozzátehetjük, hogy a nihilista kultúrát felkereső, felelevenített morális eksztázisokról van szó. Esztétikai eksztázis szólítja a morális pillanatot: „verweile dich!”. A kritikus tekintet mint distanciált, támadó és menekülő tekintet ideiglenesen átengedi a – fiktív – világot a rajongó tekintet azonosuló vállalkozásának, s ezt azért teheti, mert a tárgyi szféra szintén fiktív.

A megfigyelő tekintet igényli az elfogadó tekintet vagy ajzott tekintet felidézését és kooperációját, hogy hozzáférjen az elveszett tárgyhoz. Az én a maga immanens, felidézett „másikja” (ideális mása) segítségével közelíti meg az empirikus én számára közvetlenül vállalhatalatlan, mert kultúrája által létükben megtámadott, kétségbevonott értékeket. A nosztalgikus tekintet modern formája a naiv tekintetre tekintettel levő intellektuális tekintet. A naiv tekintet nem közvetlenül követi történetileg a nosztalgikus tekintet, a kettő között kibontakozik az értetlen közöny vagy a durva röhögés érája. Az azonosulást követi a fölény, a meghatottságot a csalódott vád vagy a szarkasztikus stigmatizáció, s az önmagától eltelt fölényérzet bűneit és bukását, kultúrapusztító és szubjektum-roncsoló hatásainak kibontakozását követi csak a fölény jogosulatlanságának felismerése és a nosztalgia reagálása. Žižek a *Shane* kapcsán figyelmeztet: „A másik ártatlan-naiv tekintete, mely a nosztalgijában elbűvöl, végső soron mindig egy gyermek tekintete.” (uo. 56. p.). Ismét azt látjuk, a műfajokban birtokoljuk az időket, minden műfaj a megtérés aktusa, egy elveszett létstádium értékeinek visszanyerése.

Az empirikus néző ideiglenesen átadja a (lélek)vezetést a mitikus nézőnek. A műfaji nézőre, a néző műfaji énjére, a műfajspecifikus énszerveződésre kötelező a műfaj törvénye, melynek kiolvasása konstituálja őt, ezért eme én meghatározója nem az életöszön törvénye, nem a gyakorlati kötelesség parancsa, hanem a műfaj által kidolgozott törvény – mint az

életteljesség valamely koncepciója – felfogása általi magára találás öröme. Miközben a film az érték iránt elkötelez és az érték visszanyerésével lekötelez, mindezt a fikció és a műfaj zárójelében hagyja, nem függesztve fel az empirikus én autonómiáját. Ezzel a szubjektum érzékenysége megkettőződik, s a praktikus én imaginárius-emocionális belső ellenzékre tesz szert. Az ember lát és látja magát látni. Lát és eltávolodik attól, aki lát, hogy a látás konstitutív feltételeire, s a világot feltáró kategoriális keret természetére is rálásson. Miközben a műfaji világot feltáró látást, a tárggyal korrelált tekintetet a látás látása, a tekintet tekintete tárgyá teszi, az empirikus én e játszmában a transzcendentális én szerepébe csöppen.

Az én vázolt „hasadása” vagy „sokszorozódása” által elveszett ének közvetítenek elvesztett világokat. Ez azt is jelenti, hogy a modern embert a távoli és idegen faszcinálja, mert attól kapja vissza az elidegenedett én azt, ami elveszett. A vázolt összefüggések arra utalnak, hogy létezik, mozgásban van valami, amit az elidegenedés elidegenedésének nevezhetünk. A nihilizmus kultúraként és társadalomként való megvalósulása megindítja az elidegenedéstől való elidegenedést, kérdés, hogy ez a folyamat, melyet érési folyamatnak tekintünk, bírja-e az iramot a társadalmaknak és az életszférának a turbókapitalizmus és az általa kitenyésztett újbarbár általi tönkretételével?

6.8.4.3. Az ősárulás megfordításának vágya

Az ősárulás megfordításának vágya: eljátszani (a felelevenítés értelmében) az eltékozlás értelmében eljátszottat, felidézni az eltékozlottat, utánozni a betemetett alapot, a libidinális mimézis közegében őrizni azt, amiről a realitásérzék lemondott. A kölcsönös elismerés szimbolikus hálójába illeszkedett szabad szubjektivitás nem eredetileg adott, hanem egy interaktív folyamat eredménye. Az ember az anyavilágból lép át az atyai rendbe, a közvetlen egységből a szimbolikusba. A közösséget összetartó értékek rendje másképp működik, mint a közvetlen identifikáció a szenvedélyes kötöttség tárgyával. Nem az eredeti identifikációban osztozik a közösség, melyet ily módon csak egy dezidentifikációs aktus alapíthat. Ez az oka, hogy a közösségbe való belépést az iszonyat szimbolikáját mozgósító beavatás közvetíti. A szimbolikus identifikáció nem összeolvadás az objektummal, hanem a távolság megőrzése, s a szimbolikus identitás nem az eredeti, spontán identitás (vö. Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 367. p.).

A szublimáció a szimbolizálatlan kiszorítását szolgálja, annak a helyére nyomul, amit a szimbolikus rend nem enged megjelenni. Van-e szublimálatlan rész, melyet nem emelnek be a szimbolikus törvénybe? A szublimálatlan rész „a szétrombolt modusában” létezik (Judith Butler: *The Psychic Life of Power*. Stanford. 1997. 92. p.). A tudat világában a „megvalósítottam magamat” kijelentés igazsága: „eladtam magamat”. Elérni a célt annyi, mint elveszteni magamat. A befutott a végleg elveszett, mint az apa, a társadalom támasza, a kallódó fiúval szemben, A Thibault családban.

A büntudat oka nem az én sikertelen törekvése az éniideálra, alapvetőbb bűn az ideál akceptálása – a bűn az elementárisabb saját vágy elárulása az ideálért, az eredeti szenvedélyes kötöttség elárulása a beoltott modell parancsára (Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. 368.). A büntudat forrásai megsokszorozódnak: 1./ az eredeti büntudatot az éniideált szülő önmegtagadás alapítja, 2./ a másodlagos büntudatot az, hogy az éniideállal szemben az embernek

nincs igaza, megsértésén keresztül tanulja és „pontatlanul” realizálja az eszményt, 3./ s a büntudat legkegyetlenebb forrása az éniideal hasadása, morális felettes én és szadista felettes én elkülönülése, mely utóbbi teljesíthetetlen követeléseket támaszt, ezzel az „alattas én” végső győzelmét készítve elő.

A Judith Butler által jellemzett eredeti szenvedélyes kötöttség nem ad helyt a szabadságnak és ellenállásnak. Az eredeti szenvedélyes kötöttség alávet a másik félnek, mellyel szemben a tagadás aktusai a distancia nyerését szolgálják. A szubjektivitás distanciát kell, hogy nyerjen saját alapjaival szemben, kénytelen elfojtani, tagadni az eredeti szenvedélyes kötődést, hogy kidolgozza szocioszimbolikus egzisztenciáját. Az elnyomásnak két szintje van: 1./ Az elnyomó figura mint atyai (szülői) tekintély beavatkozásakor nem számít az alany akarata: „meg kell tenned!” 2./ A felettes én hatalomátvétele után a teljesítésnek az alany akaratán kell „áthaladnia”. A felettes én trükkje, hogy önkéntes választásként éljük át a kényszerű választást: „meg kell tenned, és örülnöd is kell neki” (vö. Žižek im. 369. p.).

A szenvedélyes kötöttség csak annyiban lehet hatékony, maradhat életben a szimbolikus törvény világában, amennyiben distanciát tartunk vele szemben. A distancia azt is jelenti, hogy már nem tudunk spontánul azonosulni a szenvedélyes kötődéssel, de azt is, hogy biztonságba helyezzük. Az elnyomás mindig felszabadítás, rejtett dimenzió konstituálása az elfojtott számára, ahol szabadul a szimbolikus kontroll alól, melynek nem kiszorított és nem rejtőzködő, nyilvános változatában, a hatalmi kontrollszervek által elfogadott formában ki van téve. Nemcsak a nyilvánosság kontrollál ilyen módon, hanem már az intim realitás is: ezért a fantázia az egyetlen közeg, amelyben a szenvedélyes kötődés kifejezési és alakulási potenciálja szabad. A fantazma nagyobb kicsapongásait fojtja le az erotikus aktus, mely lehozza (lehúzza) a valóságba a fantazmát, azaz kényszeríti, hogy kiegyezzen vele. A megvalósítás visszahozza a szexualitást az elvileg lehetséges reális megvalósulás teljességéből a szimbolikus rend korlátai közé (vö. Žižek: *Die Furcht vor echten Tränen*. Berlin. 2001. 227-230. p.).

Az alapot elhagyása és a rajta alapuló transzformációk kibontakozása teszi csak alappá. A belépés a szimbolikus törvény szférájába fundamentális lemondás eredménye, de az ember azzá válik, amiről lemond, az alapidentitás az alaplemondás terméke. Ez egy nyilvános, keresett, vallott és egy aranykori identitás megkettőzéséhez vezet, mely utóbbi a megtagadásból táplálkozik, s a tiltásokkal táplálja vonzását. Az ember azt keresi, ami elől menekül, és az elől menekül, amit keres, mert mást akar az aranykori én, és mást a célkitűző én. A bioszociális életszubsztancia eredendő nyugtalanságát tovább fokozza az eredeti biológiai életszubsztancia elveszett önazonosságának vágya. A naivitás vágya az eredeti ősrülés megfordításának vágya: létformává lett vágyforma, mely létforma abból él, hogy a tartalomnak nem pusztán formája, hanem létmódja a vágy. Az ember azt is pusztán játszhatja, amit elveszítve modoros játszmaiba zárkózik. Csak a kontroll műveként reprodukálhatja a kontrollálatlant, csak a legközvetettebbként, a többi közvetítéssel szembeállítva dolgozhat a közvetlenül. A szociális szereprendszerrel való konfrontáció a szerep státuszába emeli, szereppé transzformálja a szenvedélyt. Csak hazudni lehet az igazat és játszani a komolyat. A műnaivitás intellektuális viszony. Abban a kétértelmű közegben pedig, amiben felidézük, démonikus kockázat társul a naivtáshoz. Ez az oka paradicsom és pokol összekapcsolódásának a fantáziában: Faust csak Mefisztóval együtt kaphatja meg Margitot.

Azt, amiben az ember több szimbolikus identitásánál, a szimbolikus törvény tükre úgy jeleníti meg, mintha kevesebb lenne. Ezzel kísérünk meg válaszolni a Žižek által felvetett problémára, amennyiben a szexuális érdeket Žižek szerint a „más”, a „fantazma”, a „perverz részlet” a partner testének különös ismérve, a szokatlan hely, helyzet vagy a megfigyelő tekintetének való kiszolgáltatottság tartja fenn (uo. 227. p.). Az aktusnak taszító jegyre, makulára, foltra van szüksége. Miért? Egyrészt ez testesíti el a partnert, változtatja szép formából, képből anyagilag jelenvalóvá, másrészt, s ez az előbbivel összefüggő, de fundamentálisabb probléma, ez a makula annak a totalitásnak a vágyat és szorongást felszabadító kifejezése, amivel a partner több önmagánál.

„Nem vagyok olyan, mint a többi.” – állapítják meg Gide, Mauriac, Camus és Sartre hősei. E megállapításon túl, a „kétségbeesésen túl” (Sartre) az ember kettőt tehet, dolgozhat a hasonlóságon vagy sansznak és privilégiumnak tekintheti a különbséget, amelyet az emberek egy része olyan mélyen fojt el, hogy soha észre sem veszi. A társadalmassulás zökkenőmentes, de terméketlen, vagy konfliktusos, de termékeny változatai alternatívájának kérdése, hogy az ember mennyire tudja elrejteni szimbolikus identitásában azt, amivel több önmagánál. Az a „Moloch” ami elnyel az *Aelitában* vagy a *Metropolisban*, nem pusztán a gyár és a kizsákmányoló rend, hanem már maga a szimbolikus rend is, egymás kölcsönös utánzása, a helyzetekhez kötött elitizációs sémák alternatívátlanúsága, a „használt élet”, melyből nemcsak a munkás, kizsákmányolója sem menekülhet. Ami a szexualitásban a makula, az az általános identitás-megélésben a komplexus: az ember sansza a jelenlétre a „saját”, „külön” komplexusa, de nem az ezen való dolgozás, hanem ennek dolgoztatása értelmében. Az elérhető autenticitás nem az eredeti felolvasottság, nem a felolvasás közvetítette természetes önazonosság, hanem a komplexus által meghatározott különbség, differenciális meghatározottság, kidifferenciálódás. A különbség, melyet a használt élet vágya a kitaszítottsággal asszociál, valójában a különb mivolt. Csak a különb mivolt különbség, csak ez az egyéni sors garanciája, mert a barbárság mindenütt – lappangva és kitörésre készen – jelenvaló, s a barbárságot a konvenció diktatúrája és a szadista moralizálás éppúgy védelmezi a formális hatalommegosztás alattomos játszmái idején, mint a cinikus színvallás a teljhatalom megvalósulásakor.

6.8.4.4. Bűnként „követni el” a jót...

A dinamikus, mobil társadalomban, a véletlen társadalmi helyzet feltételei között az egyén csak saját kárán tanulhat, míg a szilárd szerkezetű szociális világban és nagy állandóságú világrendben más kárán, a felhalmozott bölcsességből. Ezért a modernségben a tévelygés hatékonyabb tanítója az értékeknek, mint a tanokként felhalmozott igazságok. Az értékek az értékrend állandó átstrukturálódása keretében maradnak életben és csak a kreatív újrafelfedezés által érhetők el. Aki erénye példaként állítja az élet színpadára a jót, és nem a személyes szenvedélyes kötöttség tévelygésének eredményeként, az a „jóhamisítás” vétkében bűnös. A jó évszázadok óta nem az „örök jó”, hanem egy „új világ” ígérete. Ennek következménye az illúzió, hogy az adott szereptől a következőhöz, a kipróbálttól a kipróbálatlanhoz való továbblépés a szereptől az autenticitáshoz való lépés. Jellegzetesen modern szerepjáték az a végső szerep, melynek alanya azt játssza, hogy nem enged a szerepeknek, de mindig csak következő szerep van, mintha az autenticitás ürjét, a lényeg semmisségét takarná,

hiszen ők a lényeg, az esszencia, míg a nyers egzisztencia, a formákat levetve nem tapasztal meg mást, mint a találkozást a semmivel. Az ember „magára találása” sokféle: megtérés egy társadalmi közszeréből egy családi szerepbe vagy fordítva, szakmaitól az erotikus szerephez vagy fordítva stb. Egy új szerep találása kivezet a válságból, s az erős identitás kifejezi magát a szerepek nyelvén.

Az öröklött identitás harcol a választott identifikációkkal, de a választott identifikációk fellépése az öröklött identitást is a választható identifikációk közé sorolja. A naiv a szerepnek van alávetve, míg a szerephez megtérő a szerepet sorolja be kifejezési eszközként. A moszlim nők ma szabad akaratukból veszik fel újra azt a kendőt, amelyet a nyugati kultúra mint obszcén nőhús-kirakat üzleti cinizmus és nihilista imperializmusa a felszabadtítás címén – kegyetlen türelmetlenséggel, fanatikus eurocentrizmussal – megrágalmazott és gyakorlatilag betiltott.

A választások közegeiben az öröklött identitás sem nyújtja a szerves, természetes azonoság teljességét, vele is a többi „szereppel” analóg viszonyba kerülünk. A szubjektum integrálhatja a kódot a maga szabadságába, az önszabályozás eszközeként, de a kód nem integrálhatja a maga világába a szubjektumot: a kód labilis, kísérleti állapotba kerül, az ellenőrzés, azaz az állandó értékválság állapotában, a megsértéseken keresztül teremődik újjá. A kód nem előírás, hanem megemtés, s ez annak közvetítésével lehetséges, ha a kód nem üdv-recept, hanem bűnbeesés. A tradicionális ember egy szerepben találja meg léte igazságát, a modern ember szerepek során át tévelyeg, és épp ez a tévelygés menti meg. A modern autenticitás a léthamisítás mellékterméke.

Mindegy, miben hisz az ember, egy szerelemben, egy politikában stb., a hit konfliktusa és traumája azonos. A hívő tudja, hogy hívő, de a tudó rész egy hitetlen rész. A hívőt a nem-hívő figyeli (önmagában), és a hívő hitét a hívő nem-hívő szelleme nevezi meg. Máskülönbem nem a hívő valósítaná meg a hitet, hanem a hit szállná meg és szüntetné meg – mint egy agy mosás – a hívőt (mint identitást). A beállítottságát igenlése tartja fenn, de igenlése feltételezi tagadását: a modern választás fenyegetett, a beállítottság ingadozik maga és a negatívja között, mintha a negatív menekülne önmagától a beállítottsághoz. Amit tagadunk az aktualizált beállítottság védelmében, az tagadja magát a beállítottság tételezése segítségével, a beállítottságot csak az ő önmaga előli menekülése eszközeként tartva életben. Hyde valójában Jekyll energiaforrása és Jekyll maszkja Hyde alkalmazkodásának eszköze.

Az ember megelőzi a szerepet, az egzisztencia megelőzi az esszenciát, de kifejezése eszközeként szorul rá, s a kifejezés nem valami kész adottság kifejezése, ellenkezőleg, az eredendő semmisség felfedezésének válsága vezet a kifejezésen keresztül a megvalósítás felé. A létben az egzisztencia előzi meg az esszenciát, de a levésben az esszencia az egzisztenciát, amennyiben a nyelv nem a leképezés, hanem a teremtés eszköze. Az ember felnő a szerepéhez, de a szerep is felnő az emberhez, aki a végigjátszás során az üres formát személyes tartalommal tölti ki.

Meg kellene különböztetni a társadalmi szerepet és a személyes játszmat. Míg a szerepek adottak, előírás szerűek, a játszmat a./ a szerepek kölcsönhatásaiban és b./ a szerepek sérelmeiből, az individuumok elhajlásaiból jönnek létre. A játszmat az individuális sors kifejezésébe és építésébe integrálják a szerepeket. Épp a túllépett szerepekben pillantja meg az ember a lényegét vagy sorsát: amikor találkozott vele s kénytelen volt belekezdni eljátszani, a különbséget érezte, utólag, amikor elérte azt a szintet, ahol nem őt deformálja a szükségszerű,

hanem ő reformálja azt, megérzi az egységet. A kérdés: az ember kitölti-e a téridőben neki nyíló helyet, mely csak az övé, olyan tartalmakkal, amelyek csak az övéi? Az ilyen tartalmak kontextusában helytálló szerepek szintén személyessé válnak. A szerepek integrálhatók az elhajlásba, a szabályok a szabálysértésbe, a szimbolizált identitások a reális identitásba. Determináló tényező-e az ember a kölcsönhatások rendszerében vagy idegen kölcsönhatásoknak alávetett, passzívan determinált elem? Aktív, kreatív szerepet játszik-e a játzsmákban? Az ember megválaszthatja, hogy választó lényként egzisztál-e. Választhatja a kényelem tespedését vagy a fáradság kalandját. Választhatja, hogy a kérdésekhez tanul hozzá válaszokat, vagy a válaszokból csinál permanensen újra kérdéseket.

A kegyetlen kötelesség tárgya a modernben a szenvedélyes kötöttség tárgyává válás útján kerül el, hogy megparancsolt erényként váljék a hivalkodás és képmutatás bűnévé. A formális erkölcs az idomítás eredménye, a materiális erkölcs a szenvedélyes személyes kötöttség tárgya. Erény és szenvedély ellentéte primitív feltételekre vall. Az erény válik – az erény nélküli szenvedély okozta szégyen és kín által új fényben feltüntetve – a szenvedély tárgyává: ez a hedonista társadalom minden ígéretet undorra átalakító vállalkozásának léttörténeti értelme, a földi pokol, mint az erény beavatási próbája.

A szenvedélyes kötöttség játzsmája nem a parancs-én válasza a problémára, hanem a személyes én kérdése a problémához. A véletlen válik szükségszerűvé, a tévelygő válik elhivatottá, s mindez a szerénység, a feltételeesség, a hitelenség közegében zajlik. A kultúra a szemérem és feszélyezettség felé halad, a szemérmetlen ágálók és törtetők a modernizáció egy költséges szakasza, az alacsony kultúra lázadása, a kultúra elsajátítását megelőző formális emancipáció termékei: a barbarizáció átmeneti. A hazug megjátssza a közvetlenséget, azt játssza, hogy nem játsszik. A szemérmes ezzel szemben azt játssza, hogy csak játék, ami valójában nem játék. A distancializáció a visszanyerés módja. Micsodái? E ponton konvencióról, közhelyről beszéltünk, de a tartalom forog kockán vagyis maga az érték üzem módja a társadalmi rendszerben.

6.8.4.5. Az önteljesítő prófécia változatai

Don Quijote nem veszi észre, hogy csak játssza az értékkövetést és nem tud áttörni a valóságba. De elképzeltető egy fordított Don Quijote regény is, melyben a „lovag” még akkor is azt hiszi, hogy játsszik, amikor a játék komolyra fordult. (Ahogyan az *Air Force* című Hawks-film hősei azt hiszik, hadgyakorlaton vannak, pedig közben kitört a háború.) És elképzeltető egy további Don Quijote-regény, melyben a lovag azért tesz úgy, mintha játszana, hogy módja legyen, a játék álarcában, realizálni a „komolyat” és „igazat”, amit játékként talán elfogadnak. Ez a lovag játékként adja elő a nem-játékot, ne hogy örültnék, lázadónak, ellenségnek tartásák. A hazugság igazsággá vált, de azt kell játszani a hazugok között, hogy még mindig hazugság. (A legsivárabb Don Quijote azonban az, aki azt hiszi, felébredt az „értékek álmából” pedig csak a vágyalom alakult lidércnyomássá, a lovag egy sivárabb álomba lépett át.)

Egy végigjátzott játék végül tetté válik. Az identitás olyan szerep, amelynek elhomályosult szerep-mivolta? Olyan szerep, amelybe túl sokat fektettek be, pontosabban épp azt sikerül befektetni, amiben az ember több önmagánál, s így a szerep pontosan ezt szabadította fel és így nőtt össze az egyennel?

Az összerép vagy a végszerép kínálja fel az identitás igazságát? Az összerép mellett szól, hogy az eredeti bevésődés ismétlődik minden további válasz meghatározottságaként, a végszerép mellett szól, hogy az összerépek regresszív rabsága a neurózis, s a végszerép, mely mint ideál lebeg az ember előtt, ugyan nem elérhető, de mozgásban tart és az őstrauma szakadatlan meghaladásához vezet. Ugyanakkor egy ideális végszeréppel való merev azonosulás kimérává teszi az identitást, mely többé nem akar számolni az őstrauma feldolgozásával. Ez utóbbi mód a hipermorál kultúrájának megnyilatkozása.

Nem mondhatjuk meg, ki kicsoda, ő maga is legfeljebb halála pillanatában tudhatná, így a végső megvilágosodás helyén van a végső elsötétülés. Ez azonban azt jelenti, hogy ahányszor képes az ember változni, azaz „meghalni és újjászületni”, annyszor találkozik a döntésben a megvilágosodással vagy változtatja a megvilágosodást eldöntővé. R. K. Merton az önteljesítő próféciait negatív próféciaiként, az előítéletnek áldozatára való szuggesztív kihatásaiban tanulmányozza. E kultúra döntő élménye a negatív prognózisok, a gyűlölet hipnotikus hatalma. Miért nem észleljük a pozitív prófécia alkotó erejét, ihlető hatalmát? Miközben a nyugati kultúra amerikanizálódott, az „amerikai álom” rémálommá vált. Szeptember 11. – írja Žižek – „az amerikai álom XX. kongresszusa” (Slavoj Žižek: *Die Revolution steht bevor*. Frankfurt am Main. 2002. 158. p.). Ma már azt is hozzátehetjük, 2008 a globalizmus mint „Negyedik Birodalom” 1989-e. Minden, ami rossz, csúnyán és magányosan végzi, mondják a *Gilda* című film végén, ahol ezt a fasizmusra értik, de azóta már két újabb világ végezte hasonlóan magányosan és csúnyán, cserben hagyva az emberiség reményei és rokonszenve által. Egyébként az idézett mondat már a *Gildában* is egy „privatizált” fasizmusra vonatkozik: az intrikus cégét fasiszták alapították, ő azonban menedzseri hatalomként, depolitizálva viszi tovább a változatlan lényegeget.

Szeptember 11. után az amerikai média csak azt vette észre, hogy ezeknek az embereknek milyen keveset számít a saját életük, és nem azt, milyen sokat számít nekik egy ügy, amelyet képviselnek (Žižek, 159. p.). Ezen a ponton kellene emlékeznünk úr és szolga viszonyának elemzésére, A szellem fenomenológiájára: a nyugati úrnak hiszi magát, de a hegeli értelemben már rég lecsúszott szolgálóvá, mert képtelen az életét kockáztatni, felajánlani, feltenni valamire. Hosszú, kockázatmentes – gyakorlatilag tétlen, parazita – életet akar élni anyagi jólétben – melynek szimptomája számára a pazarló fogyasztás –, és nem akar hallani üggyről, értékről és áldozatról. A mai gondolkodás a szenvedélyes kötöttséget az erotikára korlátozza, holott annak az erotikával versenyképes más formája is van. Az erotikus szenvedélyes kötöttség beteljesülése hozzájárul ugyan a szelf önérzeti igényeihez, de a szelfnek megvan a maga szenvedélyes kötöttsége, sajátos beteljesülési módja is. Az erotikát a „megkapni” vágyaként éljük át, s csak szerelemmé transzformálódása építi rá az eredeti zsákmányoló ösztönre az adnívágyat. A mi-kötöttség mint a szelf szenvedélyes kötöttsége ezzel szemben első sorban az odaadás vágya, mely az odaadás mértékében ruházza fel az ént a „mi” erőivel. A mai néző gúnyosan röhög az orosz film olyan klasszikusain, melyek témája a hőszáldozat, az odaadás egy ügynek és az ezáltal öntúlteljesítés. Csuhray már a hazai mezőnyben is észlelhette ezt, amikor a *Ballada a katonáról* elején a modern ember paradox hőstetteként, a gyávaság tetteként mutatja be a hőstettet. Az ember ijedtében áll helyt, hőssé válik, mert a szorongatott helyzetben nincs ideje a gyávaságra. Ha nincs idő gondolkodni, nincs mód a reflexióra, az ember spontánul hős. Mivel Csuhray a gyávasággal hozza kapcsolatba a hősiességet, filmje díjat kaphatott a Cannes-i filmfesztiválon, de csak az ifjúsági film

díját, mert a nyugati ember ekkoriban már csak a hősiesség „elévült” fogalma által nem „zavart” gyávaságnak ad nagydíjat. Más orosz filmekben az ember a neki kiutalt szerep rabjává válik, amikor kiderül, hogy az emberek adnak azáltal, amit követelnek: pl. a *Szibériai rapszódia*ban, amikor a jövőző zeneszerző kezébe nyomják a katonák és parasztok, a volgai hajón, a tangóharmonikát: játssz nekünk! Az önteljesítő prófécia hőstetteit a hedonista társadalom embere az agy mosás művének hiszi, holott kultúránknak erről a lehetőségről egykor világos képe volt (Vittorio de Sica: *Rovere tábornok*). Vajon nem a mai röhögő néző-e a cinikus nihilizmus által agy mosott szellemi pária, egy rendszer áldozata, mely addig állhat fenn, amíg sikerül mindannyiunkat keresztül-kasul ráuszítani mindannyiunkra?

7. Az „európai nihilizmus” és a modernista művészfilm – szeminárium (Ingmar Bergman: *Persona*, 1966)

A nyitóképsor

Hegel nagy logikája a létből vezet le a semmit. Lehet-e a semmivel kezdeni? A *Persona* kétszeresen a semmivel indul: 1./ sötétséget látunk, amelyben kigyúl a fény, 2./ majd üres filmszalagot. Később ösfilm-törédket, mielőtt beindulna maga a Bergman-film. (A filmtörédek is megkettőződik, előbb rajzfilmet látunk, mely film és képzőművészet határán van, utóbb „igazi” filmet: a fokozatosság, s a kialakulás pályáján mozgó gondolatmenet világos.) Háromszoros születés: előbb üres filmszalag pereg, később ösfilm, csak utoljára a Bergman-film, azaz a Bergman-film nem magával kezd, hanem a hozzá vezető úttal, tartalmazva mindazt, ami még nem maga ez a film.

Maga a film a közepén és a végén is megtér a semmihez, közepén mintegy elszakad a filmszalag, mintha az egzisztencia nem bírná tovább viselni az esszenciális válság terhét, a hordozó fellázadna a hordozott terhe ellen, midőn az mind értelmetlenebbnek látszik; a film végén pedig maga az egyik főszereplő mondja ki a „semmi” szót, mintegy ítéletként. A biza-kodó és törekvő, alacsony státuszú Alma (Bibi Andersson) a semmitől a minden felé szeretne haladni, Elisabet (Liv Ullmann) pedig – aki mindent elért, amire Alma vágyik – a mindentől a semmi felé halad. Kettejük viszonya hasonlít a Végjáték című Beckett darab két ellentett beállítottságú, de egyaránt nevetséges szereplőjének viszonyához. Bergmannál Elisabet nevet Almán, a néző azonban mindkettőn nevet. A film formája az Ibsen-Strindberg tradíciót követi, e forma mélyén azonban, a lélektani és társadalmi dráma történetének titka-ként vagy végül lemeztelenedő tendenciájaként lappang az abszurd.

Izzó rúd közelít a másikkhoz, melyek egyesüléséből születik a fény, kezd berregni a kép, indul a mozgás, bontakozik a képek sora és a rohanó filmszalag mozgásának kiterjedése elbeszél világá, ezzel a mozgás megkettőződése, a közvetlen mozgás (a filmszalagé) alapján a történet(ek) mozgásának kibontakozása. Két fényből lesz egy, s ebből robban ki a fenomén, az ábrázolt világ, és e világ története, mely mindenség szubsztanciája ily módon az izzás. Az egyesülés robbanékony kisülésével a film az Erősz aktusaként nemzi és szüli magát, így a film mindannak visszanyeréseként is értelmezhető, ami a cselekmény síkján

elvész, a „szex”-csinálás vagy a „barátság”-csinálás, sőt a munkavégzés – színjátás majd gyógyítás – kudarcaként.

Vetítőláng izzik, üres filmszalag pereg, majd két filmjelenetet látunk, rajzfilm- illetve burleszk-részletet. A rajz megelőzi a fényképet, az absztraktabb lét a telítettebbet, a valóságtávolibb a közelebbet, s ráadásul az előbbi világa fejtetőn áll és a mozgás is akadozik még. Mindkettő komikus műfaj, miáltal a később fontos szerepet kapó nevetés-motívum felé utal. A burleszk sajátossága a hasztalan és nevetséges igyekezet, a nevetni való destruktivitás, az ajzottság, melynek – esztelen könnyelműsége révén – nem lehet tendenciája, így a véletlen szerencse vagy szerencsétlenség rabja. Chaplin burleszkje a melodrámából importál a komikus aktivizmus műfajába értelemstruktúrákat: Chaplin a burleszkbe viszi bele végül a melodrámát, Bergman filmje is intellektuális melódrama, melynek hősei az értelem kérdésével vívódnak, ám nem mozdulnak tovább, az értelem mellett érvelő Alma többször is nagyon szomorúan nagyon nevetséges, Elisabet ki is neveti: a *Persona* tehát visszavonja azt az átmenetet vagy fejlődést, az értelem felbukkanását vagy az értelem világába való szentimentális beavatást, amellyel Chaplin tovább lépett a Keystone-burleszkekhez képest. A *Persona* burleszkjelene-tének tárgya a megsemmisülés: koporsóból felpattanó csontváz üldözi az embert.

Az indító képsorban váltakozik a test és a kép tematikája. A fény motívumát a falloszé, a rajzfilmét a kézé, a burleszket a pók motívuma követi. A fény és a fallosz kapcsolata a művészet mint nemzés problémáját veti fel, a „nyers” fény és a formák megjelenése közé állítva be a nemiséget, de a gyönyörben nemzés platóni koncepciójának nincs helye, a pók képe majd a mézárálás képe a kínban való nemzést állítja vele szembe.

Mivel az ívlámpa kigyúlása (majd az ezt követő, ebből „következő” két filmrészlet) a film önreflexiója, felvetődik a kérdés, hogy a fény képéhez kapcsolt fallosz nem értelmezhető-e az önreflexió kontextusában? Mindenek előtt minden jel előfeltétele, maga a fény vált jellé: a film az önreflexió abszolútumával indul. Ha egy konstitúciós logika halad az önreflexió felől a világ felé, miért előzi meg a fallosz a filmképeket, s ezzel a szexualitás „műfaja” miért a rajzfilm vagy a burleszk műfaját? Mert a műalkotás – a *Personába* foglalt konstitúciós logika szerint – sokkal előbb a szexualitás műve mint a kameráé, a fallosz éppen úgy az esztétikai önreflexió metanyelvi jele, mint a vetítógép: két emanációs apparátus, két kéjt illetve képeket produkáló „gyorstüzelő fegyver” (Camille Paglia).

A nemi szerv képe nemcsak követi a fény gyúlását: az izzás és az erotikus izgalom, a vetítőlámpa izzása és a vágyé analógiás kapcsolatban vannak. Mivel a film cselekménye olyan világban játszódik, ahol csak nők élnek, a kisfiú a rendező szürreális víziójába szorul ki, a férj pedig Alma nővér víziójába, az utóbbi ráadásul öreg, vak és nem kell a feleségének, így a fallosz funkciója – bár az első tárgy, az üres filmszalag első kitöltője – kérdésessé válik. A film a két nő viszonyában rejlő csábításokról beszél, olyan lelki egyesülről, mely nem a kéj, hanem a kín „eredményéhez” vezet. Ilyen feltételek mellett a nemi viszony mint a különböző nemek viszonya megvalósíthatósága kérdésessé válik, s ha úgy tekintjük a cselekményt, mint amelyben két nő lát hozzá e viszony megvalósításához, a cselekmény úgy is felfogható mint a „női fallosz keresése”. A fallosz a *Persona* világában férfi falloszként a felesleges tárgy, mellyel a film elején világon kívüli pozícióban találkozunk, de a világban (s a „nőkben”) nem találja helyét. De azt is mondhatjuk, hogy a fallosz az ábrázolt világban a hiányzó tárgy, melynek pótlékát keresik, s akkor az lesz a kérdés, ki fog szert tenni metaforikus falloszra, Elisabet vagy Alma? Mindketten, s ezáltal duplán egyesülnek: intellektuálisan

Elisabet teszi magáévá Almat, fizikailag viszont Alma üvegcserepe hatol be Elisabet testébe. Alma feladata oldani Elisabet zárkózottságát, de ehelyett csak teste zártságát tudja oldani (a megsebzéssel). Alma Elisabet vérét ontja, Elisabet Alma vérét és hitét is ontja.

A kéz képe a nemi szervét követi, a kettő együtt az autoerotikára is utal, de az ürességbe belenyúló, értelmetlenül gesztikuláló kezét látunk, ami a kislány is utalhat, aki a későbbiekben szánalmasan nyúlkál, nem tud megkapaszkodni, nem éri el az anyát. Utalhat továbbá a két nő találkozó kezeire, a képsorra, amelyben egymás kezét tanulmányozzák: s amely a *Persona* szellemi genealógiájának „ősjelenete”.

A két komikus filmrészletet, a rajzfilmet és burleszket követi a komikumot komolyra fordító pók-téma, mely a korábban exponált nemiségre is visszautal: a pszichoanalitikusok által leírt hisztérikák az egér vagy pók láttán visítognak, azt képzelve, hogy a kis állatok besurranhatnak vaginájukba. A pók képe egyúttal mélyebb és távolibb, intertextuális utalással is terhelt: visszautal a *Tükör által homályosan* végére, a „pókisten” eljövételére, mely itt már a film elején jelenik meg. A hisztéria kontextusában a pók a nemi szerv iránti ambivalencia vagy averzió jele, tehát a nemi szerv az elsődleges. Ez egy megszokott, megtárgyalt, ma már szinte evidens összefüggés, ezúttal azonban a fallosz metafizikai prioritásra is szert tesz: a pókistent, az iszonyistent, a türelmetlenség istenét megelőzi, azaz fölrendelődik a kéjisten. A fallosz ezáltal már nemcsak a teremtést képviseli, melyet a fényvel való kapcsolatában jelölt. A pókkal való kapcsolatában az ösztön uralmát, a represszív tolerancia társadalmának nyomorúságát, az ember saját mesterségesen felajzott és mesterkéltségre szükségletei diktatúrájának való kiszolgáltatottságát jelenti.

Az Erőszót követi a Destrudó, a kéjt az áldozat, s a kettőt a pók képe választja el és köti össze. Mit hoz a pókisten érája? Előbb a bárány gyötrelmeit. Kezét látunk, mely mintha ki akarná nyomni a – nem tudni még élő vagy már holt – bárány szemét, közeledik hozzá. Ez mindennek előtt az *Andalúziai kutyára* utal, a nyitóképsor egészét is vonatkozásba hozva Buñuel és Dali művével. A megtámadott szem motívuma az *Andalúziai kutyával* érintkezik, míg maga a bárány mint motívumválasztás, az *öldöklő angyal* tradíciójának összefüggésébe vezet, amelybe egyébként első sorban olyan típusú horrorfilmek tartoznak mint pl. Lamberto Bava *Démonok* című filmje.

A Bergman által filmversként emlegetett első képsor a szemjelenetet követően a bárány levágását illetve felkoncolását, kiömlő belsőségeit mutatja be, majd az ember keresztire feszítését idézi, egy tenyérbe fűrődő szög metonimikus képe által. Az élő kéz korábban látott gesztikulációjára, a megfoghatatlan világgal, az üres térrel küzdő kezek jelbeszédére válaszol a magányos kéz, a szöggel átfúrt tenyér képe. A kegyetlenség esztétikájának felidézése az áldozat vagy a mészárlás vallási illetve profán tematikájának összefüggésében is értelmezhető. A koncolás és a keresztthalál összefüggése az áldozati tematika felé mutat, a koncolás illetve a nemi szerv képének kontextusa ezzel szemben profán. A két értelmezés egyaránt alkalmazható, ezért együtt alkalmazandó. A nyitó képsor mint „filmvers” Bergman ars poeticájaként is felfogható, a bergmani analitikus film kiábrándult kegyetlenségének programszerű önértelmezéseként. Egy olyan koncepció jelzésének tekinthetjük, mely az analitikus filmet lelki slashernek tekinti, a keresztény lelkiismereti kínokat kitérítő önboncolás profán kultúrabeli folyományaként. Az analitikus film mint lelki slasher megelőzi a slasher populáris műfaját: az utóbbi az artisztikus nihilizmus győzelme által felszabadított vulgáris nihilizmus terméke.

Az áldozati állat majd az „áldozati ember” képeinek összefüggése felveti a kérdést, minek vagyunk áldozatai? Az áldozat közvetlenül a gyilkos, a mészáros áldozata, akit nem látunk, a láthatatlanság által általánosított szimbóluma mindama erőknél, melyeknek áldozatai vagyunk. A nyitóképsor dupla szenvedésre utal, a nemi szerv majd a mészáros (késének) fenyegetésére, az azt követő film azonban kiegészíti a szenvedéseket, a „kifinomult kín” értelmében. A szenvedés – a cselekmény által kibontott kifinomult formák hozzájárulása következtében – összességében megháromszorozódik: a kéjtől, a haláltól és a konvenciótól szenvedünk. Az előbbiek a nyitóképsorban explicitek és a filmben implicitek, az utóbbi helyzete és szerepe fordított. A semmiből, a kék és halál, vágy és szorongás harapófogójában, kibontakozik az életet a határszituációk és extrémhelyzetek fenyegetésében szabályozó konvenciók hatalma, és a konvenciókból nem bontakozik ki a lét: mintha a (meg)semmi(sülés)től védő konvenció a léttől is megvédené. A művészet a „betegség” másodlagos haszna, a konvenció viszont az „egészség” másodlagos kártétele. A konvenciók zárják egységbe a társadalmat az öt fenyegető természeti erővel s a maga bomlasztó erőivel szemben, ugyanakkor megkínózzák az egyént és kiüritik a lelket.

A tenyér képét követi a külvilág, a természet (téli táj) és társadalom (társadalmi intézmény: kórház) megjelenése. Mintha nem „Isten tenyerén”, hanem a szenvedő ember tenyerén helyezkedne el a világ. Mivel a megkínzott tenyér az áldozati rituálé fogalmát idézi, a világ úgy is tekinthető, mint amit az áldozatért kapunk cserében, de ez meg is látszik rajta: fagyos, holt, téli táj, melyet halott emberarcok „tájai” követnek a hullakamrában. Kiterített holtat látunk, majd, agresszív csemetés riadalmát követően, ugyanazt az arcot tágra nyitott szemmel. Mindez éppúgy lehetne az élőhalál horroremotívuma, mint a lét és semmi közötti vándorlásról szóló halálfilm motívuma. Előbb a holtakat látjuk, majd a kisfiút, akit telefoncsengés hív vissza a „halál birodalmából”. Mivel Bergman kórházban írta a forgatókönyvet, s ablaka a hullaházra nyílt, a képsor személyes emlékekből épül, a kisfiú a művész is lehet, mint „örök kisfiú” (a *Nyolc és fél* módjában), akit zaklatnak az élet követelése: a beteg rendezőt hívják a színházból, melyet tovább kell igazgatnia, miközben a *Personát* írja. A kisfiú, akinek fázós meztelenségét felfedi a túl rövid lepedő, mellyel nem tud betakarózni, végül hasra fekszik és kinyit egy könyvet. A nyíló könyv visszautal az induló vetítésre, a nyíló oldalak a fények találkozására: a kezdet szimbólumai. A kisfiú az anyát keresi, de az anya nem „nyílik ki”, nem elérhető, így a „szöveg öröme”, a könyv és a vetítés öröme az ő keresése és egyben pótléka: keserű örömök.

Nemi szerv és ölés, testi izgalom és kínhalál, boncolás és erekció képeinek kapcsolata szerelem és halál összefüggését idézi, mint a művészet elementáris tematikus alapkompлексusát. Látjuk az állati illetve emberi áldozatot, de látunk nemi szervet is, mintha az utóbbi is egy „szög” volna a kereszten, s ha az áldozat képére vonatkoztatjuk a szerv képét, s ő a szög, akkor az élet a kereszt. A szerelem mint erotikus vonzalom, mint szenvedélyes egyesülési kényszer vagy fájdalmas vágy egy testi szimbólum, az erekált nemi szerv képe által utal a másik fájdalomra, a haláléra, a későbbiekben azonban a kisfiú képe úgy képviseli a szeretet vágyát, mint a nemi szerv a szerelemét. Lehetséges-e a szeretet vagy a szerelem vállalkozása egy érzelmileg kihűlt világban, azaz egy olyan világban, melyben az ember még él, de az emberi viszony már halott vagy halódik?

Homályos arc néz a kisfiúra, mely arc, épp mert vonásai elmosódnak, mindkét nőre utalhat. A forgatókönyv szerint Alma nővér arca, de mintha Bergman forgatás közben elbizony-

talánodna, visszavonva az eredeti döntést: a főcím alatt a két nő arca váltakozik, szembesítve a kisfiúval, már itt felvetve a problémát, hogy vajon kettőből lesz-e egy vagy egyből kettő? Az arc, mely felé a kisfiú nyúl, már az eredendő kérdésesség miatt sem elérhető és megsimogatható. Érinthetetlen Anya, aki – vagy érinthetetlen anyakép amely – metamorfózisok által siklik ki a simogató kéz érintése alól.

A szerelem a testen keresztül akarja elérni a lelket, a konvenció, amellyel aztán a film egészében harcolnak, az átszellemült szimbolikus szféra, a szimbolikus hatalom egysége. A konvenció a szemantizáció világába vezet, míg a testi izgalom az átszemantizált lélek inkarnációs vágyának kalandja. A kisfiú egy anyaarcot akar megérinteni, amely csak kép, ezért nem elérhető. A szemantizáció gyarmatosítja az inkarnáció világát? Az elhatalmasodott önreflexió megfordíthatatlanul túllépi, maga mögött hagyja a szeretetet? Az én önmagába bonyolódása, az értelem összegubancolódása ezen a kultúrfokon többé már nem legombolyítható? A szétfolyó arcú nővel szemben álló gyermek képe egy szorongásos álom struktúrájával bír: az anyaarc betölti horizontját, mégis hiába nyúl érte, nem tudja megsimogatni. A lehetetlen inkarnáció, a testben való élet elveszettségének víziója egyúttal a lehetetlen találkozás, az elveszettség, a magány képe. A kép eltakarja a valóságot. A személy védekezése, a sérült ember védelmi rendszere hozzáférhetetlenné teszi őt. Az önreflexió, mely az én magasrendűségének, intellektuális bonyolultságának kifejezése is lehet, éppúgy lehet el- és bezárkózás, menekülés a másik elől. Az anya nemcsak hogy nem tud többé simogatni, már oly messze van, bezárkózva egy önemésztő létmódba, már meg sem simogatható.

A bergmani „filmvers” struktúrája az asszociatív montázs. Ez a montázstípus sajátos interpretációs probléma elé állítja a nézőt: vagy a néző nyilvánítja őt értelmetlennek, pusztán hangulati hatást keresve benne, vagy, ha értelmet keresünk a képek kapcsolatában, akkor a rendező, aki erre a vállalkozásra rávesz bennünket és ezt elvárja tőlünk, magát nyilvánítja orákulummá. Keresd az értelmet! Az értelem én vagyok!

A szerep ellen lázadó színész

A színésznő (Elisabet Vogler), a profi szerepjátszó, a szerepek ura, a szerepjátszás királynője fellázad a szerepek ellen és elhallgat, megtagadja a kommunikációt, melynek nemcsak a színpadra korlátozódó, hanem az egész életre kiterjesztett visszavonása az elutasított szerepek mindenütt jelenvalóságára utal. Az ápolónő (Alma nővér), aki a hús-vér élet képviselője a színpadi álélettel szemben, felismeri, hogy ő is véletlen szereplője egy számára idegen forgatókönyvnek, az előrelátható élet gicces történetének, mellyel hasztalan próbál azonosulni. A filmes (maga Bergman, akit a narrátorszöveg, s a darun belőduló kamera melletti megjelenése is képvisel) szintén tudja, hogy filmforgatókönyvét ostromolják a kultúra forgatókönyvei, s e felismerés jeleként komponál be a filmbe különféle műfajokra vonatkozó futó utalásokat, majd egy melodráma-betéttel, melyben a néma feleség helyett az ápolónő beszél a vak férjhez és játssza el az őt cserben hagyó asszony helyett a partner szerepét. Komplet kis „*Kölcsönadott élet*”-típusú melodráma a harmincas-negyvenes években divatos fajtából, melyet a *Persona* rendezője az ontológiai bizonytalanság zárójelébe tesz, a naiv értékhitet magára kényszerítő Alma víziójának státuszába nyomva le az érzelmes történetet.

A *Persona* tárgya az önelvesztés vagy léthamisítás érzése, a váratlan átkerülés egy árnyékvilágba, ahol vezényszóra ágálnak, nevetséges szerepeket játszanak, s addig kell játszani a hülyét, amíg azzá válunk. Az élet megerőszkol: annak kell átadni magunkat, aminek nem

szeretnénk, és annak tilos, aminek szeretnénk. A két nő szembeállítás a léthamisítás meghatározását szolgálja: a léthamisítás olyan önelvesztés, amelyhez magunk asszisztálunk, amelyet nem ismerünk be, miáltal önmagunkat elárulva válunk egy megfoghatatlan összeesküvés (a „társadalmi lét” cinkosává). A léthamisítás alternatívája nem a lét igazsága, hanem a lázongó önelvesztés, amely üres kézzel marad, nem ragadja meg sem a valóságot, sem önmagát, de ezt legalább tudja. Mi jobb tehát, az örült magány vagy a hazug társasság? A Bergman-film kíméletlenül illúziótlan kérdésfeltevése által éri el a kegyetlen formai tisztaságot.

Az újabb horrorfilmben (pl. *Penge*) két fajtája vagy generációja van az élőhalottaknak: az emberként születettek és az élőhalottként „születettek”. Roquentin, Sartre regényhőse vagy Bergmannál Elisabet Vogler az első nemzedék megfelelője, akik hirtelen ébredésként élik meg az átalakulást. Egy napon a motivátlanság stupid reggelére ébredünk a remény, szenvedély és tevékeny élet álmából. „A szenvedély kihalt belőlem. Éveken át eláradt bennem, orromnál fogva vezetett; most üresnek érzem magam.” – vallja Roquentin (Sartre: *Az undor*. Bp. 1968. 26. p.). A populáris kultúrában a Don Siegel által rendezett *Invasion of the Body Snatchers* tette a legtöbbet az új helyzet értelmezéséért. Üres tokká válnak az emberek, s nemcsak a társak, végül az én is üres tokká válik, ha megtanulja magát jól érezni az új világ leosztott szerepeinek kényelmében és a mindenre kész választ adó kultúra szellemi kényelmében. Sartre regénye így jellemzi – annak a kávéháznak a tulajdonosát, ahol Roquentin üldögél – az új nép képviselőjét, a Siegel-féle „tok”-embert: „amint kiürül a kávéház, rögtön kiürül a feje is” (uo. 28. p.). Roquentin bizonyos értelemben az utolsó ember, akárcsak Ionesco Orrszarujának hőse, de valamilyen mértékben a ki nem aludtakat is megtámadja a kor, s megtámadottságuk felszabadulás is, a stupid kialakulás jelei a megkönnyebbülés érzését hozzák, mert nem kell görcsösen figyelni a „súgóra” (ha úgy tetszik, a lacani Nagy Másikra), nem kell az előírt szöveget mondani, mert már mindegy: „azzal sem bajlódom, hogy szép szavakat keressek” – mondja Roquentin (uo. 29.). Sartre regényében kétesélyes a megtámadottság, az automatizmusok kiürítik a személyiséget, de csak a tok-embert kontrollálják, Roquentin agyát nem tudják birtokba venni, az intelligencia szellemi immunrendszere őket is elkezdi kiüríteni. Elisabet Vogler hallgatása lehetőséget ad hasonló értelmezésre.

Az a kérdés, hogy az emberek és dolgok élettellenesen sugárzó létbizonyítékok vagy pedig üres tokok? Bergmannál a jelek üres tokká válnak, míg a sziget, a lomb, a friss fenyvek, a tenger, a krumpli (amit Elisabet hámoz) vagy az üvegcserep még elevenek és valóságosak. Sartre regényében „mindezek a változások a tárgyakat érintik” (uo. 22. p.). Sartre művében nem csupán a jeleket, hanem magukat a dolgokat éri el a konvencionalizáció, az automatizáció, az autenticitás elvesztése, a kiüresedés. Roquentin kávéházában születik a zombifilm nagyformájának valamiféle előzménye, majd G.A.Romero és Fulci konkretizálják ugyanazt a létérzést, melyet Sartre jelez elsőként, csak annyi kell, hogy a filmrendezők szó szerint vegyék Sartre metaforáit. Roquentin így látja a szomszéd asztalnál kártyázókat: „valami langyos massa van ott” (47. p.)... és önmagát: „A fejem egészen puha, rugalmas, mintha egyszerűen odanyomták volna a nyakamra; ha megfordítom, leesik.” (47.). Sartre egyrészt mélyebb válságot ábrázol, másrészt a regényben létezik a visszanyerés mozzanata vagy pillanata, melyben a „néger énekesnő” éneklí a „zsidó fiú” dalát. Nyilván erre a pillanatra utal vissza vagy ennek leszármazottja a *Vörös sivatagban* az a jelenet, amelyben a „dolgok” énekelnek, a tengerparti képsor, mely átértelmezi, kísérteti és mégis „jó énekké” a szírének énekét, összedolgozva azt a „szférák zenéjével”. A *Vörös sivatag* úgy utal vissza Az undor ha csak

egy pillanatra is, mégis megváltó dallamára, ahogyan az utóbbi a „verweile dich!” pillanatára a Faustban. Ugyanakkor az *Invasion of the Body Snatchers* úgy is értelmezhető, mint e pillanatok tagadása, ugyanis Siegel filmjében éppen egy varázslatos dallam képviseli a gonosz csábítását, a kiüresedés eltakarójaként. Mivel a *Vörös sivatag* később született, kísérletként foghatjuk fel az elveszett dallam illetve pillanat visszanyerésére a kultúra számára. Bergman feladja a reményt, amit Antonioni szeretne legalább zárójelbe téve visszanyerni a megőrzött szociális érzék által a neorealista korszakhoz kapcsolódó művészete mélystrukturális örökségeként. Bergmannál – Sartre regényével összehasonlítva – a válság kevésbé mély, a szereplő kevésbé öntudatos, de a visszanyerés motívuma nem játszik szerepet. A regény ezért nem nihilista, a film viszont igen. Elisabet Vogler tudatos, Alma naiv, de Roquentin tudatosságához képest Elisabet Vogler is csak egy magasabb szintű Alma.

Alma nővér kiszolgálja Elisabet Voglert. A beteg alá van vetve ápolójának, a betegség gyakorlatilag legalább relatív jogfosztottság, Elisabet azonban nem beteg. Vogler asszony állapota nem betegség, hanem döntés, nem tünet, hanem választás: ezt az orvos és ápolónő beszélgetése tisztázza a cselekmény indulásakor. A kritikai erő nihilista lázadása a hallgatás: a kritikai erő a semmibe vezet, mert legjobb esetben a hamis tagadását választhatjuk, csak a hamis választása vagy annak pusztta tagadása a reális alternatívánk, a nem-autentikus a látókörünkbe tartozik, az autentikusnak azonban nyomát sem leljük. A szigeti tartózkodás kezdeti álidillijében Elisabet és Alma úgy üldögélnek, mintha egyenlőek volnának, a formális egyenlőség, a barátnői szerep azonban gyakorlati egyenlőtlenséggel párosul: Vogler asszonnak mindene megvan, amire Alma nővér vágyik. Mivel Elisabet a csodált és szolgált személy, s a barátnői viszony látszata az alkalmazotti viszony igaztalan homlokzata (amit végül az Elisabet által a lázadó szolgának adott pofon leplez le), Elisabet döntése, hallgatása, kivonulása a világból a hírnév és teljesítmény, a siker és birtoklás autenticitását tagadja. Mindkét nő lázadó, Elisabet az összes értékek ellen lázad, melyeket a társadalom és a siker csúcán birtokol, s ezáltal megismeri ürességüket, míg Alma Elisabet fölénye, a különbség ellen lázad a cselekmény kritikus pontján.

Az, aki mindent megkapott és birtokol, nyújtja be a számlát, s vádolja az ismeretlen felelőst: úgy érzi, semmit sem kapott. Sartre regényében Roquentin, aki találkozik a semmivel, megpillantja a létet. Bergmannál fordítva van, az, aki követeli a létet, találkozik a semmivel. Mindennek a semmis részét bocsátja rendelkezésre az, hogy megkaptuk. A birtoklás hamisítás, és a megvalósulás tagadás.

Bergmannak szüksége van valakire, aki érti, de nem osztja Elisabet lázadását, s kimondja indítékait. Ez az orvosnő: „Azt hiszed, én nem értem? A reménytelen álmot a létezésről! Nem látszani, hanem lenni!...” Minden, amit teszünk vagy mondunk, nevetséges, minden valóság szatíriajáték, karikatúra, ezért csak a lehetőség autentikus. Az autentikus az a veszendőbe menő lehetőség, amit a kimondás vagy megvalósítás meggyaláz. A nihilizmus tragédiája az, hogy csak műkomédia, mert a nem autentikussal szembeállított autentikus csak addig autentikus, amíg szert nem tesz a megvalósulás tulajdonságára, a nem-autenticitásra. Ez a modernizmus mint nihilizmus álláspontja a művészetben, s ezzel megindítja a valóságélmény felszámolását, amely a posztmodernben teljesedik be: amit a modernizmus aláaknáz, a posztmodernben robban. A modernizmus üzenete: ami valóságos az nem ésszerű, és ami ésszerű, az nem valóságos. Malraux interpretációja a radikális magyarázat: „minden társadalmi állapot disznóság”. (Kérdés, hogy ez a radikális nihilizmus nem csak addig tartható-e

fenn, amíg egyetlen autentikus emberrel vagy pillanattal sem találkozunk, amely leleplezné a fennálló komplett valótlanágát, a világ helyét bitorló látszatvilágot. Ez a találkozás a klasszikus melodráma optimista változatának témája – vö. *Casablanca*, *All That Heaven Allows*, *Imitation of Life* stb. Malraux A remény című regényéből kivonható megoldás, hogy ha minden társadalmi állapot disznóság is, nem disznóság a lázadás, tehát az állapotyszerű léttel szembeállíthatunk egy folyamatszerű létet, de csak az önmagát szakadatlan forradalmasító folyamat nem folyamatnak álcázott állapot, hanem valódi folyamat. A *Persona* két hősnőjének két lázadása azonban külön-külön magába omlik, a lázadások találkozása elmarad.

A feszélyezettség esszencia és egzisztencia, szerep és lét különbségének, konfliktusának, ellentétének kifejezése. Ezzel a feszélyezettséggel harcol a közöny lázadása. Miért a közöny? Mert ebben a történelmi pillanatban nem a kapitalizmus bukása, hanem a kapitalizmus elleni lázadás csődje, a forradalmak erkölcsi bukása, a remény lázadásának alkonya a fő élmény. A hatvanas években a forradalmak erkölcsi bukása előlegezi két évtizeddel később bekövetkező gyakorlati, politikai bukásukat. A *Psycho* hőse, Norman Bates magyarázza vendégének, hogy nem lehet kilépni a csapdából, a kapálódzás nyomán az ember még mélyebben szorul bele. A *Personában* azt látjuk, hogy ha kilépünk a csapdából, csak másik csapdába lépünk bele. A *Psycho* is, a *Persona* is két személy „összekeveredéséről” szól. Az orvosnő itt a film elején „magyarázza meg” a cselekményt, ahogy a *Psycho* orvosa a film végén, s ez az orvosnő utal rá, hogy az előírt szerepek inautenticitása elleni lázadás is csak egy új szerep, amely majd ugyanúgy kifárad, mint az összes többi. Nincs kiút a kényszeredettségéből és hamisságból, nem lehet igazat mondani, csak mást hazudni, a lelkes, érzelmes, patetikus, „pozitív élet-szemlélet” frázisaival csak a nihilista frázis áll szemben. Ezért az orvosnő „magyarázata” sem elégíthet ki, még ha így érez is az ember, még ha a magunk rezignációjának visszhangja is az orvosnő üzenete, okos diagnózisa, visszahallva ez is a semmi feltupírozásának újabb nivója csak. Minden, amiben még hiszünk, a szkepticizmus minden megnyilatkozása is, visszahallva, más szájából hallva, kompromittálja magát, s ha magunk is így gondolkodunk, bennünket.

Elisabet és Alma viszonyában kísért egy barátság is, mely nem tud kibontakozni, és nem kevésbé egy szerelem. Szerelem vagy barátság csak az értékek követeléseivel tétován kooperáló ingatag hit munkája, nem a szenvedélyé, mert a szenvedélynek egyetlen tárgya maradt, az én önmegtalálása, önkifejezése és önérvényesítése. Alma gyónási kényszere éppúgy a feszélyezettség megnyilatkozása, mint Elisabet hallgatása. Otthonosság és feszélyezettség fordított viszonyban vannak egymással. Az undorban illetve a *Personában*. Roquentin nem tudja pontosan megmondani, mikor volt, hogyan zajlott, miben állt a feszélyezettség első rohama, pontosabban számol be a feszélyezettség ellentétéről, az otthonos világ pillanatnyi visszanyeréséről: „Ma este rendkívül otthonosan érzem magam a világban, teljes polgári biztonságban.” (22.). Az otthonosság mint a feszélyezettség alternatívája a *Personában* elveszett, s a feszélyezettség túlkompensálása van a helyén. Nincsenek otthonos pillanatok, mint pl. *A nap vége* múltsikján. A szigetre való kiköltözés első pillanatban az otthonosság elérésének tűnik, az önazonosság azonban a tápláló gombák és a sebző szilánk tulajdonsága, a szereplők meghasonlása épp a szigeten fajul el, ahol mértéke van viszonyuk és önviszonyuk válságának, a kert szelíd és a tenger zord idillje.

A lázadás formája

A film elején hangzik el az orvosnő által közvetített információ: Elisabet elhallgatott az Elektra-előadáson. Hallgatását később azzal magyarázta, hogy nevetőgörcs fogta el, mint *Az ismeretlen kód* című Haneke-filmben a thrillert szinkronizáló színészeket. Később Alma nővér bekapcsolja a rádiót, s ezúttal magunk vagyunk tanúi a színházi közvetítés melodramatikus párbeszédei által kiváltott nevetésnek. Elisabeth nevetőgörcsét a rádió – több mint türelmetlen és ideges – dühödt kikapcsolása követi. Hasonló szerepet játszik a nevetés Kierkegaard *Diapsalmatájában*, ezúttal nem mint egy-egy giccses műalkotásra, hanem – ugyanazon okból – az életre utaló negatív reakció: „... amikor idősebb lettem, amikor felnyitottam a szemem, és a valóságot kezdem szemlélni, nevetni kezdtem, és ettől kezdve soha sem hagytam abba a nevetést. Láttam, hogy az élet értelme a megélhetés biztosítása, hogy az élet célja jogtanácsossá lenni, hogy a szerelem legfőbb üdve vagyonos lányt szerezni; láttam, hogy a barátság boldogsága egymás kiségitése pénzzavarban; hogy az a bölcsesség, amit a többség ennek fogad el, hogy lelkesültséget jelent beszédet tartani; hogy bátorság, ha valaki tíz tallér pénzbüntetést megkockáztat; hogy kedvesség, ha valaki ebéd után azt mondja, 'váljék egészségére!'; hogy istenfélelem, ha valaki évente egyszer úrvacsorát vesz. Ezt láttam – és nevettem.” (Kierkegaard: *Vagy – vagy*. Bp. 1978. 48. p.). Kierkegaard szövege, néhány sorral alább, a nevetést követően bevezeti a hallgatás fogalmát is: „Tevékenykedni kell a világban, válaszolni az embereknek... Mindazonáltal én jobban szeretek hallgatni.” (49. p.).

Ha nem az ember dolgozza fel a traumákat, akkor a traumák dolgozzák meg az embert. Eme traumatikus „fejlődésnek” neurotikus és skizoid szakasza van. Az első a hiányzó hit szenvedése, a hit hiányának önfelfedezése. Előbb az eszmények vádolták az embert, amiért cserben hagyja őket, most az ember vádolja az őt cserben hagyó eszményeket. Az eszmények, értékek a távolodó deus otiosus pozíciójába kerültek, s a deus otiosus helyét elfoglaló új Isten már nem személyes Isten, hanem a szorongás tárgya („pókisten”) vagy az erre válaszoló és ezen felülkerekedni próbáló cinizmus „értékeinek” foglalatja. Végül nem távolodó istenséget vagy gonosz istenpótlékot élünk át, csak a metafizikai magányt, s az értékek légtüres terét. A neurotikus szakaszban, a kulturális neurózis vagy neurotizált kultúra feltételei között egy trauma vádolható (Isten, a szülő illetve a kultúra cserben hagy vagy árt), míg a pszichotikus szakaszban hagynak csak el igazán az értékek, ezért a vádnak nincs többé kritériuma, csak a depresszív érzések maradnak, az undor és csömör, mely az értelmetlen létezés tényeinek szól. Az értelmező modelleken most már nevetni kell, de az értelmező modellek összessége a kultúra, a nevetés a szimbolikus szférának szól. Az értelmező modellekhez, s az őket közvetítő értékekhez ragaszkodó figurák (Alma és a férj) szakadatlan mentegetőznek. „Tudom én, ez gyerekesen hangzik, de én hiszek benne.” – mondja Alma. Máskor Alma maga is Elisabet feltételezett szkepszisével próbálja értékelni saját kijelentéseit: „Igazán banális az egész!” A férj is bizonytalanul mondja el vallomását, és kínlódom, önkritikusan figyel a feleséghez intézett szavai értelmét: „... hogy ne hazudjak magamnak és ne untassalak.” Miután a kiüresedés és a hamisság feltételei között tovább ágáló ember nevetésgessé („giccsemberré”) válik, az értelem jelenlétét a megtagadás jelzi.

A *Personában* a lázadás aktusát fejezi ki a nevetés, a lázadás által elutasított jelenség alternatívájának elutasítását pedig a némaság. A munka embere, Marx embere fellázadt a tevékenység mint kizsákmányolt bérmunka ellen, s lázadásának formája a sztrájk, majd a forradalom. A *Persona* idején a beszélő ember, Foucault embere lázad a beszéd, a nyelv, a

szerep, a konvenció ellen, s ez nem a munkás, hanem az egész ember sztrájkja, az élet általános sztrájkja. A semmi fertőzete, mely korábban a munkaidőt, most magát az időt éri el.

A munka forradalma azért tört ki, mert a hatalom, a tradíció, és az őket védelmező előítélet nem akart dialógusba bocsátkozni a felvilágosodással. Ezért váltak a hallgató, nem válaszoló, nem kommunikáló, kitérő és háritó erők egy második, felvilágosult diszkurzusszint, az ideológiakritika tárgyává. A *Persona* Elizabetjének lázadása privát és jobboldali forradalom: a hallgatás minősíti a kultúra egészét hazugságnak, de a hallgatás mint nihilista lázadás a hatalom műve: nem vesz részt az életben, kivonul az élet fáradságából, de elvárja, hogy gondoskodjanak róla. Olyan negatív autenticitás, amelyet csak a felül levő engedhet meg önmagának. A *Persona* témáját képező lázadás a munka bukott forradalmának fordítottja, itt ugyanis a kommunikáció, az érvelés, az „igazságok” hangoztatása maga az igazság elől való menekülés, ami már Thomas Mann regényében megfigyelhető Settembrini figurájában. De még ennél is többről van szó, Alma ugyanis nem nagyszájú ideológus. Sokkal inkább ideológus a színésznő, aki becsületes ideológusként fellázadt az ideológiák ellen, melyek bukását észelve azonban most Alma az, aki fájdalmasan érzi, hogy kicsúszik lába alól a talaj, elvesznek a tervezett élet sikerét és értékét garantáló perspektívák és biztosítékok. Az egyszerű derekasság, amely Goethétől Gottfried Keller, Fontane vagy Theodor Storm művein, tiszta maradt, s az intellektuális nosztalgia tárgya volt, Bergman filmjében maga is összezavarodik, kínosan, szemünk láttára, megfordíthatatlanul megy veszendőbe.

A *Persona* cselekménye Thomas Mann Varázshegyének megfelelő kórházi miliőbe vezet, s miután a kórházból a tengerparti házba kerültünk, egyszerre ismét a kórházban vagyunk, mindegy, hogy képzetben vagy valóságban, a lényeg a létezés hospitalizációja, s a cselekménynek a steril miliő körül való forgása. Thomas Mannal is egy egészséges ember menekül a betegek közé, majd álbetegségbe, amely lehet, hogy idővel, test és lélek ellenállásainak felörlődésével valódivá válik. Mann hőse úgy megy fel a hegyekbe, mint Bergman hősei mennek le a tengerhez. A betegség motívuma azonban nemcsak a Varázshegyre, a *Psychóra* is visszautal, s ez utóbbi visszautalás előreutalásnak is tekinthető, mely a slasher kora örült és nem egyszer néma gyilkosainak az emberi szituációt gúnyoló lázadása felé mutat. Norman Bates sem szól többé, elhallgat a *Psycho* végén, és most már csak Mrs. Bates beszél helyette, ahogy Elisabet helyett Alma beszél. Norman és Elisabet is steril kórházi környezetben izolálva jelenik meg, Norman ott végzi, Elisabet ott kezdi. Mind a *Psycho*, mind a *Persona* tulajdonképpeni cselekménye egy vidéki utazás története, s mindkettő az erőszak kitéréséhez vezet, s mindkét film az én széthullását követi nyomon. A *Psycho* nélkül nem lett volna a *Persona* sem.

A kultúra szabadságolása...

(... és az autenticitás üres helye)

Az orvosnő, elküldve a színésznőt a kórházból, a kezelés fogalmát a szabadságolás fogalmára váltja. Elengedi a kultúrát a társadalom nevében, felszabadítja a társadalom szolgálatának igényei alól. De mivel Alma nővére bízza Elisabetet, azt is mondhatnánk, a doktornő rábizza a lázadó lényt a konformistára, a békétlent a békésre, vagy ha úgy tetszik, az alkotó értelmiségit a kispolgár felügyeletére. A *Tükör által homályosan* cselekménye szigeten játszódik. Bergman a cselekmény helyszínét keresve fedezi fel Farő szigetét, ahol később a *Personát* is forgatja. A *Personában* nem kimondott, hogy a színhely sziget, de a két nő úgy él ott, mint

ahogyan a hajótörött és Péntek élt Robinson szigetén, mielőtt a „vadember” megtanulta volna a hajós nyelvét, csakhogy itt a „vadember” az, aki beszél, és a civilizált, aki hallgat, a civilizáció dekadenciája megfordítja a viszonyt, ezért itt hallgatni kell megtanulni. Elgondolkoztató, miért nem csinálták még meg a női Robinson és a női Péntek nagy kalandmelodramáját? Talán mert megvan, mert a *Persona* az? Ha a filmről beszélve tengerpart helyett néha akaratlanul szigetet mondunk, akkor a *Persona*-film tudattalan tudása szólal meg a film nézőjében, az a tudás, hogy ez a társadalmi lét szigete, melyen való tartózkodásunk felveti a kérdést, „robinsonok” vagyunk-e? Alma egész lénye azt állítja, nem vagyunk robinsonok, míg Elisabet döntése az ellenkezőjét fejezi ki. Ha a lázadó azért hagyná el a társadalmat, hogy a szigeten (vagy ha a sziget-szimbolikát nem akarjuk igénybe venni akkor a tengernél) a szárazföldi életberendezés alternatíváját rendezze be, akkor a sziget (vagy a tengerpart) utópikus hely lenne, – de már Thomas Mann Varázshegyében sem tudja ezt a szerepet betölteni a klinika, ilyen utópiák a XX. század eleje és közepe tömegfilmjében fordultak elő (*Kék hold völgye, Salamon király kincse*), s már ott sem lelkesítőek. A sziget (tengerpart) Alma nővér tevékenységi terepe, nem a lázadóé. Az „Eigentlichkeit” feltétele kétségtelenül bizonyos agresszivitás, „megszállottnak”, „nehéz embernek”, kényelmetlen, kellemetlen, kompromisszumot nem ismerő radikálisnak kell lenni (mint Margarethe von Trotta *Ólomidőjének hősnője*): a magyar film, progresszív korszakában, a *Persona* idején, éppen ezeket a típusokat propagálta. Elisabet azonban nem „nehéz ember”, nem lázad vagy ha igen, úgy lázadásának formája a kitérés, passzív lázadó, a tenger és természet ezért az aktív Alma terepe, mely milliók Elisabet csak parazitája. Elisabet csak a gombahatározót lapozgatja, Alma pucolja a gombát és töri össze az üveget. Minél előrehaladottabb a cselekmény, annál inkább úgy tűnik, nem Elisabet, hanem Alma keresi az autenticitást. Egyik oldalon van a lemondás az álaautenticitásról, másik oldalon az álaautenticitásban fuldokló autenticitásigény. Az élet iránti „alapbizalom” jogosultságáról vagy jogtalanságáról van szó, ami ugyanaz, mintha régmódióban azt mondanánk, hogy a remény sorsa és joga forog kockán. Az egyik nő bizalma és tettvágya már összeomlott, a másik még vergődik. A reménytelen autenticitásigény és az öncsaló autenticitásigény kegyetlen és sivár alternatívája a csapda, amelyben vagyunk.

A *Persona* nőalakjai bizonyos értelemben messzebb jutnak, mint Roquentin, aki szeretne felszedni egy szétázott papírdarabot a pocsolyából, mely a világ elveszett érzéki materialitásának visszahívó szólítása a regény elején. A szigetre megtérő nők mintha kezdetben a „paradicsomi fák gyümölcseit esszük” ígéretét elevenítenék fel. Elisabet krumplit hámoz, amikor a mesei útnak indítónak is tekinthető orvosnő diagnosztizálja válságát és elküldi a nyaralóba. Fia fényképét eltépi a színésznő, de a krumplit kézbe veszi, mert a gumó nem játszik szerepet és nem vár szerepjátszást. Egyszerűen becsületes dolog a krumpli, mert héja alatt a „húsa” van, nem másik héj, nem hagymatermésű, mint az ember. Az embereket nem lehet ilyen egyszerűen lehámozni. A forgatókönyvben Elisabet leves, érzéki körtét hámoz, nassol, majd ragacsos ujjait és kését tisztogatja. A filmben a körtéből krumpli lett, melyet az asszony automatikus közönnyel hámoz, a tevékenységnek, s nem a tárgynak adva át magát. Így a krumpli Roquentin lelki válságot okozó ambivalenciájára sem tesz szert. A körte krumplira cserélése azért is szükséges, hogy az egzisztenciális dráma ne változzék át erotikus drámává, az erotika a mellékjelentés szintjén maradjon. A kórházban Elisabet pucolja a krumplit, a szigeten Alma a gombát. Elisabet csak a gombahatározót lapozgatja, pusztán szagolhatja és selejtezi a gombákat, ez a szerep jobban illik hozzá, nagy kalapjuk arcukra borul, ők is olyanok, mint

két gomba, a gombaközeli állapot megnyugtató boldogságában dúdolgatnak. A szigeti tartózkodás elején van a legközelebb a remény, mintha mégis lehetséges volna a lét csendje, a lélek békéje. A természet autentikus, a gomba vagy a krumpli azonos önmagával, Elisabet megcsodál, megbámul, megszagol egy gombát, aztán hasonlóképpen veszi kézbe Alma kezét, nemcsak a két emberkezet, hanem a kétféle tárgyat is összevetve egyben, a kezeket és a gombákat. Ember az embernek már nem mértéke vagy reménye, de gomba az embernek vagy krumpli az embernek lehet mértéke vagy reménye. A gomba vagy a krumpli kézbe vehető és átadja magát, míg Elisabet Almát csak futólagosan és lemondóan simítja meg, s inkább csak képzeletben engedi magához.

A konvenció ellen lázadó Sartre-hősök transzkonvencionális aktusokat keresnek (és találnak). Sartre regényében, Az undorban a naiv ember számára spontánul birtokolt kiindulópont, ami az intellektuális típus számára végcél. Roquentin egy éjszaka megpillantja a cselédlányt az önazonosság eksztázisában, a spontaneitás kicsapongásában, a szenvedély szenvedésében. Az undor-beli cselédlány még teljességgel az, amit már Alma is csak az öncsalás erőfeszítésével játszik, s ez azért lehetséges, mert Lucie alacsonyabb rangú, míg Alma képzetesebb, s mert eltelt közben három évtized. Roquentin bámulja Lucie kínjait: „most átalakulva, magánkívül, tébolyult nagylelkűséggel szenved. Irigylem.” (uo. 60. p.). A proletár tragikum áll szemben a burzsoá ürességgel. Az önmagát kereső és üldöző lélek nagy, primitív, tragikus pillanatokban közelíti meg az anyag önazonosságát, a primitív lét tökélyét, az egyszerű fenségét: „szinte ásványi anyagnak látszik” (uo. 60. p.). Sartre műveiben az út kezdete és vége az önazonosság, van egy eredeti önazonosság, a szenvedő cselédé és a „tisztességtudó” utcalányé, és van egy végső önazonosság Hoedereré A piszkos kezekben. A proletár és a Trockijról mintázott intellektuel is önazonos, s a középosztály az inautenticitás dagasztó teknője. A piszkos kezekben nem a naiv spontaneitás, hanem az ideológiai elhivatás és a körülmények hatalma ellen lázadó cselekvés, az élet feláldozása a szellemnek, az alkotó a műnek, az egyéné a társadalomnak, a harcosé az ügynek a garancia az élet „igazi ízére”. De Hoederer autenticitása is, bár Sartre hőse forradalmár, magányos, nem „terjeszthető”, kivétel és nem szabály, hisz épp szabállyá válása tenné inautentikussá. Hoederer éppúgy kívül áll az életen, mint a Roquentin által hallgatott dal: „Some of these days / You’ll miss me honey...” Sartre regényében a tartóztatni vágyott tartóztathatatlansága, a befoghatatlan érintése az autenticitás létmódja, amit Sartre a könnyű dal hangjegyei „viselkedéseként” ír le: „Nem ismernek pihenést, kérlelhetetlen rend szüli és pusztítja őket, és nem engedi, hogy önmaguk kedvéért újrakezdődjenek, létezzenek.” (uo. 51.). A társadalom is létrehoz embereket, akiket nem visel el, akik a maguk idején felfoghatatlanul valószínűtlenek és ezért szükségképpen félreértettek, de utánuk a társadalom sem tud a régi módon élni. A *Personában* a transzkonvencionális aktusok keresése is lehetne Alma és Elisabet utazása a tengerhez, itt azonban a „transz”, a vágy vagy nosztalgia tárgya, a kísértő sziréndal maga a konvenció, és a film cselekménye az ő hazahívó szólításának kifulladásáról szól. Almáé a hit, Elisabeté a bizonyosság, s a pozitív hitnél erősebb a negatív bizonyosság. A jó Almából kitör a destruktivitás, míg Elisabet álláspontja kezdettől eldöntött, azért az asszony nyugodt. Az utazás kimondott, a doktornő által meghatározott célja a gyógyulás, de eredménye a gyógyító megbetegedése, az undor ragálya. Bergman filmjében, a *Persona* diegétikus világában nincs autentikus pillanat. Az autentikus pillanat hiánya a cselekményben, megfelel a „nemlét képei” emancipációjának a „lét képeivel”, valóság és képzelet határai elmosódásának.

A nők munkamegosztása

A két nőalak szellemi munkamegosztása a filmben a fenti Kierkegaard-idézet módján strukturált. Susan Sontag is a lélek két oldala és az életre adható két végső válasz megtestesítéseként próbálja értelmezni Elisabet és Alma viszonyát. Sontag elemzése úgy különbözteti meg e két oldalt, mint „a romlott szerepjátszóét, aki cselekszik (Elisabet) és az őszinte lélekét (Alma), aki összeroppan a romlással való kapcsolatában.” (Susan Sontag : Bergman: Persona. In. A pusztulás képei. Bp. é.n. 133. p.). Elisabet azonban, lázadva a „romlott szerepjátszó” szerepe ellen, épp a szerepeket utasítja el, míg az „őszinte lélek” őszintén hisz élethazugságaiban. Sontag később ezt írja: „az egyik alma (lélek), a másik persona (maszk).” (126.). De a lélek úgy érez, amint illik, és abban hisz, amiben kell, érzése és hite a banalitásnak elkötelezett emberek kölcsönös tükrözésében álló szabálykövetés műve, így a lélek mélye a konvenció, a maszk, s ezt hivatott lefedni az indulat gerjedelme a követett út kérdéssé válásának pillanatában. A maszk ezzel szemben a hitetlenség, a kritika jogán fojtja el a gerjedelmeket, tehát nem az üresség, hanem az ürességet megpillantó kritikus szellem jele. A lélek rajong, míg a maszk a szellem feszélyezettségét takarja. A rajongó lélek az életet keresi, de az, amit a tékozló fiakat és lányokat térítő és robinsonokat hazahívó társadalom életszágúnak érez és realitásnak nevez, a maszkok maszkja. Elisabet lázad a maszkok ellen, néma váddal, és Alma mondja el hangos védőbeszédüket: „Tudom, azért hallgatsz, mert elegend van a szerepeidből, mindabból, aminek tökéletesen ura voltál. De nem jobb, ha az ember megengedi magának, hogy ostoba, lusta, locsogó és képmutató legyen? Nem hiszed, hogy az ember egy kicsit jobb lesz, ha hagyja, hogy olyan legyen, amilyen?” (In. Ingmar Bergman: Színről színre. Bp. 1979. 329. p.). A színésznő választásának lényege az egzisztencia választása az esszenciával szemben, míg az ápolónő esszenciális definíciókat, bevált megállapodásokat elevenít fel, a biztonság és perspektíva igényével. A két választás egyazon kategóriális struktúra alkatrészeinek fordított hierarchizációja.

Amennyiben az álomként vagy vízióként felfogható jelenetek Alma képzeleteinek projekciójaként értelmezhetők, úgy Alma a főszereplő, ez esetben viszont Elisabet olyan csábító lenne Alma mellett, mint Faust mellett Mefisztó. Ő is „rosszra” csábít vajon? Mi a tagadás női szellemének teljesítménye? Mefisztó kéjekre csábítja Faustot, Vogler asszony ezzel szemben a vállalkozások, kéjek örömeiről és az igazolások egész kelléktáráról való lemondásra csábítja Almat. Faust „őrült tudós”, akit Mefisztó mint a testté vált „örület” hív szakadatlan tovább. Elisabet Vogler „őrült művész”, akit a megtestesült banalitás hív vissza az életbe. Elisabet jellemzője a kód (a kódolt lét) megvetése, Alma ezzel szemben a kódok iránti tiszteletet képviseli. Elisabet felel meg Kierkegaard esztétikai stádiumának, Alma az etikai stádiumnak, s a filmben azt látjuk, hogy az etikai stádium kiürülése (a heideggeri „das Man” uralma az etikai stádiumban), visszavezeti az életerőt az esztétikai stádiumba. Elisabet mint művész a felfedező romboló, Alma ezzel szemben kisember, befogadó és gyógyító. Itt, Goethe Faustjával ellentétben, melyben a negatív Mefisztó az agitátor, Alma beszél, a „pozitivitás” képviselője hív vissza a „normális” életbe és a hallgatás küld tovább. Az ebből fakadó esztétikai ideál tehát olyan beszéd lenne, amely hallgatás. Ez több, mélyebb és titokzatosabb, mint a „sokat mondó” hallgatás (a hallgatás, amely beszéd). A hallgatás ne legyen a fecsegésre visszautaló közvetlen kifejezés, a beszéd metaforája, a csend legyen autentikus és teljes. Ha a nyelv és általában a kulturális konvenció védőernyő a realitással szemben, akkor a hallgatás engedi hozzánk a realitást. A „sokat mondó” (= sejtelmes) hallgatással szembeál-

lítható hallgató beszéd maga a művészet, mely legyőzi a közhelyet, túllépi a frázist. A *Persona* mint film struktúrája szintjén is be kell vezetni a hallgatást, a hagyományos történetmesélés eszményének megtámadásaképp. Ha a történet, a sors engedelmesség, békességes tűrés, miközben mindenkire eljön minden, sorban mindhez ugyanaz, akkor a lázadás (Elisabet Vogler) ellenáll a sorsnak és a film (Bergman) ellenáll a hagyományos történetmesélésnek.

A gyónás obszcenitása

(A közlés mint szemérmetlen tolakodás brutalitása)

A konvenciók áttekinthető, rendezett valóságot prezentálnak. A banális emberek rendcsináló szavakkal minősítik létüket: „világos és valószínű történeteket mesélnek” (Sartre uo. 29. p.). Ezek a történetek azonban nem a beszélő életvalóságait, hanem a hallgató közösség igényeit tükrözik, azaz a konvencionális beszédben a beszélő hallgat és a hallgató beszél, s ennek eltakarására kell örökké beszélni, zajt csapni. „Ezek a pasasok azzal töltik idejüket, hogy boldogan elmagyarázzák egymásnak, hogy boldogan felismerjék: azonos a véleményük.” (uo. 31.). Következésképp egy ember autenticitása nemcsak azon ismerhető fel, ha maga hallgat, azon is, ha a fecsegők nyugtalanul elhallgatnak megjelenésekor, ahogyan a beszélő Almát is zavarba hozza Elisabet, amit az jelez, hogy Alma, meséjét követően, saját kijelentéseire vonatkozó kijelentést tesz.

A két nő együtt: furcsa pár, sziget az emberi viszonyok tengerében. A szigeti cselekmény radikálisan kettéválasztott, megtört, első szakasza mintha valamiféle „visszanyert elveszett paradicsom” lenne, míg második szakasza a földi pokol, mint az idill mélyebb igazsága. A kettő között van a film csúcspontja, mely mindkét részhez hozzátartozik, Alma gyónása. Az ápolónő előbb egy szerelmi csalódásról majd egy ki nem elégítő menyasszonyságról gyón. A házasemberről, akibe ő volt szerelmes, és Karl-Henrikről, aki őt szereti. Megvallja, hogy nincs elég közel az általa realizált élethez, nem egészen azonos vele „bizonyos értelemben sosem volt mindez igazán valóságos.” (Színről színre, 316. p.). Felismeri viszonyai idegen és véletlen mivoltát, s megvallja, hogy egyetlen egyszer elégtől ki, amikor elfogadta az idegenséget, és nem az azonosságot kereste, hanem az idegenségnek ment elébe és neki adta át magát, az azonosság terhétől váltott meg az idegenség, és nem az idegenség terhétől az azonosság, s amikor ezáltal a nihil vált nirvánává, az ijesztő és undorító idegenség hozott valamiféle botrányos megváltást egy sor szörnyű következménnyel. A vallomás eredménye a beszélés eksztázisa, a meghallgatott ember, a felnyíló lélek és kiáradó titok eksztázisa, a lélek nemi szervvé válása. Eme beszédáradat vezet el a strandjelenethez, Alma orgazmusának megvallásához, s a beszéd már maga is eksztázis, előbb a beszéd eksztázisának vagyunk tanúi, s ezen keresztül közelítjük meg a másikat, amelyet Alma a strandon megélt.

Alma meggyónja Elisabetnek a maga élete kis komédiáját, Elisabet pedig hallgat, mert színésznőként meggyóna a színpadon, mindannyiunk nevében, a világ tragédiáit: végül is nincs olyan sok gyónnivaló, a dramaturgiák felsorolják a drámai konfliktusmodelleket. Bármi addig azonos az emberrel, amíg előtte áll, de a realizációval az ember kioltja és maga mögött hagyja, a közléssel pedig kompromittálja. A színésznő már mindent eljátszott és elmondott, az ápolónő még mindennek előtte áll, még nem mondhatta el minderre sorban: „ez sem az, amit kerestem!” Egy története van, melynek előadási kényszerét mozgósítja a helyzet. Siker lesz vagy bukás?

A színésznek a szerep elleni lázadásából szerepcseré lesz: a befogadóból lesz közlő és a közlőből befogadó. A *Persona* tárgya, a szerepcserét követően, a beszélő mártíriuma és a mártírium obszcenitása. A színésznő vált – hallgatása által – közönséggé, szemlélővé és hallgatóvá, Alma pedig élete titkát adja át. Elmeséli hűtlenségét, erotikus kalandját, csoportszex-epizódot, nyári élményt, amint a strandon három idegennel szeretkezik, s az eset elmesélése által ismét átadja magát egy újabb idegennel, Elisabetnek, sőt egy nagyobb csoportnak, a nézőknek is, tehát a gyónás, mely az aktus feldolgozásának indult, az aktus ismétlésévé válik. Alma elmeséli a maga titkos történetét, aztán sírva nevet rajta: „De röhejes!”

Az obszcén aktus meggyónása megkettőzi az obszcenitást. Nem sikerült a túllépés, a beszédaktus nem a szellem aktusa, hanem az érzékiségé. Csak a megelőző gyónás, a kísértés önvizsgálata és a kultúra ítélete elé idézése változtathat az élet törvényén? Csak az előre-látás segít, az emlékezés nem? Vagy az a baj, hogy az emlékezés nem elég, ha nem jut el a megértésig, csak a ténytet elveníti fel? Ez a félúton megrekedés maga az obszcenitás, a feltárulkozás, mely nem jut el az értéshez, csak önmutogatás? Ezért nem is jöhet létre kommunikáció és társas viszony a két nő között? Mert az egyik már semmiben sem hisz, a másik pedig a tényekhez tapad, s így mindkettő elijeszti, egyoldalúságával, kompromittálva a maga álláspontját, a másikat?

A megfjtés elleni lázadás (Az értelmezés brutalitása)

A *Persona* felfogható úgy, mint beszéd és írás viszonyáról szóló grammatológiai tanulmány. Alma a beszélő lélek naiv obszcenitását képviseli, aki egyrészt túl sokat hisz, azt hiszi, hogy el lehet mondani, amit el szeretne mondani, másrészt túl keveset vesz észre, nem látja, hogy a megvallással nem elmondta, hanem újra meg is tette.

Alma a film elején megállapítja, hogy Elisabet érettebb és erősebb nála, s valóban Elisabet egyre több néma igazsága nyilvánítja hazugsággá Alma egyre több görcsösen ismételt hazugságát, kegyetlen igazságok százalmas hazugságokat, embertelen igazságok az emberi hazugságokat, ezért százalmas helyett jobb, ha százni valót mondunk. Ezzel olyan tradicionális alapértékek képviselése kerül a „százalmas” vagy „százni való” kategóriába, mint a „hit”, a „remény” vagy a „szeretet”. Az értékválság idején a helyzet ellen lázadó nem döntheti el előre, hogy az értékkel vagy az értékeléssel van probléma, ezért kegyetlenségre van szükség a „kizökent időben” való élethez.

Almának a hangja a lelke, egyszerű lélek, melyet kap és nem ad, melynek forrása a nyilvánosság és nem az egyedi egzisztenciában megnyíló lét mélye, teremtett és nem teremtő lélek, a közhelyek raktára, de a közhelyek raktára értékraktár, a szépség és jószág egyszerű derekasságként biztosított kezdeményei vagy maradékai.

Roquentin írni kezd, amikor Elisabet Vogler elhallgat. Roquentin esetében az írás az autenticitás visszanyerési kísérlete. Elisabet Vogler elhallgat, de később ő is írni kezd, ami megengedi a feltételezést, hogy az írás néma beszéde nem sérti meg a hallgatás törvényét. Sartre megoldása – a naplóírás – konzekvensebb, s a levélírás is konzekvensebb megoldás maradhatna, ha a levél el nem küldött levél lenne, de el kell küldeni, hogy Alma ellophassa a férjnek szóló üzenetet, ám az is lehet, hogy a levél valójában Almának szól, s minden igazi üzenet lopott üzenet kell, hogy legyen, mert nem szó szerint értelmezendő. Ha az igazi üzenet lopott üzenet, a levélnek oda kell érkeznie, ahova nem küldik, tehát Almánál célba ért,

már a postára adás előtt. Egyúttal, mivel Alma Elisabet általi magyarázata felháborodást kelt a címzetté előlépő tárgyban, a levél hiába elküldött és hiába célba ért, az üzenete el nem küldött és célba nem ért tartalom marad. Az írás tehát mégsem sértette meg a hallgatás törvényét, mert kiűzte Almát az emberi szférából a tárgyi szférába, kiűzte az együttérzés paradicsomából az értelmezés poklába. Ha a fogalom szól, az érzés hallgat?

Alma beszédhíttű és Elisabet íráshíttű? Alma zavarba jön a férj levelének felolvasásakor, megkérdezi, felolvassa-e, később elbizonytalanodik, nem tudja, folytassa-e a felolvasást. Elisabet nem válaszol Alma kérdéseire, és nem reagál a levélre, ami a kommunikáció lehetősége tagadásának látszik. Később, amikor Elisabet ír levelet, Alma fog felháborodni, olyan botrányosan hamisnak érezve lényének Elisabet által adott megfejtését. Nem cáfolja-e Elisabet íráshíttűségét, hogy nem kíváncsi férje levelére? Elisabet íráshite féloldalas, a közlésre korlátozódik, de közönyös a befogadás iránt, levelet ír, de nem olvassa el a kapott levelet, azaz a gondolkodásban hisz, nem a közlésben. A beszéddel hozzánk hasonló emberhez, partnerhez fordulunk, az írással mindenkire és senkire, istenekhez vagy önmagunkhoz, az örökkévalósághoz vagy a semmihez. Elisabet a férjnek ír, de a levél olvasója később a „vak ember” ikonjában konkretizálódik. Elisabet nem a nyelv, csak a beszéd ellen lázad, az írás nem az érintkezést, hanem a megértést szolgálja. Nem beszéd, mert a beszéd a fatikus és konatív funkciók uralma, míg az írás az érintkezés kudarcáról referál. Elisabet a piszkos és zavaros beszéddel szeretné szembeállítani a tiszta írást, az interaktivitás istállómelegével a tiszta szellemi felülemelkedést.

Elisabet Almáról írt levelében az ápolónó válságát diagnosztizálja: cselekedetei nincsenek összhangban értékérzéseivel, tettei eszményeivel. Vagyis a színésznő pontosan azt diagnosztizálja – s ez megint szerepcseré! – az ápolónóban, ami a nihilista lázadást motiválja kultúránkban. Elisabet írása megfejtja Alma beszédét, az étellel szembe forduló értelmiségi, a szellem embere az értelmezés tárgyává teszi a cselekvő ember gyónását, a fogalom tárgyává teszi az elbeszélést, élménybeszámolót. A megfejtés ideál és cselekvés diszkrepanciájaként fejt ki az Almát kínzó trauma lényegét. A levél olvasásakor a felháborodott Alma a megfejtés ellen lázad. Alma mesélő, Elisabet értelmező: kettejük konfliktusában az elbeszélés szelleme lázad a fogalom szelleme ellen. A tett zavarba hoz, az elbeszélés ajz és vigasztal, míg a fogalom borzaszt. Az életet követi az elbeszélés, az elbeszélést pedig a megfejtés, és a megfejtésnek nem annyira tartalma, hanem már formája is felháborít, az eltávolító besorolás, a címkézé leértékelés, mely a megfigyelő műve. A megfigyelés megalázza, amit megfigyel, a megértés megöli, amit megért.

Az első probléma az, hogy a megfejtés csak minősítés, besorolás, címkézés, hogy az értelmezés mint elidegenítő boncolás nem a lélek megfejtése, csak az eset elemzése, a lélek reduktív eldologiasítása. A második probléma, hogy a gyónásra megfejtés a válasz és nem gyónás. A viszontgyónás alanná tesz, míg a megfejtés csak tárgygyá. A gyónás és gyónás viszonya a lelkek cseréje, az elbeszélésre elbeszélésnek kellene válaszolnia. Ezen az alapon talán már a megfejtések cseréje sem lenne sértő? Elvileg létrejöhetne a kettős komplementaritás viszonyán alapuló gyakorlati szimmetria, mert Alma anyagi fölénye Elisabet szellemi fölényével párosul.

Az eltérített levél vagy obszcénul felnyíló levél Elisabet fölényének önmutogatása, mely Alma lázadásához vezet. Azt is mondhatjuk, a XX. század története zajlik előttünk, két lélek viszonyában szellemtörténeté szublimálva. Elisabet dekadens elidegenedése kiszolgáltatja őt

Almának, s a kiszolgáltatottságot teljessé teszi az, hogy a polgári hatalmi pozíció feladása értelmező hegemoniája megőrzésének szándékával párosul. A tiszta értelem hatalmát akarja érvényesíteni, a gyakorlati hatalmak biztosítékairól lemondva.

Elisabet lelepleződését, levele elolvasását egyfajta proletárforradalom követi, Alma bosszúja és zsarnoksága, sebző agresszivitása, melyre végül Elisabet pofonnal válaszol, azaz a forradalom ellenforradalmat indukál. Ám Alma „szociális” forradalma szellemi ellenforradalom, ezért Elisabet „szociális” ellenforradalma szellemi forradalom. Mivel Elisabet a nihilizmus szellemi forradalmát, minden értékek megkérdőjelezését képviselte, Alma proletárforradalma szociális indíttatású ellenforradalomként fordult szembe a szellemi forradalommal. A proletárforradalom azért is ellenforradalom, mert a kispolgár hajtja végre: a valóságban is feltörekvő kispolgárok és „munkásarisztokraták” alibije volt a forradalom által újra kismimizett proletár. Elisabet megfejtette Almát, azaz tárgyá tette őt, s ettől fogva Alma a maga semmibe vételének érzi Elisabet némaságát, s a szolidaritás aktusaként követeli Elisabet megszólalását. Elisabet azonban nem azért hallgat, hogy információt tartson vissza, hanem mert a közlés aktusa rosszabb, mint a visszatartás: meghamisítás. Alma azt követeli, hogy Elisabet szálljon le a közös síkra, ahol kellemes hamisságokat vagy semmiségeket lehet cserélgetni, és a csere az értékeket is banalitássá teszi. Elisabet végül ismét elmosolyodik, ezúttal Alma tragikus örjögését érezve nevetségesnek. Alma ellenállhatatlanul mosolyra ingerli Elisabetet, noha majdnem megölte őt. Most nem a szavak nevetségesek, mint eddig, hanem a tettek: a beszámíthatatlanság pillanatai is mennyire kiszámíthatók! Az én nagy védelmi rendszere, a kicsinység nagy érzékenysége milyen sivár valószínűség! A szellemi felvilágosodással ütközött a morális felháborodás konzervatív pátosza, és paradox módon az utóbbi volt a proletárforradalom műve. Ezen az alapon aztán a szellemi ellenforradalom, mint a morálisan motivált erőszakoskodás érája elleni újabb lázadás, a lelki és szellemi fejlődés folytathatóságának feltétele: az ellenforradalom forradalmi feltétel.

A film egyik jelenetében – nevezzük vámpírc jelenetnek! – Elisabet az öndestruktív (önboncolóvá, önreflexív, azaz metaforikus értelemben önnön vérét ontóvá lett) Alma vérét issza, majd Alma vadul nekiesik, ütlegeli, s csak az ezt követő kórházi képsorban változik vissza ápolóvá. Egy lehetséges interpretáció kínálkozik a kérdésre, miért kerülünk a szigetről a kórházba, majd miért vagyunk mégis a szigeten? Az ápoló támadóvá válása, Alma kitörő agresszivitása és a dulakodás következtében Elisabet ismét kórházba kerül, majd vissza a szigetre? A proletárforradalom által színvallásra készített értelmiséginek kétszer is meg kell szólalnia, egyszer segélykiáltásra, egyszer pedig hitvallásra kényszerítve. Alma mint gyógyító győzelme tehát nem Elisabet gyógyulását, hanem a betegség súlyosbodását hozza. A szigeti képsorokba ékelt kórházc jelenet ugyanakkor éppúgy Alma víziójaként értelmezhető, mint a férj megjelenése. Mivel a vámpírc jelenet és az ütlegelés szürreálisan valószínűtlen, ezt követően a kórház az előbbihez képest kevésbé az, s a kettő együtt dupla álom: szürreális álom az egyik, Neue Sachlichkeit-álom a másik. Álomok beszélgetnek, álomok az álmokban. A férj jelenete a melodráma, Alma lázadása és Elisabeth kórházba kerülése pedig a thriller felé mutat: az álomjelenetek populáris műfajok csiráit ültetik a cselekmény-maradványokba. Elisabet tehát újra kórházba kerül, de csak a lázadó Alma álmában: a proletárforradalom álom a tettről, lázadásról, történelemről.

A ressentiment története

Amikor Elisabet – megbékélve a természetben – óvatosan kommunikálni kezd, bár csak indirekt és egyoldalú módon, a távolság fenntartása mellett, levélformában, mégis rögtön katasztrófa lesz belőle. A köznapi kommunikáció nem tudja kiküszöbölni a nyelv egyszerűsítő, megítélő, osztályozó, inautentikus voltát. „Azt hiszem, kicsit szerelmes belém.” – mondja a levél, de elég kimondani, és a szeretet gyűlöletté válik. Az idill kétértelmű kellemességének vége: a sértődés és bosszú története következik.

Ami egyik oldalról nihilizmus, a másiktól nézve ressentiment: a meghasonlott kultúra két oldala. Az előnyökkel a nihilizmus halmozódik, a hátrányokkal a ressentiment, melyek egymást üzik végletekbe. A ressentiment a nihilizmus fordított tükörképe, mellyel megteremti önmaga igazolását, s a ressentiment válasza teszi lehetővé számára, hogy még mélyebben zárkózzék el. Az én magát helyezi vesztegzár alá, kímélve a viszonyok fertőzötétől. Alma elvadásza megkönnyíti Elisabet döntésének fenntartását, amely az idillben mind nehezebbé vált. Nihilizmus és ressentiment kölcsönhatása biztosítja ember és ember állandó távolodásának fenntartását, melyre szüksége van a társadalomnak, melytől idegen minden, ami emberi, s zavarhatná a gazdasági racionalitás, a politikai racionalitás vagy a hasonlóképpen kegyetlen reflexivitás egyeduralmát.

A levéltitok megsértését követően a *Persona* felidézi egy *Gázláng*-típusú melodráma emlékezetét: Alma elbizonytalanodik, már korábban sem tudta, Elisabet járt-e a szobájában? Lehet, hogy a színésznő azért tagadta, hogy ott járt, mert játszik vele. Ha az egyik szereplő a másik valós élményeinek hallucinatórikus mivoltát sugallja, máris egy *Gázláng*-típusú melodráma kellős közepében vagyunk. Vagy egy olyan krimiben, mint az *Éjjeli csipke*. Bibi Andersson ezáltal Ingrid Bergman és Doris Day nyomába lép.

Alma könyörög egy szóért, de a könyörgés azért is teljesíthetetlen, mert agresszív követelés formáját ölti. A „vádoljuk egymást”-játzsma épp olyan fontos volt a klasszikus melodráma, mint a modern thriller számára. A könyörgés mint vádló követelés éppúgy idézi a nagy melodramatikus hisztériák emlékét, mint a komédiát („A vezérigazgató úr csak játszott velem! – halljuk *A meseautóban*). „Kihasználtál és most eldobsz!” – harsogja az egy-szeriben közönséggé vált Alma.

A korábbi szeretetrohamot követő gyűlöletroham után Alma arcra borulva zokog, s mögötte csapkod a tenger, egyszerre szinte a Sartre-regény cselédlányára hasonlít, a szenvedés eksztázisában. Gondoljuk meg, vallomásai során egyrészt élményei valótlanágáról beszélt, másrészt e kategóriából kivont egy élménytípust: „A szenvedéseim, azok valóságosak voltak.” Amit keres az ember, az túl messze van, ami elől menekül, az soha sincs elég messze. Amit kivetne magából, azzal túl mélyen azonos, amivel azonosulni szeretne, az becsapja, menekül előle.

A hit öngenerálása...

(... és az iszonyat kontextusa)

A hallgatás és megtagadás gesztusára, a kommunikáció abszurd tragédiájára a hit komédiája válaszol. Elisabet a lázadó, Alma az élet hittérítője. De mit nyújt az élet? A válasz bizonytalan, az ígéretek minősége kérdéses, ezért állítja Alma emfázissal, hogy hisz, mert magát is meg kell győznie. „Hinni valamiben, véghez vinni valamit, érezni, hogy értelme van az életnek...” – ezek Alma szavai, aki mintha Elisabetet győzködné, de valójában magát agítálja.

Alma úgy próbálja elővarázsolni, felidézni a hitet, mint Odüsszeusz a halott anyát. Alma szempontjából az egész film egy elégia, a halott Isten visszaidézése, az értékek lehullott csillagképeinek visszavarázsolása a menny kárpitjára. A színész nő hideg kívülállása és mosolya úgy rémíti és dühíti Almát, ahogyan a megváltozottak reakciótlansága rémít a tömegfilmekben (*Invasion of the Body Snatchers*, *Equilibrium*), de az előjelek megfordultak, a tömegfilmben az érzéketlenség a megszállottság kifejezése, a *Personá*ban ezzel szemben az érzékeny hitvalló a megszállott, és a hitetlen, érzéketlen, visszahúzó és tagadó kerülési magatartása a felszabadulás.

Elisabet lázadása a szellem kegyetlensége, Alma azonban fizikai agresszióval válaszol. Alma lázad Elisabet lázadásának kegyetlensége ellen, de megbánja és bocsánatot kér. Az értékek anyaga végül destruktívabbnak bizonyult, mint a nihilizmus démonnöje. Ugyanakkor valamilyen szemszögből mindkettejük lázadása steril. A televízió kissé olyan szerepet játszik, mint Tobe Hooper filmjében (*Poltergeist*), nem annyira mi tekintünk ki általa a világba, hanem a világ tekint reánk. A képek figyelnek és ítélnek meg bennünket. Az életünk nem elég bátor és képtelen, ezért az életünket parancsoló kulturális emlékek, közhelyes képek asszimilálják. Ám ha a megélt élet csak kép, akkor a vele szembeszegezett kép az élet figyelmeztetése és követelése. A televízió közli az iszonyatot e kényelmes és modoros világ lakóival. Nem az érzéki anyag értelem által nem zavart brutalitása, az ő kihívása és az ebből támadt kaland-e az autentikus? Žižek a reális lét szimbólumaként jellemzi az *Alien*-szörnyet. Sartre regényhőse beszámol róla, hogy félünk attól, aki kiválik a konvenciók mainstream-kultúrájából: „Nem a pasas szárnalmas külsejétől féltünk... éreztük, hogy rák- vagy languszt-gondolatok nyüzsögnek a fejében.” (32.). Az önazonos cselekvő valóság, szemben a visszavonás világával, a nemaautentikustól való finnyás tartózkodással, az iszonyat világa. Nem éppen az iszonyatos inkompatibilitásban jelentkezik-e a reális? „Az előbb, amikor be akartam lépni szobámba, hirtelen megálltam, mert valami hideg tárgyat éreztem a kezemben, ami személyiségével felhívta magára figyelmemet. Kinyitottam a kezem, megnéztem: egyszerűen a kilincset fogtam.” (uo. 24.). Roquentin abba a rendkívüli állapotba került, amelyben az ember bármely ismertben találkozik az ismeretlennel, s nemcsak funkciókat üzemeltet. A vágy, a kéj nem áram, hanem villámcsapás, csak a funkcióáramok egyetemesek, a lét villámcsapása kiváltság és próbatétel. A *Persona* cselekménye olyan védett világba van bezárva, amelyben nemcsak hogy cselekvés nincs, a kommunikáció sem valósul meg. A külvilág, a nagyvilág, a valóság a televízió képernyőjén jelenik meg, a borzalmak formájában, a buddhista pap máglyahalála és a koncentrációs táborba induló kisfiú képében. Itt ők felelnek meg Az undor-beli *Some of these days...*-motívumnak. Kierkegaard vagy a fiatal Lukács azt mondták, hogy jajszavunk az istenek szemében „szép muzsika”, a *Persona* ezzel szemben azt, ami Sartre regényében még „szép muzsika”, vissza szeretné váltani az eredeti jajkiáltás, az iszonyat prezentációjának közvetlenségére, mely vállalkozás csak szándéknyilatkozat marad, ezt maga Bergman is tudja és vállalja, a képernyő keretébe zárva az iszonyatot, így distanciálva azt a cselekménytől.

A hitprobléma szempontjából ez azt jelenti, hogy az igazi hit máshol van, a film szereplőit a képernyő választja el tőle. Hitünk öncsalás: az autenticitás hite és akarata, követelése is elválaszthat az autenticitástól. Alma hite a szépre akar emlékezni, míg Elisabet hitetlensége megkísérti, ha csak a képernyő közvetítésével is, az iszonyattal való szembenézést. A buddhista pap az életét adja a hitéért, a varsói gettóbéli kisfiúnak viszont az életébe kerül a mások ostoba

és gonosz fanatizmusa. A hit egyszer a megváltás, másszor a kárhozat kontextusáért felelős. Az erős hit példája egyben az iszonyat világának, a létharc szférájának példája, szemben a kényelmes komforttal, amelyben a cselekmény játszódik. Az élet máshol van, de nem ez-e a szereplők szerencséje? De ami kényelmi szempontból szerencse, az az önkifejezés és önmegvalósítás számára szerencsétlenség. Nem az a probléma, hogy Alma hisz, hanem hogy kiüresedett formulákban hisz, azaz nem „hegyeket mozgató” hit követője, csak halott Isten papnője, ezért banális. Hite utánzás és nem alkotás, engedelmesség és nem szenvedély, szokás-cselekvés és nem a lázadás aktusa. Alma vállalkozásának bukott fensége ugyanakkor az élet szerénységét dicséri, míg Elisabet lázadásának steril nihilizmusa ragaszkodik a szellem fenségéhez. Nihilizmus és tradicionális morál eme lezáratlan és lezárhatatlan vitájának egyben erotikus olvasata is van, mintegy Bergman vallomásaként: nem lehet a két nő közül választani, egyikről lemondani a másikért, épp mert annyira ellentétesek, a vibráló, megfeszíthetetlen kékhárisnya és az életadó „olvadt méz nő” (Hamvas Béla kifejezésével). Ez megint egy másik történet: „a férfi joga két nőre...”, mellyel egy tömegfilmi erotikus utópia felé mozdulna el a cselekmény, ha a film végére nem borulna fel ez a munkamegosztás, s nem veszne el, omlana össze az attitűd, mely még a film noir idején lehetővé tette a szerelem révbe érését, s a nemi viszony stabilizációját. Lehet, hogy a nézőtérben ülő férfi két nőt kíván meg, de ezek legjobb esetben is csak egymást kívánhatják, nem őt, mert annyira féloldalasak, mindegyik számára a másik testesíti meg, ami hiányzik belőle ahhoz, hogy teljes nő legyen. A férfi vagy a nő Platónnál félemler, de fél-nő csak negyed ember, s a fél-férfi vagy fél-nő nem a másik nemet fogja keresni, hanem a félemlerség elveszett „negyedét”.

Két vallomás

Két vallomást hallunk a filmben, egy orgazmus-monológot és egy anyaszeretet-monológot. Az első a megvalósulás, a másik a megghiúsulás monológja. Az első azt vallja meg, hogy az alkalmi, teljes öneldobás útján valósul meg az orgazmus, melyet a deperszonalizáció, a fragmentáció, a végigvitt önelidegenedés aktusaként mutat be, a második az anyaság kudarcának megvallása, a végleges önelajándékozás képtelenségének monológja. Az önelvesztés eksztázisa megvalósul, az önfelajánlás eksztázisa elmarad. Ez a szerkezet azt sugallja, hogy mert a második, a szeretet eksztázisa elveszett, ezért valósul meg az érzéki beteljesedés az öneldobás módján: az ember abból nyer kéjt, ami elérhető számára, a maga valóságából, ha nem szépségéből, akkor rútságából.

Elisabet a film elején kettészakítja fia fényképét, – kettészakítja fiát, örült bacchánsnőként széttépi gyermekét –, szakít fiával, akit kórházi ágyon, halottak közé besorolva látunk élőként: ez is a lelki slasher motívuma. Az orgazmus-monológban a maga titkát megvalló Alma az anya-monológban Elisabet titkának felszínre hozására vállalkozik. Ehhez olyan módon fog hozzá, ami egy tragikus hivatás-melodráma témája lehetne, melyben az anyaság ellentmondásba kerül a művészi zsenialitással, s a gyermek szülése a műalkotások szülésével. A művészet megvalósulása és a teljesítmény ára tematikája azonban, amint Alma színezi képzetait, átalakul a nárcisztikus szingli melodramájává. Mít tereget ki a gyónás? Azt, hogy a gyermek vágya csak a gyermekre való vágyás vágya, az anyai ösztön nosztalgiája, és a valódi vágy a gyermek halálának vágya, a gyermeké, akit megszült a nő, de nem tud vele mit kezdeni, sőt elviselni sem tudja. A modern, nárcisztikus és infantilis anyatípusok konkurensként élnek át a saját gyermeküket.

Alma vallat, és mivel a másik néma, maga szól helyette, az anyai ösztön hiányát vallva meg Elisabet nevében, azt, hogy az anyaság csak szerep, s a szerep lelki szubsztanciája azért csak a vágy vágya és nem az igazi vágy, mert akkor lenne valódi vágy, ha magától jönne, s ő akarná magát rákényszeríteni az emberre, ám ezúttal az ember akarja rábeszélteni magát. Sartre regényében is mérték a gyermek: „Beszélni szeretnék valakivel arról, ami történik velem, mielőtt még nem késő, mielőtt megremülnének tőlem a gyerekek.” (uo. 32.). Alma a gyermek szeretetéről beszél, melyet anyja iránt érez. „Nem tudod viszonzni!” – olvassa rá Alma Elisabetre. A színésznő (vagy a modern nő? vagy a nárcisztikus nő? vagy az infantilis nő?) csak kép tud lenni, nem tud szubsztancializálódni, a nő csak forma és nem szubsztancia. (A film noir kétféle nőt állít szembe, az egyik forma, a másik szubsztancia, az előzőtől lehet a másikhoz menekülni, ez néha sikerül, ha nem sikerül, úgy a férfi belehal, mint pl. a *Killers* című Siodmak-filmben.) Mivel a nő forma és nem szubsztancia, a kisfiú a film elején és végén átlátszó falba ütközik, nem tud belépni a térbe, ahol az anya van, a képbe, ami az anya.

Mi az oka, hogy az Elisabet ellen Alma által felhozott vádak a monológ során általánosulnak, s nem csupán a hiú és önző színésznőre vagy a szeretetet és az emberi viszonyokat a hivatásnak feláldozó zsenire vonatkoznak? Mi az oka, hogy a monológ úgy is értelmezhető, mint a film noir korából örökölt nőkép alternatívitásának felszámolása? Az ítélet, a monológ előrehaladása során önreflexívvé változik, s kimondja a beszélő végső titkát, s a beszélő nemének titkát, Isten és a Természet halálát, az Ösztön halálát. Minden autenticitás sorsa most már Isten és az Ösztön közös sorsaként jelenik meg. Ha csak forma van és nincs szubsztancia, ha az élet csak az önkifejezés nyelvezete, akkor ösztön éppúgy nincs, mint sors. A hit és az ösztön, a transzcendencia és a természet közös sorsa pecsételődik meg a meghíusult anyaság monológjában.

Nem lehet-e vajon oly módon aktualizálni, a mai ideológiák nyelvére lefordítani a *Persona* konfliktusát, hogy Almat a természeti nem s Elisabetet a társadalmi nem képviselőjének tekintjük? Ekkor a film a természeti és a társadalmi nem vitájává alakítaná át test és lélek vagy lélek és szellem hagyományos vitáját, s a szemünk előtt változna át a természeti nem képviselője a társadalmi nem példájává, a társadalmi nem szemünk előtt asszimilálná a természeti nemet? Ha így értelmeznénk a filmet, akkor a társadalmiság túlgőzelméről szólna a történet.

Kétszer hallgatjuk végig a vallomást: előbb Elisabet arca kíséri, melyet Alma szemszögéből látunk. Ekkor Elisabet arcát fejtik meg az Alma által mondottak. Utóbb, a monológ ismétlésekor, Alma arca látható Elisabet felől, miáltal a beszélőre hárul vissza az általa a hallgatóra projektált vallomás. Amíg Elisabetet látjuk, úgy tűnik, Alma őt vádolja, amikor az utóbbit látjuk, úgy tűnik, önmagát. A megismételt monológ előbb vádbeszéd, utóbb gyónás: az „anyai ösztön” kétszer hal meg.

Az életigenlő, kötelességteljesítő, az értékeket ünneplő Alma megölt egy gyermeket (az alkalmi szeretkezés után elvételét egy magzatot), míg a tagadás szelleme, Elisabet, szült egy gyermeket. Így a kétarcú női nem mindkét poláris típusa maga is kétarcúvá változik. A két összetevő azonban nem egyenlő erős és a két átcsapás nem vezet kiegyenlítődéshez. Az egyik elvéteti gyermekét, azaz megöli, míg a másik megszüli a magáét, de az utóbbi nem tud mit kezdeni vele és ezzel valamiféle élőhalálra ítéli.

A kisfiú figuráját a film kompozíciója ugyanolyan ontológiai bizonytalanságra ítéli, mint a két nőalakot, melyek egymás tükreivé válnak, majd összekeverednek. A kisfiú titokzatos szfinxarcot imád, mely megzavarja a nézőt, amikor Bergman végül egy arccá kopírozza

össze a két színésznő, Liv Ullmann és Bibi Andersson félarcát. A film végén – steril, világon kívüli környezetben, halottak között – megjelenő kisfiú akár Alma fia is lehet. Az Elisabet által eltépett majd összeragasztott fényképet, fia fényképét nem látjuk elég közelről, hogy megállapíthassuk, azonos-e a kórházbeli kisfiúval, aki lehet ugyanolyan kisfiú-konglomerátum, mint amilyen szingli-lényegű nő-konglomerátummá gyúrja a végére a film a két nőt. Vagy arról szól a film, hogy Elisabet, elhagyott fia után, maga is kórházba kerül, vagy arról, hogy Alma meg nem született kislánya üzen a túlvilágról az őt halálra ítéelő anyának, mint a *Re-cycle* című halálfilmben teszi ezt egy kislány.

Az anyamonológ ismétlése mondja ki az ítéletet egy nagyobb monológ fölött, hiszen az egész film mindenestől úgy is felfogható, mint a hallgató Elisabettel szembeállított beszélő Alma monológja, s mint ilyen, védőbeszéd az értékek fölött. A monológ átértékelődése azt fejezi ki, hogy Alma igyekszik, hinni akar, ami azonban épp azt bizonyítja, hogy mindez nála nem természet, csak a nosztalgia tárgya. Végül Alma monológja, mely az értékeknek áldozott élet mellett érvel, egy tudattalan jelentést hoz napvilágra, mely a tudatos fordítottja: Meghaltak az értékek – éljenek az értékek!

Melyik nőnek könnyebb? Nem könnyebb-e hinni abban az értékben, amelyet az ember megölt, mint abban, amelynek megszületésére vállalkozott? Lehet, hogy a hitetlenség, a tagadás válsága mélyebb kapcsolatot, értékkötöttséget bizonyít, mint az ígéhirdetés ágálása?

Elisabet Almában: a kétarcú nő

A két nő mindegyike sziget a másik tengerében, lét-tengerben semmi-sziget (=Elisabet) és semmi-tengerben lét-sziget (=Alma). Az 1968 és 1970 között készült interjúkban Bergman frappánsabb és mélyebb, mint könyveiben, melyekben talán nyomasztja saját tekintélye. 1969. jan. 12-i beszélgetésében így értelmezi a két nő viszonyát: „Az egyik beszél, a másik hallgat, aztán összehasonlítják a kezüket, és végül összekeverednek egymással.” (Sig Björkman – Torsten Manns – Jonas Sima: Bergman über Bergman. München. 1978. 221. p.). Kettő válik egygé: értelmezhető ez kifinomult lesbikus drámaként, a szexuális öntükrözés olyan speciális eseteként, melyben a „másik” az „én” rejtett aspektusait tükrözi. A két nő viszonyában váltakozik a szublimált erotika (a gombapucolás képsorában) a deszublimálttal (a szexuális élmény elbeszélésekor vagy Elisabet éjszakai látogatásakor illetve a vámpírjeleketben). Az erotikus szenvedélydrámákban gyakori a kapcsolat megalázó komplementaritása, melyben az egyik fél szeret és gyűlöl, a másik kedvel és lesajnál. Az erotikus filmi értelmezésben Alma gyűlölködő lázadása az erotikus függelmi viszony túlkompensációja lenne. A film tekinthető úgy, mint a *Petra von Kant keserű könnyei* című Fassbinder-film erotikus-melodramatikus típusának fordítottja. Fassbinder filmjében az idősebb nő kerül erotikus függésbe a fiatalabbtól, a *Personában* fordítva történik. Erotikus hatásúak a dupla közelképek, amelyeket a két női arc tölt ki, együttesükben olyan érzéki-esztétikai teljességet képviselve, mely kiszorítja a világot. Előbb az orvosnő és Elisabet arcait foglalja össze ilyen kép, ahol Elisabet a fiatalabb, utóbb a színésznő és az ápolónő arcait, s most az ápolónő a fiatalabb. Elisabet mint éjszakai látogató szórakozottan becéli Almát a homályban. A *Persona* hatása erotikusabb, mint a Fassbinder-filmé, ahol viszont a melodráma erősebb, szenvedélyesebb és tradicionálisabb. A ki nem élt vágy, minden várakozás ellenére, fotogénebb, mint a kiélt szenvedély. A posztmodern művészfilm válságának és hanyatlásának egyik oka, hogy ezt elfeledte, vagy nem érzi már. Érzi vagy nem érzi, nem sokat nyom a latban, ha egyszer

világunkban gátlástalanul csámcsog vagy acsarog és pusztít a primitív indulat, és hiányzik a nagy szenvedély.

Amikor a nők, Alma erotikus vallomása után, az éjszakai (álom)jelenetben összeborulnak, két emberből válik egy – melankolikusan szép – egység, a film végén azonban, Alma Elisabetet kínzó majd önkínzó vallomása végére egy emberből lesz kettő. Két nő egyesüléséről vagy egy lélek hasadásáról van szó? Az ember két fele, két félemben, a női lét két oldala, az asszonyi egzisztencia módjai, poláris női létlehetőségek megtestesítői keresik egymást, hogy összeolvadjanak az erotika misztériumában, vagy a személyiség két oldalát, alkatrészeit egymás ellen fordulását, az ember szétesését, a modernség skizoid természetét tematizálja a film?

Alma antinihilizmusa provokatív, s ez a provokatív „humanizmus” magyarázza Elisabet gyakorlati antihumanizmusát, melyet aztán Alma Elisabet szemére vet, mert amely által megtámadottnak érzi értékeit és megalázottnak önmagát. A hipermorális felettes én, mely könnyelműen követel és felelőtlenül ígér, végül szégyenbe hoz, nem ért meg, nem látja a konfliktus mélységét, s épp ez a naiv vagy álszent, vagy naivan álszent kultúra teszi a szimbolikus rendet az arca növekvő maskárá, provokálva ezzel az én démoni (esztétikus) lázadását, az értékhamisítást kitakarító nihilizmust. Az antinihilizmus, mely utólagos gyógyszerként látszik válaszolni a nihilizmusra, fontoskodásával végül a nihilizmus okai utólagos feltárkozásának bizonyul. Előbb úgy látszik, ő válaszol a nihilizmusra, később úgy, a nihilizmus válaszol rá. Ezért válnak kérdésekké Alma nyilatkozatai, melyek előbb válasznak tünnek. Az antinihilizmus felmelegített előnihilizmusnak bizonyul, nem a valóban a nihilizmusra válaszoló s ezzel hozzá képest új kultúrszintet alapító szellemi vállalkozásnak. Ezért győzi le Alma antinihilizmusát Elisabet nihilizmusa. Elisabet „nem”-je igazi nem, Alma „igenje” nem igazi igen. Az ürességben történik az egyesülés, ezért ez az egyesülés nem megkettőzi, hanem felezi az ember tulajdonát, s az ember arca, mellyel végül nekünk kell szembenéznünk, két egymáson élősködő és egymást lerontó részből áll. Bergman azt mondja, hogy a két színésznő arcainak előnytelen vonásait egyesítette a kétarcú nő képében (uo. 225. p.). Ezért kísérteties pillanat Alma arcvesztése, arca felének kísértetarca váltsága, mely egyben az anyamonológ vége, a beszélő elnémulása, a második némaság eljövetele, Elisabeté után Alma elnémulása: „Igen, a szavak megszűnnek egzisztálni.” – mondja Bergman (225. p.).

A két nő viszonyát Alma arcának kísérteties metamorfózisa duplán fordított komplementaritásként jellemzi. Elisabet mindent levét és elvet, mint Nietzsche embere, a létezését újra-alapító „aktív nihilista”, elveti az értékeket és leveti a szerepeket, és ez obszcénabb mint a ruhák levetése, amiről Alma meséje szól. Elisabet nihilizmusa azonban a gyermeki állapot analogonja, a lázadó nő túl van az értékeken, melyeken innen van a gyermek, ezért az asszony mintegy gyermeki viszonyba kerül az őt ápoló Almával. Elisabet, amikor megtagadja a munkát, a kommunikációt, a gondoskodást, olyan, mint aki gyermeke akar lenni a mind-ezt vállaló Almának, tehát visszamenekülni az anyapozícióból a gyermekibe (talán az újjaszületés végett). Azért játssza a beteget, mert a világ beteg, s ő vissza akar térni egy világ előtti megtisztulás állapotába. Ám a színésznő, aki az ápolónő lánya pozícióját választja, végül annak kvázi-anyjává válik, Alma pedig, aki mintegy pótanyaként adoptálja Elisabetet, felvállalja az anyaszerepet, de nem tudja végigcsinálni azt, s közben így az anyajelölt válik a gyermekjelölt gyermekévé.

Az etikai stádium vulgarizációja és fikcionalizációja

Alma azért meséli el egyetlen orgazmusa triviális történetét, mely orgazmus úgy is jellemezhető, mint a „démoni” a „triviálisban”, mert Alma etikai döntés előtt áll, válassza-e a „kasztrált” életet, a házasságot a kedvelt, becsült, de nem szenvedéllyel szeretett emberrel, a biztonságot izgalom híján? Elisabet történetében az etikai stádium nem elérhető, s az esztétikai és etikai közötti ugrás kísérlete a semmibe látszik vezetni. A férj, mint erről levele beszámol, azt hitte, most találtak egymásra és értették meg „a házasság lényegét”. A hallgatáshoz vezető stádium tehát akkor következett be, amikor, az etikai stádium küszöbén, a házastársak azt hitték, kezdik érteni az etikai stádium lényegét, vagyis igenelni a természet, a társadalmi rend és a kulturális információ által háromszorosan kódolt pályát. Így Elisabet hallgatása azt a programot utasítja el, a „házasság lényege” vagy az emberi együttérzés és együttélés titka megvilágosodását, a gyermeki rácsodálkozás érzékenységének kiküzdött privilégiumát, melyet mint Elisabet tanítását idézett fel a férj levele. Ebből két dolog következik. Az első az, hogy Elisabet a férjjel szemben is olyan fölényben volt a múltban, a „szárazföldön”, mint jelenleg Almával szemben, a „szigeten”. Másrészt az, hogy a tanító nem tudta megvalósítani tanítását, melyet, úgy tűnik, a tanítvány komolyabban vett. Mire a tanítvány megérti és megvalósítja, a tanító túllépi a tanítást. A gyermeki rácsodálkozás programja nem hozott megváltást, sem magasabb életstádiumot: a *Personában* azt a programot utasítja el Elisabet, amely a *Nyolc és félben* megmenti, ha nem is Guidót, de legalább a művét: a gyermeki szemmel és örömmel látást, a kezdetekkel való permanens kapcsolat által megnyitott világban való életet.

Mégis megjelenik és meg is valósul az etikai stádium, de Alma álmában. Az etikai kétszeresen feltételes, az intellektuális Elisabet nívójáról a triviális Alma nívójára kell átlépnünk és ez sem elég az eléréséhez, továbbá át kell lépnünk a valóságból a képzeletbe, az éber létből az álomba. Az etikai beteljesedés a köznapi ember álma, menekülése a „rideg valóság” elől, s egyúttal a puritán artisztikus filmen belül nyújtott pillanatig tartó érzelmi pótkielégülés. Az éjszakai látogató melodramájáról van szó, mely szinte úgy ékelődik be a cselekménybe, mint egy másik film, triviális film az intellektuálisba, tömegfilm a művészfilmbe. Egy éjszaka szólítás hallik, melyre az egymással és önmagukkal küzdő nők előbb nem figyelnek, utóbb megjelenik Alma vak férje, akit Alma a megtagadó Elisabet helyett megajándékoz magával, a hallgató nő nevében beszélve hozzá és a passzív nő helyett szeretkezve vele. (Miért van jogunk felidézni egy triviális melodráma-típus motívumrendszerét? Mert a férj fekete vak-szemüveget visel, és nem észleli a különbséget, nem látja, hogy Alma van Elisabet helyén.)

A házastársi ágyjelenetben Alma ugyanolyan médiumszerepet kap mint az *Emmanuelle 1.* végén Sylvia Kristel, aki két férfi indirekt szeretkezését közvetíti testével. A tömegkultúrában a monstrum, az emberalatti ember antikommunikatív, az élitkultúrában a hermetikus szellem, a kifinomult lélek, az emberfeletti ember az! Elisabet Almán keresztül szeretkezik és él családi életet, miután elhomályosult képzelet és valóság határa, s a film már nem egy emberi kapcsolat (a lesbikus szeretők kapcsolata vagy férj és feleség kapcsolata) történetéről szól, hanem az emberi kapcsolatok lehetőségéről vagy lényegéről. Ekkor mozgósítja a film a triviális, melodramatikus, sőt szexfilmi analógiákat. Elisabet Almán keresztül cselekszik, Alma Elisabeten keresztül érti meg saját titkait.

A férj kínlódása Alma megkínzott zavartságának tükre: „Hogy fejezzem ki a gondolataimat, anélkül, hogy nevetségessé tenném magam, és untatnálak?” – kérdi a férj. A férj úgy gyón Almának, ahogy Alma Elisabetnek, s Alma megkísérel jobb feleség lenni, mint a feleség.

Pótlék? Hazugság? Korrekció? Jóvátétel? Alma magát áldozza, nagylelkűen és teljesen, ahe-lyett, aki nem tudja ezt megtenni. Ketten állnak szemben a vak emberrel, a néma Elisabet és a beszélő Alma, a fehér ruhás Alma és a fekete ruhás Elisabet. A visszavonó és az ajándéko-zó, a menekülő és az áldozathozó, az elérhetetlen Másik és az elérhető Másik. Elisabet Alma és a férj aktusának nézője, egyszerre jóindulatúan biztató és szomorúan szkeptikus publi-kum. S valóban, az aktus vége kisiklik, Alma egyszerre mintha nem tudna többé megfelelni szerepének. Az elérhető Másik végül elérhetetlen Másikká változik. A fekete Izolda és a fehér Izolda tradicionális munkamegosztása egyszerre összezavarodik.

Tudjuk, hogy Bergman a Hedda Gabler színrevitelén dolgozott, amikor kórházba került, ahol a *Personát* írta. A nagy gesztusok vágya illetve a hallgatás oppozíciója a Hedda Gabler gondolatmenetét folytatja. A vak-férj-melodráma intonálása a nagy gesztus melodramatikus koncepciójának modernista, nihilista kritikájához vezet. Hedda Gabler a férjéhez viszonyul úgy, mint Elisabet Vogler Alma nővérhez. Sőt, Elisabet Vogler mind a férjéhez, mind a rádió-ban hallható színdarabhoz hasonlóan viszonyul. Sem Hedda Gabler, sem Elisabet Vogler nem veszi észre, hogy az értékek nem azonosak azzal, ami realizálódik belőlük. Vagy úgy is mondhatjuk: hogy a „jóindulatú nyárspolgári korlátoltság” értékei „többek önmaguknál” (Almási Miklós utószava in. Ibsen színművei. Bp. 1966. 2. köt. 1253. p.). Ebből fakad Hedda Gabler és Elisabet Vogler embertelensége, mely mindkét esetben az érzékenység és nagyság embertelensége és nem az embertelenség nagysága. Elisabet levelében, mely Almát megsérti (ami Hedda Gabler tapintatlan és sértő viselkedésére emlékeztet), az a nárcisztikus egoizmus szólal meg, amit Ibsen is kidolgoz, de ez Bergmannal egyúttal a már semmiféle társat el nem viselő „posztmodern hidegség” előérzete is.

A nagy gesztus az értékek visszanyerését szolgálja. Az esztétikai stádiumnak van egy alstá-diuma, amelyet így nevezhetnénk: fohászkodás a nagy gesztusokért. „Panaszkodjanak csak mások arra, hogy gonosz a kor; én arra panaszkodom, hogy nyomorúságos; mert nincs benne szenvedély.” – írja Kierkegaard (Vagy – vagy 1. köt. 40-41. p.). „Lelkem ezért tér vissza az Ótestamentumhoz és Shakespeare-hez. Mert ott még érezhetjük, hogy az emberek beszélnek, gyűlölnék és szeretnek, megölik ellenségeiket és elátkozzák ezek le- és felmenő rokonságát, bűnöznek.” (uo.). Hedda Gabler gyilkos-öngyilkos mentalitása egy végső, kétségbeesett tettel, a totális rombolással tudja már csak megerősíteni hitét egy tökéletesedett módon kisszerű, pró-zai világban. Ibsen hősnője a szép életben már nem hisz, de a szép halálban, a rombolás és önrombolás nagy gesztusaiban még igen, míg utóda, Elisabet Vogler már csak minden gesztus visszavonásában, a negativitás gesztusában. A nagy gesztus elleni lázadást üldözi a nagy gesztus, amikor minden nagy gesztus értelme semmivé válik, a semmi válik nagy gesztussá.

A modern melodrámban a szeretet hőstetteit és a szerelmi hőstetteket nárcisztikus hős-tettek, az önimádat nagy gesztusai váltják le, olyan hőstettek, amelyek rémtettként is értel-mezhetők. Előbb maga a hőstett egyben büntett (mert nárcisztikus), utóbb eme ellentmon-dásból az vezet ki, hogy felismerjük, nevetséges Godot-ra várni, mert Godot nem jön, hanem megy, azaz távolodik (mint deus otiosus), s az embernek ennek megfelelő magatartásformá-kat kell felfedeznie, megtanulni megfelelően reagálni az értékvákuumba.

Elisabet Vogler nem viseli el a színdarab szentimentális pátoszatát, de érzékeli a dokumen-tumokét, az iszonyat pátoszatát. A forgatókönyv is hangsúlyozza, a színésznő érdeklődik a dokumentumok iránt, csak a fikciót utasítja el: „Általános csodálkozásra Elisabet Vogler élénken érdeklődik a legkülönbözőbb műsorok iránt. Egyedül a színházi előadások közvetí-

tését nem nézi.” (Színről színre, 308.p.). Bergman is úgy érzi, a dokumentumfilm rápirít a művészfilmre, a tény autenticitása a fikciót fenyegető inautenticitásra, az igazi katasztrófák a játék cenzurált sterilitására: „...nem tudom túltenni magam azokon a képeken. A művészetemet átváltoztatják mutatvánnyá...” (Ingmar Bergman: Képek. Bp. 1992 50. p.).

Két dokumentum játszik szerepet Elisabet drámájában, a hőstett, a buddhista szerzetes híradóképe, és a rémtett, az elhurcolt kisfiú, az ártatlan áldozat fényképe. Alma az obszcén vallomás során, Elisabet a televízió képernyője előtt él át egy „csúcspontot”. Mindketten a fokozódó testi izgalom jeleit produkálják, s egy szellemi orgazmust élnek át, Elisabet az iszonyatét, Alma a szégyenét. Alma úgy zokog, mint egy nagy eksztázis után, végül fehér hálóingben látjuk, megkönnyebbülten, pohár vízzel a kezében, felsőhajtvá. Rejtélyesebb Elisabet élménye, az iszonyat orgazmusa, melyet a halálos nagy gesztus látványa vált ki. Amit Hedda Gabler elér Ibsennél, a halál nagy gesztusaként, az Bergmannál egyrészt elérhetetlen Elisabet és Alma számára, másrészt a buddhista szerzetes számára nemcsak elérhető, ő többet ér el, a maga fölünk a pislogó szürke kép által elválasztott messzi, számunkra követhetetlen módján, tette nem szenved Hedda Gabler tettének kínosan zavaros, alantással fertőzött nagysága ellentmondásosságában. Az iszonyat orgazmusa, amit Vogler asszony elér, merev és elzárkózó mivoltát levetve, egész testében kifejezéssé válva, meggörnyedve az érzés súlya alatt, zihálva, nagyobb izgalomról tanúskodik, mint amit a szexualitás nyújt abban a jelenetben, amelyben szembesülünk egy szeretkezési kísérlettel, amikor Alma „ugrik be” Elisabet helyett, s az ágyban, a férj karjában látjuk.

Az iszonyat orgazmusa s a szégyen orgazmusa is eljön, de a szánalom eksztázisa nem jön el, bár Elisabet szinte felkínálkozik neki, megpróbálja kiváltani magából. Hiába mered a gettógyermek képére, az iszonyatfeldolgozás nem eredményez viselkedésváltozást a maga kisfiával szemben. A szánalom és szeretet hőstettét megálmodni sem sikerül. Vajon mi a helyzet a szerelmi hőstettel? Elisabet egy-egy mozdulattal segédkezik a férj és Alma szeretkezésekor, ami a tengerparti szexjelenet melodramatikus szublimációjává, megemelt tükörképévé teszi az ál-pár szeretkezését. Mintha az obszcén volna az elveszett eksztázis katalizátora, az alantas a patetikus katalizátora, a perverzió a szerelemé (ahogyan a vulgáris melodrámban tartalékolja a kultúra azokat az értékeket, melyekben a magas kultúra már nem hisz). A szerelmi hőstett kontextusa is kompromittálja, a képsor majdnem thrillerként indult, amikor Alma úgy hajolt az alvó Elisabet fölé, mintha fojtogatni készülne, majd azt is láttuk, hogy Elisabet csak színlelte az alvást: előbb úgy tűnt, Alma veszélyes Elisabetre, utóbb úgy látjuk, Elisabet állított Alma számára csapdát. Ezt követi Alma nagylelkűségének tombolása: a nővér szerelmi hőstette abban áll, hogy szeretkezik a nem szeretettel, hogy azt teszi és mondja, amit szerinte Elisabetnek kellene, s amit Elisabet megtagad. Alma eljuttatja és a férjnek ajándékozza Elisabet korrekcióját. Ezzel Alma az életből csinál színházat, azt, amit Elisabet kezdetben megtagadott, s ezért került a színpadról a kórterembe. Színház az egész világ vagy kórterem az egész világ és beteg minden férfi és nő? Alma nővér is kizökken szerepéből, de nem nevetve, mint Elisabet, hanem sírva: „Hagyj békén, hideg vagyok, rohadt és közömbös. Minden csak hazugság és hamisság!” Nemcsak a valódi feleség, az álfeleség vagy álomfeleség sem tudja végigszeretni a férjet.

Mit vesz el Elisabet Almától?

A két nő drámája, Alma Elisabetben való csalódása, saját leszbikus vágyára való ráébredése, e vágy Elisabet általi megaláztatása, majd Alma Elisabetéhez hasonló anyságdeficitjére való ráébredése, tehát Alma személyisége általános válsága beteljesedése után egy beállításban újra Elektraként jelenik meg a színésznő, ami a múlt felidézése, a szerepkirálynő minősítésének megerősítése, de a jövő előlegezése is lehet. Gyórfy György értelmezése szerint (Gyórfy György: Ingmar Bergman. Bp. 1976. 185. p.) Elisabet gyógyultan visszatér a színpadra, míg Alma személyisége szétesik, tehát Alma átveszi Elisabet betegségét, megváltva vagy tehermentesítve őt. Az eredeti filmnovellában ez a megoldás explicit, az orvosnő diadalmasan ül íróasztalánál, és a nézők szemébe nézve magyarul: „December elején Elisabet Vogler visszatért az otthonába és a színházhoz. Mindkét helyen nagyon melegen fogadták. Én mindvégig meg voltam győződve róla, hogy vissza fog téni. A hallgatás ugyanolyan szerep volt, mint a többi.” (Ingmar Bergman: Színről színre. Bp. 1979. 339. p.) Ebben az esetben a film a Meztelen (L'immoraliste) című Gide-regény modelljét követné vagy az *Exorcist* megoldását előlegezné, melyben a pap átveszi a lányt megszálló ördögöt és kiugrik vele az ablakon. A vámpírfilmi motívumok képviselhetővé teszik ezt az interpretációt, egyben az új értelmiség jellemzését is szolgálva. Az új értelmiségi nem nevelő, hanem vámpír: Elisabet egy vizionárius jelenetben Alma nyakát csókolja, majd karja nyitott eréből vérét szívja. Alma korábbi víziójában is úgy lebeg be Elisabet, valószínűtlen fénypermetben vonuló éjszakai látogatóként, mint egy vámpír. Az értelmiségi már csak saját szerencséjének („autenticitásának”, önmagával való jó viszonyának) „kovácsa” és nem az emberiségé, hogyan is lehetne az igazság hirdetője, egy hamis világban, mely a hamisságból él, és benne az értelmiségi is élődi fantomként, a kiszolgálás által fantomizálva, s szakértőként bízva meg mindannak igazolásával, aminek kritikája lenne a feladata? Bergman váratlanul megfordítja úr és szolga hegeli dialektikáját: végül a „szolga” valótlanodik el, lelkiző hisztérikaként, urizáló „szolgaként”, aki már nem elég kizsákmányolt és kétségbeesett ahhoz, hogy alternatív rálátást képviseljen a világra. Aki nem kétségbeesett, az kétségbe azaz kételybe esik: ez a valóságvesztés története. Alma mostmár nem gyűlölködve tombol, nem Elisabet ellen irányul tombolása, mint a „proletárforradalom” stádiumában, tombolása most a magába omlás, a szétesés aktusa. De ez is csak a cselekmény egy stádiumának igazsága, melyből út vezet tovább. Most a további utat kell kutatnunk, s felvetni a kérdést, van-e valami – természetesen szerény – perspektíva is a filmben?

Mit ad Elisabet Almának?

Alma tétován kérdi a szerep ellen lázadó színészt, vajon nem kellene-e elfogadni mindent, ami van, ahogy van? Vajon a szerepjátszás ellentmond-e az autenticitásnak vagy a szerepek együttese nyelvezetként áll az önkeresés és önkifejezés rendelkezésére? De az elfogadás problémájának felvetődése azt jelzi, hogy már nincs, és nem lehet szó eredeti, spontán, teljes és feltétlen elfogadról. Nincs visszaút a naivitáshoz, mert „a tudatosulások irreverzibilisek” (Sloterdijk im. 1. köt. 40. p.). A lázadás is csak szerep, jelzi az orvos a film elején, s elküldi a nőket, hogy kitombolják magukat a tengernél. Az egyébként megértő, a problémát felfogó orvosnő kimondatlan mert kimondhatatlanul cinikus álláspontja: „Majd megunják, oszt' hazamennek.” A filmnovellában egyébként, ha nem is ennyire durván, még ki is mondja: „A hallgatás ugyanolyan szerep volt, mint a többi. Egy idő múltán nem volt többé szüksége rá,

ezért eldobta.” (Színről színre 339.p.). A szerepek azonban nem egyforma távolságban vannak az éntől. Az autenticitás-keresés nem azonos a kötelező szerepek eljátszásával, a konformitás-játékkal. Az autenticitást olyan szerepekben – ha nem is ismeri fel és éri el, de legalább – sejtí és áhítja az egyén, melyek visszautalnak az őskonfliktusokra, és előre utalnak a végcélokra, míg a kötelező szerepek csak a kor és a körülmények véletlen parancsaira utalnak, és nem fogják össze a lelket és az életet. A szerepeknek, hogy szét ne hulljanak, szükségük van az autenticitás aurájára és az ezt a szerepvilágban lehorgonyzó megnyilatkozásokra, kitüntetett, különös, ritka, rendkívüli, új szerepekre. De az autenticitás és a szerepek olyan kölcsönviszonyban vannak egymással mint Alma és Elisabet: az autenticitásnak is szüksége van a szerepekre. Amíg az autenticitással nem állnak szemben követelő szerepek, addig, ha van is autenticitás, az csak állati önazonosság, azaz nem emberi autenticitás, mely igaz és hamis alternatívájában keresi magát. A vágy, hogy az ember odaadja vagy hogy visszavegye magát, melyik segít? Előbb vissza kell vennie, hogy aztán odaadhassa magát, mert különben nem lesz sehol az a „maga”, amit átadhatna. Az elérhetetlen autenticitás vágya megajándékozik a distanciával, a szerepek kontrolljával, a távolságtartással. Alma a remény, Elisabet a szkepszis, de a szkepszis humanizálja a fenyegetett reményt, amely destruktív fanatizmussá válhat, és a remény az élet köldökzsinórja, mely megakadályozza, hogy a szkepszis a semmibe katapultírozzon. A kettő együttélése azonban harcuk éleződése (mint az „osztályharc éleződése” a sztálinistáknál), mely nem ismer békélést, és nem harmonikus szintézis felé halad. Nincs visszaút a naivitásba, de van visszaút a világba, az életbe, mely új vagy lehetséges élet már nem megváltásnak, hanem próbatételnek fogja fel a szerepeket.

Az utolsó szó

(Elisabet első szava mint utolsó szó)

A filmnovellában három szót mond ki Alma, amikor ápolóját beszélgetni akarja: „semmi, nem, semmi”. A három szó között vessző van, miáltal egyazon tagadás kifejezései. A „semmi” szó a felismert lényeg kifejezése, a „nem” szó pedig eme lényegnek a tagadás aktusaként való operacionalizálása. A beszédben azonban eltűnnek a vesszők, ezért a második „semmit” megelőző „nem” a semmi tagadásának tekinthető. Tehát háromszoros semmiről van szó (az írásban) vagy ugyanez a háromszoros semmi értelmet változtathat a beszédben, azt jelentheti, hogy semmi sincs, ami semmi lenne, minden valami. Vagyis: minden lét legyőzi a tagadást, a létnek mindig csak mozzanata „bukik”, maga a lét „áll”. „Mondd: semmi nem semmi!” – kéri Alma az ápolót. Elisabet végre megszólal, de csak a felét mondja ki: „Semmi!” Alma ezzel is elégedett: formálisan teljesült kérése, és ezzel bekövetkezett a gyógyulás, de a formális teljesülés tartalmilag ismét visszavonás. Elisabet, akit sikerül szóra bírni, a sugallt üzenet felét ismétli, és a fele nem más, mint az ellentéte. Ez a felező ellentétébe fordítás pontosan modelálja művészfilm és tömegfilm módszerének különbségét és tartalmi ellentétét, a művészfilm eljárását, mely elvesz bizonyos momentumokat (happy end, lineáris mese, valós és képzelt megkülönböztetése stb.), hogy ellentétébe fordítsa az ideológiai üzenetet.

Bergman ragaszkodik a bizonytalanság fenntartásához, Alma olyan lassan, tagoltan mondja ki a három szót, ami a háromszoros tagadásaként való értelmezést is lehetővé teszi, egy olyan olvasatot, amelyben Alma tér meg Elisabet álláspontjára. Ha mindketten visszatérnek az életbe, akkor persze ez a nihilista megtérés csak „belső”, Alma létének beoltása Elisabet lényegével. A gyakorlati viláigienléssel párosuló elméleti világtagadás megvalósulása mindkét

nő esetében minden esetre azt jelenti, hogy a második olvasat az elsőt is segítségül kell hogy hívja. Minden valami, ezért vissza kell térni az életbe, de minden valami háromszorosan fertőzött a semmivel, ezért Alma már nem a régi, amikor rábeszél ugyan a beszédre, de hangja csalódott, kemény és hideg.

Elisabet korábbi megszólalása is a tagadás szolgálatában állt. „Ne!” – kiáltott a „forradalom” pillanatában, amikor Alma le akarta forrázni őt, s ez is a semmi kifejezése, ezúttal tiltó formula tartalmaként, mellyel a szólás tilalmát, melyet a maga viselkedésének szabályozójaként vezetett be, a tett tilalmára váltja vagy azzal bővíti ki, s ez visszavilágít a szólás korábbi tilalmára is, rombolónak minősítve nemcsak a cselekvés vulgaritását, a kommunikáció banalitását is.

A semmi „léte” a dráma kezdete, és a semmi szava a dráma vége. A közbenső stádiumok egymásutánja mint a nihilizmus fenomenológiája lényege a lét semmisségének felismerése, ami a szó kimondásához vezet, s amelyhez vezető út a semmi tagadójának lelki szétesése. Ebben a tekintetben is a *Nyolc és fél* fordítottja a *Persona*. Fellini filmje a széteséssel kezdődik, szintén kórházi miliőben, szintén betegeskedéssel, mely nem igazi betegség. A kiinduló miliő mindkét filmben élettelen, steril, mindkettőben orvosi szakvéleményt hallunk, mely megállapítja az egészséget, mégis kezelésre utal, s ezzel a Varázshegyéhez hasonló egzisztenciaformába utal. Míg a *Nyolc és fél* a széteséssel kezdődik, a hirtelen összeállás és értelemnyerés „csodájával” végződik, mellyel szemben a *Persona* megismétli, megkettőzi a szétesést. De nemcsak Alma esik szét, maga a film is szétesik, belódul a képbe a képet felvevő kamera, megjelenik a megjelenítő, a rendező és az operatőr, ezáltal a két nő története dupla keretbe kerül, a kórház-betegség, defekt-neurózis képzetkör illetve a játék, a mimézis, a műtermi munka, az esztétikai képzetkör keretébe. Két keret, a betegség és a művészet, fogja közre a történetet, így a betegség és a művészet fogalmai is egymás tükrévé válnak.

Elisabet a tagadás szelleme, s nem szabad engednie, mert a tagadás szellemének érintésétől függ az élet méltósága, Alma életéé is, az, hogy nem úgy válunk el tőle, mint naiv trampitól. Ugyanakkor a tagadás a film utolsó előtti és nem utolsó gesztusa, még hozzá a kórházba, ezzel Alma fantáziájába telepítve, kítaszítva a feltételes dimenzióba. A film szétesése is a rendező megjelenésével párosul, azaz besorolja a filmet a rendező életművének gesztusai közé, „haljon meg a film, éljen a rendező!”, vagy „haljon meg a művészet, éljen az ember!” jelszóval.

Az igazi „utolsó szó” ...

(... mint néma gesztus)

A két nő olyan drámai harcot folytat a szigeti nyaralóban mint férj és feleség Strindberg Haláltáncában, de a nők konfrontációjának vége nem a film vége. Ismét a nyaralóban vagyunk, Alma takarít, Elisabet csomagol. Mindketten némák. Kinn a szűrt fényű táj, a természet magánya, olyan ez a képsor, mint a nyári komédiák vége, a búcsúzások ideje, a nyár utolsó napján (pl. *Hulot úr nyaral*). Az iménti álomjelenetben Alma szólaltatta meg Elisabetet, az azt követő valóságképsorban Elisabet némaságát veszi át Alma. Előbb azt látjuk, hogy ketten készülődnek a távozásra, de végül csak Almát látjuk távozni, felszállni az autóbuszra. Mintha a szigeten önmagával és nem valaki mással találkozott volna. Ha végül Elisabet eltűnt, feloldódott a semmiben, ha a film az utolsó pillanatban visszavonja őt, vagy újra Elektra jelmezében mutatva a színésznőt, kivonja a valóságból és áthelyezi a képzelet vagy a szellem színpadára, s csak Almát kíséri vissza az életbe, ezzel lehetővé teszi, hogy

Elisabet figuráját Alma lázadó érzéseinek, a tudatot ostromló tudattalanjának perszónifikációjaként értelmezzük. Elisabet úgy is tekinthető, mint Alma lázadása, pontosabban álom a lázadásról. A kultúra a társadalom álma a lázadásról.

De Alma lenne így az élet, s akár a „használt élet” dicséretéért is felfogható, hogy az ápolónő marad a színen. Nem sznobizmus-e a bele nem nyugvás a „használt életbe”, a mások „ismétlésébe”, nem az a legmélyebb-e, ami a legelementárisabb, az emberek sorsközössége, az örök helyzetek örök ismétlése, a giccsmelodráma tárgya? Nem épp a végső igazságok a legkevésbé előkelők? A film vége úgy is értelmezhető, mint amikor Charles Vidor filmjének végén Rita Hayworth kiadja a jelszót: „Hazamegyünk!” A *Gilda* mélyén is ott lappang már ugyanez az egzisztencialista dráma. Charles Vidor filmjében Glenn Ford a lázadó és Gilda-Hayworth a hazahívó, de Rita Hayworth is megízleli a lázadást. A *Persona* fordított *Gilda*, amennyiben itt az egzisztencialista dráma a felületi struktúra és a populáris melodráma felködlő, nem is állított, de nem is tagadott, nem konkretizált, de végleg és teljesen el sem hessintett üzenetének kísértése az elfojtott mélystruktúra. A populáris melodráma elfojtott emléke a szemünk láttára megkeményedő, szomorú és bájtalan Alma léte mélyén eltemetett, de meg nem szűnt, ki nem oltott kicsattanó életerejét, életre csábító Gilda, akinek Alma mégis csak valamilyen módon szerény emlékműve. Elisabet a kétely Almában, de Alma indul haza: így meg is térünk a szerepekhez, de átesve a kétely érintésén. A néző is Almához, de az Elisabet lázadásával beoltott Almához hasonló helyzetben távozik a moziból, Alma az utolsó előtti távozó, aki előlegezi a néző moziból való eltávozását. Az előbb Bergman lendült be a darun, s ezzel a film gesztusa reá lett bízva az alkotó élet összessége megnyilvánulásainak értelmére, utóbb kialszik a vetítőgép, és ezzel a film és Bergman minden gesztusa rábízatik a nézőre.

A (lelki) diagnózis (kultúraelméleti) diagnózis

Nem az orvos diagnózisa az egyetlen lehetséges diagnózis a *Personában*: a *Psychóban* sem meríti ki a pszichiáter magyarázata a történetek értelmét. A *Personában* a doktornő orvosi diagnózisa után Alma morális diagnózisa az előbbi ellentéte, és Elisabet hallgatása is diagnózis. Az orvosnő lelkileg diagnosztizálja Elisabetet, Alma erkölcsileg diagnosztizálja őt, de Elisabet lázadása az egész kultúrát diagnosztizálja, melyet Alma és az orvosnő pátosszal, illetve szkepszissel képviselnek. Rousseau-ig kell visszamennünk, ha meg akarjuk érteni Elisabet negatív reagálását, Rousseau mondja ki, hogy Vogler asszony miért hallgat: „folyvást szokásokat követünk, soha a tulajdon szellemünket” (Rousseau: *Értekezés a tudományokról és a művészetekről*. In. Rousseau: *Értekezések és filozófiai levelek*. Bp. 1978. 13. p.). Bergman a polgári kor végén lázadzik úgy, mint Rousseau az elején, Rousseau a maga nevében lázad és a francia forradalom követi, Bergman nevében Elisabet Vogler lázad és az imaginárius lázadást a nagytőke globális győzelme, a polgári kultúrából kivetkőzött kapitalizmus győzelme, a minden társadalmi alternatívát megfojtó, s ennek érdekében a lélek érzékenységét is kioltó görénykapitalizmus diadala, a militarista imperializmus világbirodalom-alapítási kísérlete követi. A nihilizmus negatív reakcióiban jelen van az erény emléke, az erkölcsi létmódé, melyről Rousseau nagyon nietzschei fogalmat alkot: „hiszen az erény nem más, mint a lélek ereje és elevensége” (uo. 13.). Milyen választ ad a *Persona* a gondolati utunk kezdetén felvetett kérdésre, melyet mi Vörösmarty nyomán vetettünk föl, de maga Vörösmarty ezt Rousseau, a filozófus pedig a dijoni akadémia kérdése nyomán tette? Ment-e a filmek által „a világ elébb”? – kérdeztük. A *Personában* az előmenetelt épp a kultúra

önvizsgálat általi megkettőződése garantálja. Alma ösztönös, Elisabet reflexív lény, s mivel az ösztönös bírójaként jelenik meg a reflexív, s az előbbi, az utóbbi hatása alatt, kényszeres számadásba hajszolja magát, szintén reflexívvé válik. Ahogyan Rousseau a tudományok és művészetek haladásáról és ennek emberi értelméről és értékéről elmélkedik, úgy töprenghetünk a *Persona* nyomán a reflexivitás előrehaladásáról, s Rousseau egyik mondatát variálhatjuk: ha a reflexivitás vívmányai „jobbá tennék az erkölcsöket, ha az embereket arra tanítanák, hogy vérüket ontsák hazájukért, ha bátorságot öntenének beléjük” (16.), akkor nem csupán a buddhista szerzetes és a varsói gettógyermek lennének az emberség utolsó, maradék emlékei, a filmen belül is a televízió képernyője vagy egy a hősnő által szemlélt fénykép zárójelében téve, és így hasítva ki a cselekményből és állítva szembe a birtokosok és munkások világával. Bergmannak nehezebb dolga van, mint Rousseau-nak, mert ha nincs visszaút a reflexivitásból, akkor magának a reflexivitásnak kell kezelnie az őt kiváltó és az általa okozott problémákat is. Ha az ember függvényei függvényévé, a technika és az intézmények rabjává vált, akkor már csak a reflexivitás elmélyülése és radikalizálódása hámozhatja ki a függelékek hagymájából azt, ami az emberből maradt, a kétségbeesés teljesítményét, a semmi észrevételének képességét. Az intellektuális katarzis vezet vissza és szüli meg, fedezi fel újra az emocionális katarzist. Alma az erény, de Elisabet a garancia. Előbb Elisabetnek kell elbizonytalanodnia, utóbb Almának is az elbizonytalanodott tanítványává kell válnia: a „gondolkodom, tehát vagyok” eszméjének új erkölcsi kultúrává alakítása a naiv erkölcsiséget leváltó reflexív, kritikus, önkritikus erkölcsiség eszménye: „kételkedem magamban, tehát erkölcsi lény vagyok”. A *Persona* úgy is felfogható, mint annak a folyamatnak a képe, ahogyan ez a kétely megteszi az elitembertől a tömegemberhez vezető útját. Bergman nem játssza ki a két nőt egymás ellen, az erkölcsi érzés szenvedélye (Alma) és a kritikai érzék szenvedélye (Elisabet) is meg kell hogy törjék, hogy mindkettő kiképezze magában a másik helyét. A *Persona* kínokat ábrázol, a problémával való szembenézés, az érzékenység radikalizmusát mobilizálja a művészi korszak a butaság és kegyetlenség politikai, és a korlátlan önzés gazdasági radikalizmusával szemben.

A művészi korszak üzenete és a megújulás

A *Persona* azért Bergman legnagyobb hatású filmje, mert a legradikálisabb, mert nemcsak jól megcsinált, hanem az áttörést hozó új szellemi helyzet előállásáig követi saját impulzusait. A kulturális radikalizmus a politikai radikalizmus ellentéte. A politikai radikalizmusnak nem az a baja, hogy radikális, hanem hogy szellemileg nem elég radikális, mert a gondolatot elfoglalt részérdek, pártérdek, taktikai megfontolás és manipulációs szándék fűkezi és tartja kordában. Az embernek szüksége van a mozgósítottságra, s az egyesülés mozgósít, de csak az életről alkotott, ambíciókat ébresztő, átfogó vízió egyesít, míg a politikai professzióként elkülönült radikalizmus nem mozgósít, csak hiszterizál.

A társadalmi meghasonlottság feltételei között tenyésző szellemi zsandárok kora az elfojtás kultúrája, az új cenzúra kora, melyben a kommunikáció nem a szókimondó igazságkérés és a szabad vita, s a vele járó végigvitt szellemi konfrontációk médiuma, hanem a számító érdekérvényesítés és háritás. E kultúra címkéző mesterei, uralkodó eszméket kinyilatkozató politikai prófétái, állítólagos korparancsokat importáló és számon kérő főideológusai nem megszólaltatni s a tisztázó vita köré vonni, hanem megbélyegezni és elhallgattatni akarják a másként gondolkodót, s amennyiben kölcsönösen így járunk el egymással, ezért

halványul a másként gondolkodás másként nemgondolkodássá. A politikailag ajzott lélek nem tudja elválasztani a szubjektívet és az objektívet, ezért nem tud vitázni, csak vádolni, nem ismeri az igazságot, csak a maga igazát.

Miért a primitívség, az egyoldalú szélsőség, a szemellenzős fanatizmus a „radikális”? Mert a szellem nem elég radikális, s ezzel átadja a pozíciókat a szellemtelenségnek. Minden szinten végig kell vinni az eszme önmagának szóló parancsát: a gondolat, a kép, az érzés, a szellem és a lélek aktusa ne le-, hanem felfokozza a léteezést, ne fékezze, hanem intenzívalja. Ha valaki őszintén és teljesen, pontosan és elszántan kifejti nézetét, a kifejtés akkor is érték, ha maga a nézet nem érték, mert a kifejtés a szellembe emeli, megvitathatóvá, gondolatilag ellenőrizhetővé teszi azt, ami magában véve esetleg csak érdekkifejezés vagy netán a gyűlölködés öngenerálása. Ezért rosszabb a cenzúra az általa tiltott legrosszabb nézetnél is. Ezért nincs értelme a másképp gondolkodó címkéző értékelésének, az eltérő nézetek pusztá megbélyegzésének. A megbélyegzés csak annak a tükre, hogy a megbélyegzőnek nincsenek érvei, ezért kiteszi és nem vitat. Ez éppúgy felszámolja a kultúrát mint kommunikatív érintkezési módot, s ezzel a nézetek szellemi ellenőrizhetőségét, mint a rendőri-politikai cenzúra. A szellemi radikalizmus a végiggondolás és kimondás radikalizmusa, ez azonban nemcsak szellemileg, anyagilag is költséges magartatás, mert végiggondolni annyi, mint nemcsak a magam és csoportom nevében és érdekében gondolkodni, azaz annyi, mint privilégiumokról mondani le, kilépni a hegemonia, a bitorlás és a vele járó hazugság, cenzúra és öncenzúra komplexusából, kisajátítás és öngenerált hisztéria szövetségéből. A végiggondolást sem a hatalmat birtokló, sem a hatalomra törő csoportok nem tolerálják, ezért mondhatni, hogy tárgy és szó, szó és tett egysége mintegy az öngyilkossági ösztön műve.

A pólusok egyikén lakik az ész, véli a politikai radikalizmus. A pólusok között lakik az ész, véli az „arany középutat” kereső tradicionális nyárspolgári gondolkodás, amely azonban csak a nyers önzés és kegyetlen tolongás civilizációjának álkulturális szépségflastroma volt és maradt. Az ész a „mérleg nyelve”? Ez az eszme ma az általunk az esztétikum területén tanulmányozott new-age-giccs politikai megfelelője. Hol van tehát az ész? Nem is a pólusokon és nem is a pólusok között, hanem a pólusok harcában lakik. A kultúra befogadja befogadóját: aki magába fogadja, az benne van, a kultúra mint érintkezésmód részese, s ezáltal kultúrál szubjektum, akiben a kultúra benne van: érzékenységgént, befogadó és közlő kompetenciaként. A kultúrát befogadók együtt vannak a kultúrában: ők alkotják az emberiséget, mint egységet, míg a be nem fogadók széttépik, bomlasztják azt. Más a politikai radikalizmus, mely egy érdeket képvisel másokkal szemben, és más a politikában tevékeny kulturális radikalizmus, amely az érdekek kommunikációját, egymás érveinek a saját érvrendszerben való beszámítását, az érdekegyeztetés tágszívűbb életrend vízióján alapuló szellemét képviseli.

Évezredek, sőt százévezredek óta ismétlődik a kultúra tragédiája. Ha létrejött valahol egy magasabb kultúra, csúcspontján megjelentek az öt elsópró barbárok – ez Griffith *Intolerance* című filmjének víziója a történelemtől. Miért mindig a primitívség, a rombolás a radikális, miért csak ő jut el a szavaktól a tettekhez, miért ő valósítja meg akaratát, mely – híján a tervnek, eszmének, koncepciónak – csak pusztuláshoz vezethet? A „hamleti tehetetlenség” lenne a kultúra sajátossága? Ha korunk a radikalizmust csak a szellemtelenség radikalizmusaként tudja elképzelni, ha csak szélsőséges egyoldalúságok egydimenziós világaival tudja azonosítani, ez a defektes kultúra tévHITE, mely a radikalizmust összekeveri a radikális kultúrátlatlan-

sággal, nem értve, hogy az emberség szintézise sokkal nagyobb radikalitást követel, mint szétforgácsolása.

A forradalom, amely nem szabadítja fel a szellemet, rablelkeket szabadít rá a társadalomra, a hamis döntéseket, a könnyelműséget szabadítja fel, a munka és a gondolat iránti gyűlöletet aktíválja, a zsákmányoló és bosszúálló ösztön megvetését a szellem iránt. Ahol a tradicionális uralmi formák összeomlását nem szellemi forradalom közvetíti, ott társadalmi katasztrófák sora az „eredmény”. Ebből a perspektívából tekintve a kommunista diktatúra egy refeudalizáció kifejezése, s a tradicionális uralom elkésett karikatúrája volt, melynek összeomlását a kultúrát semmibe vevő modernizáció közvetítésével követte a társadalmak zombiállapota: kollektív élőhalál. Ebben az egymást követő reformdiktatúrák is ludasak, melyek a követelő cselédmentalitást szabadították fel, nem az önbecsülést, az összefogást és a vállalkozó szellemet. A vállalkozást a győztes zsványkapitalizmus a közvagyon kifosztásával, a szerződésnek, tartozásnak és törvénynek fittyet hányó cinizmus önkényével azonosította. A sors iróniája, hogy a szavak inflációját követi a pénzé, s kiút csak egy olyan nemzedék számára lesz, mely felismeri, hogy az előbbi a döntő csereeszköz, melyre vigyázni kell, mert rajta fordul a társadalom sorsa.

A hatalom mind paranoidabb, már az eszmére, sőt még az ötletre is lecsap, s ezzel elősegíti a szellemet gyújtó gondolat kiszorítását a gondolatlan gyűjtogatás és esztelelem felforgatás tanácstalan dühével és felvilágosulatlan vészreakcióival. A hatalom érdeke a lázadás barbarizálása, a kritika radikalizmusának elnyomása, és az ágálás radikalizmusának ösztönzése. A XX. század forradalmi elbuktak, mert nem a szellem által mozgósított tömeget mozgósítottak. Kulturális megújulásnak, azaz új felvilágosodásnak kell megelőznie a szociálist, hogy ne a zsákmányra éhes, demoralizált, a kapitalizmus által a szellemi tradíciókból és társadalmi közösségekből kiszakított, bosszúszomjas gyűlöletet szabadítsa rá a társadalomra. A kulturálatlanság forradalma a kultúrával együtt magát a forradalmat is elsöpörte és felszámolta. Az orosz forradalom azért utópikusan telítettebb és szélesebb spektrumú népességet megmozgató tömegmozgalom, s kulturálisan azért eredményes a nagy szegénység és hadikomunizmus ellenére is a mozgósítottság idején, egészen a tömegmozgalom letöréséig, mert Németországban jobban felszámolta előbb az orosznál előrehaladottabb kapitalizmus, később annak válsága az egyén kulturális kötöttségeit, az üzleti szellem a kultúra tiszteletét, a mindenki harca mindenki ellen a közösségi társadalom maradványait, azt a „patriarkális idillt”, amelyet Marx említ a Kommunista kiáltványban.

A politikai radikalizmus kora Hitler és Sztálin (szörnyű) kora, a gazdasági radikalizmus Reagan, Thatcher és Bush (aljas) világa, melyek bukására a kulturális radikalizmus korának kell következnie (s amíg nem következik be, csak arra számíthatunk, ami jelenleg is folyamatban van, s előbb a kultúrát és erkölcsöt verte szét, majd a világgazdaságot, és folyamatosan az élettakarót: az aljasság és a szörnyűség minden hátrányának egyesülése). Nem szabad elfeledni, hogy az iszonyat sztálini és hitleri tombolása is a korrupt aljasság nem kevésbé féktelen tombolásának mértékvesztett korából nőtt ki, melyet Polányi Károly kitűnően jellemez A nagy átalakulás című művében. „Kell” a kulturális megújulás, de nem naivitás-e a követelése? A kultúrának meg kell előznie a társadalmat. Az új társadalmat új kultúrával kell megalapozni. „Kell”, de vajon „lehet”-e? Végre egyszer ne a tudatlanság, az önzés, a kegyetlenség és ostobaság legyen radikális! Melyek a lehetőség visszanyerésének feltételei? Van-e lehetősége még a lehetőségnek? A politikai radikalizmus frázist csempészett a gondolat helyére,

s ez vezetett végül a globális tőke gazdasági radikalizmusának új típusú totalitarizmusához. A gazdasági radikalizmus, mely egy pocsolyába önti össze, hogy „versenyeztesse” a kis halakat és a cápákat, nem vezetett a sok kis becstelenség és kegyetlenség szép nagy egyensúlyához, nem váltotta be az apologetikus közgazdászok reményét, mely szerint az aljasságok, önzések és korlátoltságok kölcsönhatása, a könyörtelenségek, kegyetlenségek „cseréje” elhozná a jólétet és igazságosságot, ellenkezőleg, a világgazdaság kollapszusához vezetett.

Mi az a lépés, amit megtehetünk és meg kell tennünk? Nem elég az államra vagy a tulajdonra, ezekre a különösen nehézkes struktúrákra koncentrálni a marxista-leninista forradalmárok módján, nem elég az államhatalmat megragadni és a tulajdonviszonyokat megváltoztatni, mert így végül csak a tulajdon neve és a tulajdonos személye lesz más, lényegileg minden marad a régiben, csak az alávetettség ölt új formát.

A hatalom átérzi a kultúra forradalmi potenciálját, ezért adja az oktatást magánkézbe, hogy primitív és formális tudást adó diplomagyárak váltsák fel az egyetemeket, melyek az eszmealkotás, a kritika és lázadás központjai voltak századokon át. Bevezeti a tandíjat, hogy csak azok juthassanak magasabb kultúrához, akik jól érzik magukat a rendszerben és konzerválni akarják a fennálló viszonyokat. A tandíj bevezetése természetesen egy a következőkben szakadatlan emelkedő tandíjat vezet be, a társadalom jövődjé szétzerelésének, két társadalomra vagy társadalomra és társadalom alatti földi pokolra hasításának különösen hatékony eszközeként. A maradék állami oktatás bürokratizálódása, a „minőségbiztosítás” új módszerei, az egyetemeknek az anyagi termelésben is elavult munkaidőprésként való átszervezése az oktatót tanügyi páriává, a lélek üzemmérnökévé teszik, aki többé nem gondolhat alkotásra, legjobb esetben a „szakmai közvélemény” közhelyeinek közvetítője. Az elgépített oktatás, a személytelen tesztrendszer és a kíméletlen szelekció, mely nem hagy módot emberi és szellemi érése, nem a személyiségben rejlő lehetőségekre, csupán a pillanatnyi teljesítményre figyel, enervált számítókat nevel a hallgatókból, megtöri a lázadó szellemet, azaz magát a szellemet, melynek lényege a nem nyugvás, és bele nem nyugvás, a túllépés permanenciája, a szolgálékké nem ernyedés. Az, hogy az alapképzés és a mesterképzés között egy a többséget értéktelen diplomával a munkanélküliségbe kutasító szelekció játszódik, a hallgatókat egymás konkurenseivé teszi, s alkalmas, hogy a jövődjé nemzedékekből kiüljön minden szolidaritást.

További probléma az információ állítólagos forradalmának a mennyiségi és technikai aspektusokra redukálása. A kulturális megújulás valóban az információ forradalma, de nem pusztán az információs technológiáé, melynek csatornáin ott áramlik az egész régi hülyeség, igénytelenség és szemét. Információs forradalom helyett egyelőre inkább új függésről, új szenvedélybetegségről és a homo ludens debilformáinak mesterséges kitenyésztéséről beszélhetünk.

A szovjetmarxista diktatúra idején nem értettük Lukács Györgynek a kapitalizmus kultúraellenességéről szóló írásait, mert a páriadiktatúra kulturális konzervativizmusának cenzori hatalma hamis látszatok túszául ejtette a maradék kultúrát, mintha „éhe a kenyérnek” és „éhe a szónak” egymás ellentétei lennének, s az utóbbiról le kellene mondani az előbbiért. Ugyanolyan állellentmondás volt ez, melybe a gyarmati rendszerként szervezett kommunista világbirodalom önmanipulatív érdeke hajszolta bele a szatellitállamok helytartóságait, mint „nemzet” és „haladás” állítólagos ellentmondása: épp az, hogy a legalsó rétegek vagy a régi rendszer üldözöttjeinek felszabadítása egyben a közösség egészének elnyomása volt, vagyis a modernizációs diktatúra lelki és szellemi csapdája tette lehetetlenné a keleti blokkban,

hogy a nemzet mozgatóerő legyen, ami a francia, olasz vagy chilei kommunisták számára vagy a latin-amerikai szocialisták és az afrikai nemzeti felszabadító mozgalmak számára volt. Eljön a kultúra kora, mert a kultúra lázadása lelki és szellemi szükségyszerűség, egymás, önmagunk és az élet visszanyerendő elviselhetőségének feltétele, miután a neokapitalizmus felszámolta a kritikai értelmiséget, hedonista bohócokat, nárcisztikus fogyasztásvezéreket, és ami még rosszabb, a népcsoportokat egymásra uszító politikai hisztériákat és demagógokat telepített a kultúra színpadára, stigmatizálta és páriapozícióba szorította a felfedezés és kritika maradékát, míg az álkultúra magas hivatalnokai mintegy hűségjutalomként osztják egymásnak azt a baksist, amit a „gyenge állam” a természetesen hasonlóan gyenge, s ha nem lázad, végelgyengülésre ítélt kultúrára szán.

A kultúra szabadít fel. A kultúrember nem manipulálható és uszítható úgy, mint a barbár. Az önmanipuláció a kultúra hisztérikus neofitáinak jellemzője, nem a mély kultúráé, mely nem korlátozódik a ráció fegyverzetére, mert a személyiség, az érzelmek, az erkölcsök, az ízlés kultúrája is. A neofitán nem segít a kultúra, sőt, a neofita számára a kultúra az ártás eszköze, mert parancskultúraként fogja fel: a felszabadítás minden eszköze az új elnyomás eszközüvé válhat, ezért kell kidolgozni a félkultúra és álkultúra fogalmait, feltérképezni a József Attila által jelzett „meg nem gondolt gondolat” veszélyzónáját.

Azért beszélünk kulturális forradalom vagy a mindennapi élet forradalma helyett kulturális radikalizmusról, mert a kommunisták megfogalmazása azt sugallja, hogy a változtató tett mint az idők teljessége eljövetelekor egyszerű történelmi aktusról és nem a specifikus emberi létmódban való egyesülésről van szó, melynek vágya és követelése azon a felismerésen alapul, hogy ez eddig a kevesek privilégiuma volt. Nem egy új „forradalmi elit” képzése a feladat, hanem az, hogy botránnyá minősítsük az elit és a tömeg elkülönülését, a tömeg fölé emelkedő elit szellemi hatalmi pozícióját, de a kommunista kulturális forradalmat is, mely a vélemények uralmának vetette alá az ésszt és nem fordítva, azaz lefelé és nem felfelé homogenizált. Nem a kultúra kisajátítása, hanem elsajátítása, méghozzá nem valamilyen forradalmi lecke konformista és megfélemlítő mantrázása, hanem az alkotó kompetencia elsajátítása, az alkotó erő felszabadítása a kulturális radikalizmus lényege, és nem a passzív-receptív nyilvánosság alávetése egy hegemon, szektás szubkultúrának. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha nincsenek hivatalos tanok, uralkodó eszmék, ha minden vitatható, s megértjük, hogy minden érv jelentését az ellenérv tartja életben, mozgásban, a szellem szintjén. A kulturális radikalizmus átszellemülést, a szellemi szenvedélyekhez való hozzáférést jelent, és nem fanatikus szervezőmunkát, nem új cenzúraformák parancsuralmát. Végre az ésszt felszabadulását áhítja a világ, miután az állítólagos ösztönfelszabadulás manipulált fogyasztói mánora fél évszázadra világméretben paralizálta az alkotó szellemet, demoralizálta a mesterségeket, száműzte életünkéből a minőséget és viszonyainkból a megbízhatóságot. A hegemonia újratermelése rászorul a gondolat kioltására és a hedonizmusban keres kárpótlást: ez az elmúlt fél század nyugati kultúrájának modellje.

A kulturális radikalizmus lényege a radikális, kíméletlen végiggondolás. Ez pedig nem az agresszivitáson ismerszik meg, nem sötét tanok kegyetlen követelőzését állítja szembe az emberiséggel. A szabad szellem: szellemes, ez Nietzsche „vidám tudománya”. Nem a „nyomásgyakorló”, elnyomó kegyetlenség, hanem a probléma végiggondolása és a gondolat markáns megfogalmazása és harcok (de nem támadó és ellenséges) kimondása, a tárgyilagosságot vitaszellem élnkülése, azt is mondhatnánk, a permanens szellemi provokáció által

kezdődik a belenyúlás a viszonyokba, ez minden valódi változás és nem csupán hatalom-szomjas felforgatás lehetőségének feltétele. Ennek híján lesz a rendszerváltásokból rendszer-gazda-váltás. Az erőszak nem forgatja fel a struktúrákat, csak kiüti a szereplőket, nem szerepcsere, csak szereplő-csere. De a „békés”, „bársonyos” forradalom is lehet pusztá szereplő-csere. Ilyen értelemben a magyarországi rendszerváltás is csak az ármány és rága-lom műve volt, és nem a régi rend(etlenség) gondolati feldolgozása. A „múltfeldolgozás” híján azonban az új rend csak a régi rendtelenség karikatúrája lett. Az első botrány, hogy a régi elit művének kritikáját az új elit szemérmetlen öndicsőítése pótolta, a második botrány, hogy a két elit azonos. Minden nagy traumától, melytől nem leszünk egy fokkal okosabbak, óhatatlanul egy fokkal aljasabbá válunk. Ezért életfontosságú a múltfeldolgozás.

Az eszméket ki kell élezeni, markánsan kell megfogalmazni, az álláspontokat határozott vonallal körülrajzolni, a gondolatok következményeit az elérhető végső pontig követni. Nem szabad tiltani a megfogalmazás szenvedélyességét, nem szabad kijátszani egymás ellen a fogalmat, fantáziát és szenvedélyt, mint az uralkodó biopolitikai episztémé szociáltechnológusai teszik. Vissza kell térni a tespedés előtti idők temperamentumához, a *Persona* korához, a hatvanas évek szelleméhez. Az embereket a szkepszis készíti fel az elaljasodásra, de az emberek egyesülni vágnak, várják a feladatot, a pillanatot, az élet értelmének megnyilatko-zását, s az ideológusok csalása abban áll, hogy elhallgatják: mindez mindig már itt van, s az egész ideológiai gépezet feladata ennek az érzésnek és tudásnak az elfojtása. Lenin azt kutatta, mikor jön el a pillanat, melyek a forradalmi helyzet feltételei. A kulturális radikalizmus elmélete azt mondja, hogy csak a forradalmi helyzet emberi, és minden pillanat forradalmi helyzet. Az emberre minden reggel ráköszönt egy új reggel, és arra biztatja, ma se engedelm-skedj, ma se fogadj el mindent alázatosan és korrupt alantassággal, azért van reggel, hogy ne élj a régi módon. Az embernek szüksége van rá, hogy szükség legyen rá, feladatokban és teljesítményekben definiálhassa magát, ha ez nem megy, kábulatokba menekül, melyek nem hoznak beteljesülést, boldogságot, csak az értelemhiány fájdalomcsillapítását. Az ember a másik emberen keresztül érzékeli a világot és magát, a „posztmodern hidegség” másodlagos jelenség, mesterségesen kitenyészett perverzitás. A neokapitalista szociáltechnológusok demagógiaként utasítottak el minden szociális érvet, részvétet, szolidaritást. Nem kell elhall-gatni, nem szabad engedni az új elit ízlésdiktatúrájának, nem kell feladni az igazságtalanság, a nyomorúság, az egyenlőtlenség, a testvérietlenség, a rabság új formáinak bírálatát, ellen-kezőleg, a pártérdekek által nem korlátozott szociális érzékenység felszabadulása kell, hogy vádolja a rendszert. Csak ennyi az egész: eljutni a problémától a fogalomig és a fogalomtól a tettig. A tisztázott, azaz radikális, végiggondolt fogalom egyébként már maga a tett, a fogalom eljövetele a tett „mágikus pillanatának” eljövetele, s ennek hiánya azt tanúsítja, hogy nincs tiszta fogalmunk, csak zavaros képzetünk. A fogalom ugyanolyan ellenállhatatlan, amilyen tehetetlen a zavaros képzet. A fogalom ugyanolyan szükségszerű kapcsolatban van a tettel, mint a zavaros képzet önmagával. Végiggondolni valamit, s nem a kötelező leckét mondani fel már maga a forradalmi tett, mert már maga a gondolat vihart kavart a tespedt véglegesben, amely abban a pillanatban, ha találkozik a fogalommal, már csak egy dekadens kultúra, de nem az emberi kultúra véglegesese.

Gazdasági-politikai globalizmus vs kulturális univerzalizmus

Van-e politikai vetülete a kulturális radikalizmusnak? Nem azonos-e a polgári radikalizmussal? Valaha azonos volt, akkor, amikor a polgárság, felszabadító osztályként, a felszabadítandó osztályok élére állt (Petőfitől Adyig a kulturális radikalizmus egyben polgári radikalizmus). A politikai radikalizmus elvileg szélesebb fogalom is lehetne, mint a pártpolitikai radikalizmus, mert létezett a történelemben a szabad szellem politikája, a felszabadító mozgalmak politikája, a népforradalmak és reformkorok „mágikus pillanatainak” politikája. Az emberi gyengeségekkel és tévelygésekkel szemben türelmesnek kell lenni, nem elég a különbözőkkel, a „másokkal” szembeni türelem, de mindez a kötelező türelem a hatalomnak nem jár ki, sőt vele szemben gyávaság a kritika mérséklete éppen úgy, mint a passzív kritika (amit Lukács György a „zsebben rázott ököl” politikájának nevezett). A hatalomnak több kritikát kell elviselnie, melyben nem részesülve nincs korlátja és határa elfajulásának. Van radikális felszabadító politika, radikális emancipatórikus politika, s ez nem azonos a „szélsőséges” politikával, mely utóbbi a polgárháborús állapotok hidegháborús szakaszát képviselő meghasonlások intézményrendszerére telepíti rá a hegemoniára törekvő csoportok szervezkedését. Mivel a „politikai radikalizmus” kifejezést napjaink közvéleménye eme hegemon törekvések jelölésére használja, a politikai radikalizmust, mint elkülönült hatalmat szembeállíthatjuk a radikális demokrácia politikájával, a demokratikus közhatalom megvalósításának stratégiájával. Az előbbi eszköze a manipuláció és puccs, az utóbbié a kultúra és kommunikáció. A „szélsőségesek” politikája, ellentétben a radikális demokrácia politikájával, azon ismerhető fel, hogy értékeket tagad, és embercsoportokat fenyeget. Példa a kultúra területéről: „szélsőségesek”, akik azt követelik tőlünk, hogy mondjunk le Brechről és Lukácsról a „haza” nevében vagy mondjunk le Petőfiről és Katona Józsefről a „világpolgárság” nevében. Szavak vagy művek rágalmozgásával kezdődik a „szélsőséges” szervezkedés, embercsoportok megbélyegzésével folytatódik. Könyvek megsemmisítésével kezdődik, emberek megsemmisítése felé mutat. Hogy milyen közel van egymáshoz a Korán meggyalázása és az emberek halálra kínzása, tapasztalhattuk Bush „kereszties” háborújában.

A politikai radikalizmus a gazdasági és társadalmi problémák megoldása helyett az újraelosztással manipulál: kifoszt e célból bűnbaknak kikiáltott rétegeket, hogy lekenyerezze a hatalma támogatására szervezett megfélemlítő erőket. Deleuze is elköveti a hibát, hogy deterritorializált újnómádot idealizálja, a territoriális embert kizárva a jövő közösségéből. Miért kell egy típust szembeállítani a többivel, s a típusokat hierarchizálni? A megértés feltétele a teljes kommunikáció, a parttalan kommunikáció, amelynek nem lehet határa és gátja tabu-téma és védett személy vagy csoport. A kölcsönös kritikának lovagias, de radikális formái a termékek, melyek számolnak vele, hogy minden csoportnak vannak a másik értékeit, kényelmét, munkáját zavaró tulajdonságai, még akkor is, ha nem uszítja őket egymásra a hatalom.

A felszabadító mozgalmak radikalizmusa a spontán lázadás, egy elviselhetetlenné vált hatalmi rend elsöprése, míg a pártpolitikai radikalizmus egy hatalmi rend tervével fellépő elit megnyilatkozása. Az utóbbi retorika és ideológia, melyhez később társul az áruló vagy esetleg részben beváltó akció, az előbbi nyers akció, mely utólag találja meg rétorait és ideológusait. A politikai radikalizmusnak a leszerelő, elnyomórító, megalázó és szétforgácsoló globalizmusban terjedő formái a pártpolitikai radikalizmusok, melyekkel szemben a kulturális radikalizmus a politikában eljövendő radikális univerzalizmus lehetőségfeltétele. Nem arról van szó, hogy meg kellene hirdetni egy irányzatot, iskolát vagy mozgalmat, mert akkor rögtön megjelennek

a szadisták és szerencselovagok, hanem hogy mindenki külön-külön gondolkodóvá és végig-gondolóvá, az emberiségnek a felelősségben emancipált képviselőjévé válják, mert a gondolkodó emberek egyesülése az egyetlen egyesülés, amely nem pusztító hanem alkotó. Ez az Adorno és Horkheimer által hirdetett új felvilágosodás aktualitása, amelyet ők maguk nem tudtak politikaként „operacionalizálni”, ez magyarázza hatvannyolcas kudarcukat.

A diszkrétan és számonkérhetetlenül dolgozó tőke anonimitása a korlátlan kegyetlenség lehetősége: a tőke a kapitalista számára a mindenes, a verőlegény és hóhér egy személyben. A mai politika a sikerpályák egyike, belépő a túlhatalomba. A demokratikus politika, a felvilágosodott tömegek permanens mozgósíttottsága feladata örködni az általános tőkeképzés lehetősége fölött, megakadályozva egyúttal a túlhatalmak képződését: visszazsorítani a pénzpiacot a jelzőrendszer szerepébe. A radikális tőkével megmérkőzni képes radikális demokrácia nem lehet jobboldali vagy baloldali radikalizmus. A jobboldali radikális vagy a baloldali radikális, a pártpolitikai radikalizmus vagy a piaci radikalizmus híve mind felezett, lefokozott radikális, ezért gondolatilag inaktív terminológiákhoz kötött, míg az igazi radikalizmus az egyesületekből fakad. Ha az összesség sérti meg a jogot, akkor az jogalkotás: nem élhetünk a régi módon. A magányos terrornak nincs jogalkotó ereje, ezért ő csak a régi renden élősködhet, melyet akaratlanul is erősít, a diktatórikus szigorítások számára szolgáltatva alibit. A népfogalom a jogalkotó totalitás aktivizálódó egybezárkózását jelölte, mielőtt a káderdiktatúrák kompromittálták. A forradalmi pillanat az, amikor a radikális gondolati erő radikális tetterővé válik, a teljes, felvilágosodott kultúra válik felszabadító politikává, olyan tömeges egymásra találásra, amelyben a részhalmozok sűrűlődségét legyőzi az összhalmaz mozgási energiája, egy új kultúra ősrobbanása.

A forradalmi típusú történelmi katasztrófa a haladás akadályait söpri el, a haladás legnagyobb akadály pedig a turbókapitalista „haladás”. Ha a turbókapitalizmus az igazi történelmi katasztrófa, akkor a forradalom ellenkatasztrófa (mint a robbantással való tűzoltás). De nem minden tömeglázáadás forradalom: ha a forradalom a haladás akadályait söpri el, akkor a népvándorlás-típusú katasztrófa a forradalom ellentéte, mert a haladás eredményeit söpri el. Az előbbi áldozatai a kizsákmányolók, az utóbbi áldozatai a műveltek. Ám nincs „tiszta” forradalom: mindig a szellemileg és fizikailag megnyomorított dühös tömeg mozdul meg, csak az a kérdés, sikerül-e a spontán lázadást forradalmasítani és a felvilágosodás, a rekul-turáció, a szellemileg megalapozott haladás, az erőforrásokat mozgósító igazságtétel szolgálataiba állítani? Egy művelt elit által kezdeményezett forradalmi lázadás és átalakulás is mozgósítja a tömegharagot, de a tömegharag lázadása is uralomra juttathat egy a követeléseket sikeresen artikuláló, a célokat és eszközöket tisztázó művelt elitet. A lázongások kölcsönös korrekciójából lesz lázadás, a gyűlölet emberéből lesz, a közösségek kölcsönös felelősség-vállalása által, lázadó ember. A kapitalizmus egyeduralmának elmergesedése idején közönyös, hogy nosztalgikus vagy utópikus, feudális vagy kommunista mitológia ösztönzi a lázadást, nincs jobb- és baloldal, amíg közös az ellenség, az, aki „mindent visz”, akinek maffiózó-uralmához képest a gondoskodás nosztalgikus vagy a szolidaritás utópikus víziói egyaránt felszabadítóak. Nem a jobboldal vagy a baloldal Che Guevarájára van ma szükség, hanem az univerzális lázadás Che Guevarájára. Hegel úr és szolga dialektikájának felét írta le, odáig, hogy a szolga emelkedni és az úr hanyatlani kezd. De azt nem írta le, hogy a túl lassú emelkedés által frusztráltak és a túl gyors hanyatlás által frusztráltak hogyan találkoznak középúton. Úgy találkoznak, mint a mesebeli kecskék, akik a hídon felöklelik egymást?

Ez lenne az ellenforradalom, a zavarosban halászó szerencselovagok aranykora, míg a forradalom feltétele az, hogy az emelkedés illetve a hanyatlás katarzisait átélők felismerjék egymást, ésszel ajándékozva meg a szenvedély és szenvedéllyel, tetterővel látva el az ész lázadását. A lélek és a szellem felismerik egymásban az ést és megkeresik hozzá a közös fogalmat. Ez a radikális univerzalizmus, mint történelmi tömegező kibontakozásának feltétele.

Humanizálható-e a kapitalizmus?

Más a politika kulturális radikalizmusa, és más a kulturálatlanság radikalizmusa a politikában. A politika kulturális radikalizmusa szellemivé teszi a döntéseket és nyilvánossá a döntésekhez vezető megfontolásokat. Humanizálható-e a kapitalizmus? Vajon nem ellentmondás-e a jelzőben a „kapitalista humanizmus”? Cselekvéssé válhat-e a kultúra? A cselekvéssé vált kultúra fölöslegessé tenné a „külön” forradalmat, hiszen ebben az esetben minden cselekvés forradalmi tett lehetne. Az elementáris forradalmiság vagy ek-sztatikus létmód parazita osztály általi akadályoztatottsága teszi szükségessé a „külön” forradalmat. A kulturális radikalizmus ebben az értelemben, a „külön” forradalommal szemben, a forradalmi létmód permanenciája és individualizálódása.

Ha a politikát támadjuk vagy tagadjuk, arra az intézményesült hegemon politikára gondolunk, mely kisajátítja a politikumot, stigmatizálva minden spontaneitást és lázadást. Az így előálló „tényleges”, „létező” politika az emberanyag kizsákmányoló felhasználása a javakat és sanszokat kisajátító és részben, a hatékony manipuláció céljából visszaosztó hierarchia fenntartására. A politikai rendszer ellentmondásba kerül a politika folyamatával, a rendszer a folyamat legátlását szolgálja, az érdemi közéleti kommunikáció és cselekvés jogának és erejének felszámolásával. A rendkívüli állapot döntés és történet, szabadság és szükségyszerűség, erkölcs és jog, gondolkodás és cselekvés, egyén és közösség eredeti egységének ideiglenes helyreállása az elidegenedett struktúrák összeomlásakor.

De vajon nem mondható-e el, hogy a kultúra maga is rendkívüli állapot? Méghozzá annak magasabb formája, mint a politikai káosz és lázadás? Magasabb, amennyiben a kultúra esetén az egyéni szellemben szembesülnek az erők, együttműködésre készen, melyek a politikai káoszban a spontán érdekérvényesítés révén vívják meg külső harcukat. A kapitalizmus csak összeomlásról-összeomlásra vergődhet, amennyiben a politika rendkívüli állapotát nem előzi meg a kultúra, melynek funkcióit a kapitalizmus apológétái a piacra szeretnék átruházni.

F.A. Hayek elismeri, hogy az üzleti erkölcsön túl is van erkölcs, de ezt a „vadember” tulajdonságának tartja. A „szolidaritás és az altruizmus ösztönei” a „primitív embereket”, a történelem előtti „hordákat” kapcsolták össze (F.A. Hayek: A végzetes önhittség. Bp. 1992. 18-19. p.). A szelídség és szeretet, beleérzés és együttműködés készsége, a szimpátiaérzések rendszere nála és híveinél a kapitalista fejlődés akadályai. Csak a vadember szelíd! Hayek nem a „mindenki háborújából” vezeti le a rendcsináló törvényt, hanem az eredeti közösség felszámolásából a nyereséget ígérő szétforgácsolódást: „a mindenki háborúja mindenki ellen soha sem létezett” – írja, holott épp ő javasolja azt megvalósítani, azonosítva a mindennapi, egyetemes hidegháború felkurblizását a jólét felpörgetésével (19.). Elveti az erkölcsöt, mint az eredeti szociális libidó kiterjesztését és szublimálását, mondván, hogy a felebaráti szeretet kontraproduktív, gátolja a produktivitás kiterjesztését. Helyeslően hivatkozik Mandeville tanaira: „ami bennünket társadalmi lényekké tesz...: a gonosz.” (20.). Tehát „az embereknek korlátozniuk kell néhány 'jó' ösztönüket...” (20.). Hayek elveti a történelmi erkölcs és tradíció formáit, hogy egy másodlagos

rendszer számára találja ki újra a modern „erkölcsöt”, mint a piac spontán mechanizmusait valójában sokkal kevésbé szabályozó, mint inkább csak legitimáló elvek rendszerét. De vajon az üzleti erkölcsre korlátozott erkölcsiség nem számolja-e fel önmagát?

Nézzük a parttalan kapitalizmust. Lenin fel akarta számolni az államot, melyet ő a párt és a terv oldaláról támadott és akart megdönteni, míg Hayek hívei a piac és spontaneitás oldaláról nyomulva akarják megfojtani. A forradalom lenini koncepciója az állam lebontása és a helyi, követlen demokrácia információközlő szerveinek erősítése, de eme információk optimális feldolgozására és közvetítésére szükség volt az államra, amely visszaélt közvetítő szerepével, s az információkat negligálva önmagát vitte végül csődbe. Nem hasonló-e vajon a parttalan állam és a parttalan piac sorsa? Egy piacokat felvásárló és termelést mind távolibb olcsó perifériákra kihelyező világcég ma ugyanolyan messziről irányítja a szétszórt vállalatokat, ahogy a moszkvai centrum tette az államkapitalizmusban. Egyik olyan katasztrofális kizsákmányolása a területiális valóságoknak, mint a másik.

A parttalan állam a központ terrorja mindenki ellen, a parttalan piac mindenki terrorja mindenki ellen. A gyenge állam feltételei között a jogbiztonság is eltűnt, s az erkölcsi biztonság már utópiaként sem játszik szerepet. A Hayek szerint a kapitalizmus működéséhez szükséges üzleti erkölcsök is eltűntek, a tulajdon tiszteletben tartása, a tartozás kiegyenlítése stb. Hasonló kedvezőtlen folyamatok már az un. Gründerzeit idején tapasztalhatók, s az első világháborúhoz vezetnek. „Nagyapám átimádkozta az életet, apám átremélte, én tudomásul veszem.” – írja Ignotus, amikor a Gründerzeit árát kezdi fizetni a társadalom (Ignotus: Olvasás közben. Bp. 1908. 16. p.)

A földtulajdonosnak, ha egyúttal ő a termelő is, teljes információja van, amivel egy távoli központ nem bírhat: csak ő tudja, mit lehet hatékonyan termelni a földjén, s a piactól szerzi meg az információt, hogy abból, amit lehet, mit érdemes, mire van szüksége másoknak. A piaci erőknek azonban összemérhetőeknek kell lenniük, mert a deterritorializált globális tőke önkényesen osztja ki a feladatokat, és szabadon manipulálja az árakat és szükségleteket. A piac és pénz jelzőrendszeri funkciója csak az erős állam feltételei között valósulhat meg, melynek híján a tőke válik azzá a hatalomkoncentráttummá, amivel az államot vádolják: a tőke lesz előbb „állam az államban”, majd „állam az államok felett”. Az állam, mint hatékony kontrollhatalom megszűnése vagy gyengülése pillanatától a piac termeli ki a sokkal mindenhatóbb, mert rejtett és ellenőrizhetetlen kontrollhatalmakat. Az államot korlátozta a szavazók ellenőrzése a túlhatalmakat kitermelő piacot pedig az állam. A gyenge állammal kombinált erős piacot azonban semmi sem korlátozza, belőle illetve manipulátoraiból lett az a mindenható főhatalom, ami a sztálinista állam szeretett volna lenni. A *Corporation* című film eme új kontrollhatalom terjeszkedését követi nyomon, s nagyon szellemesen kollektív örületként jellemzi létmódját, az „alkotmányos” bűnözés új világrendjét. Erős államnak kell kontrollálnia a tőkét, az oligarchákat, a maffiózókat, s a mozgósított közösségnek kell kontrollálnia az államot. Nem a kapitalizmus, mint a pénz és piac jelzőrendszeri funkciójának felszámolásában, ellenkezőleg, ennek visszaállításában és megvédésében kell gondolkodnunk. A kapitalizmus egy egészséges társadalom és fenntartható fejlődés feltételei között legfeljebb a társadalom szervezetének alrendszere lehet, nem átfogó és mindeneket kontrolláló princípium. A mozgósított közösség a döntő kontrollszerv, mely garantálja, hogy ne a nagytőke kontrollálja az államot, hanem az állam a tőkés összefonódásokat és túlhatalom képződéseket. De csak a kultúra által egyesített, a kultúrában egyesült közösség egysége

nem romboló természetű. A *Persona* korán jelzi, hogy az ész szellemi göggé merevült, az erkölcs pedig naiv frázissá hülyült, s az izoláció és fragmentáció feltételei között a folyamat nem megfordítható. A parttalan kapitalizmus kibontakozása pedig a művészi korszak végét és ezzel a *Personáé*hoz hasonló jelzések szűnését hozta.

A kultúrkritika problémája

A diktatúra zsarolt, nyomorgatott, fenyegetett kultúrája hősies volt, míg a neokapitalizmus meghasonlott, korrumpált, nárcisztikus és hedonista, folyamatosan infantilizálódó kultúrája csak show. Lukács György az akkori magyar filmet Adyéhoz hasonlónak érzett radikalitásáért értékeli. Az *Életrajz magnószalagon* című kötet interjúból származik az alábbi idézet.

„KÉRDEZŐ: Adynál eltűrik, hogy szenvedélyesen ítéli meg ellenfeleit, de ugyanezt ma nem fogadják el.

LUKÁCS: Pedig enélkül nem jutunk előre. Itt van például Jancsó filmjéből Ráday gróf esete. Esetleg neki is voltak pozitív oldalai. Én tagadnám, hogy voltak, de hát mindegy...

KÉRDEZŐ: Vagy az utolsó Jancsó-film, a *Csend és kiáltás*...

LUKÁCS: Én azt a filmet nagyon szeretem, nagyon sok értékes dolog van benne, és én nem mondhatok mást, mint hogy mind Jancsótól, mind Kovácstól még nagyon sokat lehet várni ezen a téren, csak az szükséges, hogy a film barátai támogassák őket abban, hogy a jelen és a múlt rossz oldalainak leleplezése pozitív dolog és segítség a szocializmusnak.” (Lukács: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Bp. 1989. 320. p.). Nem véletlen, hogy Lukács a jelen rossz oldalait helyezi a múlt rossz oldalai elé: a múltfilmek is a jelen kritikájául szolgáltak, a jelen beteg alapjainak analiziseként. A kommunista diktatúrában radikálisabb volt a művészet, mint a neokapitalizmusban, mert a kommunista idők művészeit a maguk kultúrájára vonatkozó kritikai reflexió éltette, a tagadás az eszme képviselőinek az eszme szellemi kontrollját szolgáló vállalkozása volt, míg a neokapitalizmusban csak a szétszakadás és meghasonlás radikális, s mindenki az övét dicsóítja és az ellenfelet mocskolja. Ez azonban nem kultúra, csak érdekvédelmi taktika, a lefőlöző („lenyúló”) szövetségek szervezése és igazolása, a maffiásodó gazdaság és a gengszterizálódó politika zászlóvivőjének szerepvállalása.

A cenzúra új, álszent formáinak feladata a kritikai attitűdök preventív elméleti leépítése. A későkapitalista pénzdiktatúra kulturális ellenforradalma gyakorlatilag leállított minden kultúrkritikát, mint ami 1./ felesleges, mert elékeztünk a történelem „boldog végére” és 2./ sérti a „politikai korrektség” követelményét. Valóban vannak a kultúrkritikának olyan terminusai, melyek sértőnek látszanak, s a publicisztikában gyakran problematikus is a használatuk, ugyanakkor ez elmélet differenciáltabb fogalmi összefüggésében nem lehet lemondani róluk. Ilyen pl. a „csőcselék” fogalma. A csőcselékemember fogalma nem a konkrét egyén emberi teljességét, hanem egy kártékony beállítottság általa történő reprodukálását jelöli. A csőcselékemember nem a szubsztanciális alany, nem a konkrét emberi egzisztencia, mint a jelenvalóság teljessége, csupán az egzisztenciális választás által programozott esszencia, az egzisztencia önmagának adott terve, aktuális tendencia kifejezése, szociálpszichológiailag vagy kultúraelméletileg tekintve pedig egyfajta ragály, kölcsönös másolási kényszer, beállítás a dekulturáció hadaiba. A kultúrkritikai csőcselékfogalom, a tömegemember fogalma vagy a Lukács-esztétika giccsembere proppi értelemben vett funkciót ír le, nem az embert bélyegzi meg, hanem a szerepet, amely dicstelen, aljas vagy destruktív irányba viszi el a „mesét”.

Az emberi szubsztancia hajlamos a nagy redundanciára (a nyárspolgári kiüresedésre, beszűkülésre és megmerevedésre) és hajlamos a szétesésre (eme entrópiikus mozgásforma eredménye a Hegel által is emlegetett „mob”). Mert az ember csak állandó erőfeszítéssel lehet ember, csak a szint emelésével maradhat szinten, ezért olyan jelentőségű mitológiájában a szörnyeteg figyelmeztető képe. Az esztétika is a művészet óvását visszhangzó óvás: emlékezzetek a szörnyetegre, akivé az ember minden percben lecsúszik, amelyben nem emelkedik, mégpedig szellemi értelemben, a „több” felé.

Ma egy cinikus és egy szkeptikus értelmiség osztozik a pályán, az előbbieket a kioltás zászlóvivői, az utóbbiak a kialvás szimptomatikáját rögzítik. „Nem, nem vagyok nihilista, nem kérek belőle. De ahol a Semmi van, ott semmi sincs.” – mondta Brecht (Beszélgetés ifjú értelmiségiekkel. In. Brecht: Politikáról és társadalomról. Bp.1983. 294. p.), akinek epikus színháza az első kísérlet az intellektuális akcionizmus megteremtésére, s megvalósulatlan filmtervei hasonlóképpen. A romvárosok látványánál, teszi hozzá Brecht, szörnyűbb a romemberek látványa (uo.). A romember ideológiája a felmentő nihilizmus, mely védőpajzs a döntés és felelősségvállalás, a minőség és képvisellete, az alkotás és a vele járó konfliktusok fáradtságaival szemben. Az, amit Brecht elutasít, az instrumentális ember nihilizmusa: „Úgy tűnik, mintha körülnéznének, nem akad-e valaki, aki felhasználhatna benneteket. Azt kívánjátok, hogy ezúttal ne rosszra használjon benneteket? De miért kívánjátok, hogy valaki felhasználjon benneteket?” (uo. 294.). Az intellektuális akciófilm ma az akció lehetetlenségéről szól. Az akció keresőiről, akik nem találják az akciót (Margarethe von Trotta: *Ólomidő*, Fatih Akin: *A másik oldalon*). Mindkét említett film hősnői megpróbálnak tovább lépni *Az éjszaka* végén valóban mintegy a semmibe kilépő Jeanne Moreau-nál. Az intellektuális mozgáskép ugyanazt teszi, amit Goethe Faustja, a termékeny pillanatot keresi, a jelenlétet, melynek kereséséről a kor filozófiája programszerűen lemond. A film metafizikája ma a létkeresés vagy az intellektuális mozgáskép formájában tetőzik, mely tendencia először a kínaiaknál teljesül be, akik a mozgás- és nem az időkép segítségével célozzák meg a lét értelmét. Az esztétika nem ír elő parancsolatokat, nem kioktató tudomány, az intellektuális akciófilm vagy a metafizikai kép nem új eszmény, nem esztétikai parancsolat, sokkal inkább a hanyatló filmkultúra kitöltetlen helyének megnevezési kísérlete, a jelenlegi általános kielégületlenség és depresszió esztétikai oldalának, mint szellemi hiánybetegségnek a leírása.

Második Deleuze-kommentár

Bergman a *Kígyótojás* után, melyben a külsődleges hatáskeltés midcult-filmi elemei kerekedtek felül, paradox „pre-posztmodern” alkotói szakaszba lépett, nem csinált többé radikális filmeket. Kertészi ihletésű nosztalgiafilmjei, messze a Kertész-filmek kedvességétől és humorától, akadémikus realizmus formáiba „töltik” egy ismét csak paradox, puritán szentimentalizmus tartalmait, szappanoperája pedig megtér a nyárspolgári banalitáshoz. Mindezt a kulturális radikalizmus sebezhetőségének példajaként hozzuk fel, s nem a nagy életmű elutasításaként. Abból, hogy ebben a korban más nagy alkotók is elszűrültek, s ez oly mértékben történt, hogy az elmélet végül a mű, a nagyság és az alkotás fogalmainak likvidálására vállalkozott, arra következtethetünk, hogy nem az alkotók fáradtak ki vagy épültek le, hanem a kultúra. Előbb a nagy alkotók válnak saját epigonjukká, utóbb a művészet válik a saját karikatúrájává. A kritikai, elméleti és oktatási üzem a kényelmesebben elemezhető, egyszerűbb alakulatokat karolta fel, egyenlősítette a remekműveket a kifáradás termékeivel,

az előbbiek zavarba hozó lényegét az utóbbiak könnyebben megfogható lényegére redukálva. Mi tette tönkre a hatvanas évek művészfilmi szellemi forradalmát, mely a szenzibilitásnak a filmkultúrából kiinduló általános forradalma volt? Mindenek előtt 1./ az, hogy az új világban nem volt szükség rá, a filmművészet a profán szentbeszéd két hagyományos alapfunkciójába vonult vissza a korholó dörgedelmet váltva a vigasztaló kenettel. 2./ Kártékonyak bizonyult a rendező diktatúrája, mely az újat hozó művészet kezdeti hisztérikus elutasítása után hasonlóan hisztérikus, elvtelen sztárolásba csapott át. 3./ Az alkotók egy realitíve anarchikus, szerveződő filmkultúrában bukkantak felszínre, míg a „kész” kultúripar nem válogatja ki és hajtja felszínre a legnagyobb tehetségeket: üzemmérnökre van szüksége, nem feltalálóra, ahogy a gazdaságnak sem vállalkozóra, hanem menedzserre. Ezért élünk epigonkorban. 4./A szuperkapitalizmus szellemi kényelme elutasítja a művészet korábbi feladatvállalásait („katarzis”, „az emberiség emlékezte”, „az emberiség lelkiismerete” stb.), s bezárkózik egy élveteg és cinikus, nárcisztikus elit hipochondriája és exhibicionizmusa modoros ritualizálásába. A nyegle undorkultusz a kritika helyén a hipochondra műve, a sztárallűrös ágálás, a titokzatoskodó semmitmondás, az önreflexivitás kiüresedett zsonglörködése az exhibicionizmus műve. A *Persona* azonban dolgozik bennünk tovább, képviseli azt, ami elveszett, visszahív az elhülyülésből, mint ezt pl. a *Sexual Personae* koncepciójára gyakorolt hatása bizonyítja.

Deleuze így foglalja össze a *Persona* szüzséjét: „Az egyik szereplő felhagyott a szakmájával, lemondott társadalmi szerepéről; már nem tud vagy nem is akar kommunikálni, szinte tökéletes némasággal sújtja magát; még egyéniségét is elveszíti, olyannyira, hogy furcsamód hasonlítani tud a másikhöz; ez a hiány által létrejött hasonlóság.” (Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Bp. 2008. 127. p.). Deleuze leírásában Elisabet hasonul Almához, míg a filmben Alma Elisabethhez. Alma az, akinek arcára rákopírozódik a másik nő félarca, ő az, aki páni félelemmel tagadja Elisabet általi megszállottságát, s próbálja magát meggyőzni identitásáról. Nem az adja-e Elisabet erejét, hogy végigvisz egy redukción és elér egy érzelmi apriorit, amely nem a gond, nem is lehet, mert épp Alma tevékenysége a gond műve: a gondoskodás. A gond, a gondoskodás, azaz Alma a tárgyvilágban, a szituációban, a relációkban tevékenykedik. Az Elisabet által a mindeme viszonyokból kihámozott érzelmi apriori nem is a szeretet vagy a gyűlölet, amelyek a gondoskodáson túlmenő szenvedéllyel adják át magukat és merülnek el a világban. A redukción azaz Elisabet által elért érzelmi apriori a közöny, mely szintén kétarcú, hol hideg közöny, hol gyengéd közöny. A hideg közöny a szétválás, kiválás és leválás mozgatója, a gyengéd közöny a világgal való szakítás után fellépő nosztalgia megnyilvánulása. Ha a közöny az érzelmi apriori, akkor ez a többi érzelem elő- vagy utóérzete a semmi határán, s így éppolyan jogon mondható, hogy a semmi előérzete, a mindenek mély semmisségének érzete, a gazdagság szegénységének érzete, az érzelem minimalizmusa, mint a lét sivár titkával való azonosulás. Elisabet a dekompozíció eljárásának a dekomponáló műbe delegált szelleme, az el-nem-beszélés szelleme, aki nem akar küzdeni a hagyományos viktoriánus hősnő derekasságát öröklő Almával (az utóbbi veszi fel és kezdi élezni a küzdelmet, mire Elisabet a nevetéssel válaszol), épp ezáltal győzi le a harcos gondoskodót: a győzelem módja nem a küzdelem, hanem az eleve eldöntött viszonyok összemérhetetlensége. A *Persona* búcsú attól is, amit a viktoriánus irodalomban a nő jelentett, és attól is, amit a polgári irodalomban a „nép” jelentett. A filmtörténész Magyar Bálint észrevétele megragad egy a *Personában* működő lényeges, de rejtett strukturális funkciót, amikor Elisabet és Alma kapcsolatát Don Quijote és Sancho Panza kettőséhez hasonlítja (Magyar Bálint: *A svéd film*

lelke. Bp. 1969. 138. p.). Cervantes regényében Don Quijote képviselte az értékeket és Sancho Panza a vulgáris életszerűséget. Ma ezzel szemben a nihilizmus az előkelő és az értékhit fölöttébb naivnak és vulgárisnak számít, ezért az új Don Quijote a nihilt képviseli, míg Sancho Panza a megvetett életszerűséget és a hasonlóan megvetett értékeket. „A kevésbé intelligens életöszönt legyűri a nihil intelligensebb érzése.” (uo. 139. p.).

„Mindig meg kell különböztetnünk az önmagukban vett minőség-hatásokat azoktól, amelyek a dolgok állásában, egy meghatározott téridőben aktualizálódnak (a másodlagosság akció-képe).” (Deleuze uo. 135. p.). Deleuze aktualizáció és potencialitás, funkció és minőség alapján differenciálja a képeket és képi stílusokat. „Az első dimenzió az akció-kép és a szekond-plánok alapját képezi; a másik pedig az affekció-képet vagy a nagyközelít.” (uo. 132.). Az affekció-kép elemzése során Deleuze felismeri, hogy az autenticitás összefügg az egységgel, az egység pedig a szituációból (= a dolgok állása) való kitöréssel, föl-emelkedéssel. Deleuze affektus-képe itt azt az egységet állítja helyre, melyet a szerző az Anti-Ödipuszban felszámolt: „az egységet nehéz meghatározni, mert inkább csak érezni lehet, mint elgondolni: azt képviseli, ami az új egy tapasztalatban, ami friss, ami mulandó, és mégis örökkévaló.” (uo. 125.). Az affektus-kép az egység, a nagyközeli pedig valamilyen ős-egység megközelítésének és befogásának eszköze. „Ahogy Balázs nagyon pontosan kimutatta, a nagyközeli tárgya nem egy egészéből kiszakított rész, hanem – ami ettől tökéletesen különbözik – egy minden tér-idő koordinátától elvonatkoztatott dolog, amelyet az Entitás rangjára emel.” (123.). Ez az izolacionista redukcionizmus vezet ki a részeket egymással szembesítő és összefonó reflexiók meghatározottságok hálójából az érzelmi apriorihoz. A nagyközelibe foglalt motívum „mind önmagában felfogott, másra nem vonatkoztatott, minden kérdéstől független minőség vagy hatás.” (126.).

Deleuze a nagyközeli eltávolító funkciójára figyel fel. Az arcnak személyközlő, szerepközlő és a személyek illetve szerepek kölcsönhatását közvetítő (kommunikatív) funkciója van (127.). „A nagyközeli azonos az arccal, de pontosan a három funkciójától megfosztott arccal. Az arc mezítelensége, amely nagyobb, mint a testé, embertelenség, mely nagyobb, mint az állatoké.” (127.). A személyes egzisztencia csak a szociális szerepekhez képest (materiális és nem formális, inkarnált és nem szublimált) egzisztencia, az állati léthez képest maga is esszencia, ezért nincs kilépés a szerepekből, csak reprodukív vagy produktív szerepjátszás, egyúttal az egzisztencia mégis mindig jelenvaló, ám nem szerep-felettiként és szerepen-túliként, hanem szerep-alattiként vagy szerepen-inneniként. A szerepek rabja, zárt szereprendszernek alávetve, csak a szerepeken innen és nem túl keresheti az egzisztenciát. A túllépés csődje felértékeli az „innen”-t. A posztmodern – és a posztmodern perspektívában újraértelmezett modern – is felfogható úgy, mint olyan megközelítés, mely a vitálisban ismeri fel az egzisztenciát és nem a szublimáltban (a tézisben és nem a szintézisben). A világot két ellentett módon modellálhatjuk a tézishit vagy a szintézishit alapján. A tézishit radikális formái a neopozitívizmus és az analitikus filozófia, a szintézishit a klasszikus német filozófia, a marxizmus és az egzisztencializmus. A tézishit a kísérleti pszichológia, a szintézishit a pszichoanalízis. A tézishit a természettudomány, a szintézishit a vallás. A tézishit a strukturalizmus, a szintézishit a hermeneutika. Stb.

Ha elég hosszan nézünk bármilyen arcot, elveszti ismerős vonásait, kivetkezik önmagából, s minden arc, az arcok összessége vagy vegyülete képévé változik, azaz arctalanná. Vajon nem azért van-e ez így, mert rámeredtünk? A rámeredés – a szemkontaktus tanulmányozói

szerint – a nem-személylé nyilvánítás kifejezője. A közöny tekintetével meredtünk rá, mint egy tájra, tárgyra, dologra. Az a kérdés, mi az utolsó emóció, amit a rámeredés által lerombolt arc még kifejez. A szorongás? Nem, mert az arc bennünk kelti ezt a szorongást, démoni rejtőzködésével. Tehát a démoni közöny, az ajzott démon megfoghatatlansága az utolsó kifejezés. Ezzel néz ránk az identitásfosztott nő a megduplázott anti-anya-monológ végén, de vajon nem ugyanezt fejezi ki a mi rámeredésünk, s így nem a magunk tükre-e ez a nő? Mindezzel nem mondtunk semmi véglegeset sem az emberi arc lényegének megmutatkozásáról, sem a nagyközeli poétikájáról, csak két további kérdés felvetődését alapozta meg gondolatmenetünk:

- 1./ kérdés, hogy az első pillanat mutatja-e meg a személy lényegét vagy a „megfigyelés”?
- 2./ továbbá kérdés, hogy az arc lényege nem az arc arculatain, számtalan megmutatkozása emlékezetbeli egymásra helyezésén tetszik-e át?

Az arc elidegenítése – az életben a tekintet, illetve a filmben a beállítás rögzítése által – csak egyetlen megközelítési mód a különféle lehetőségek lehetséges egységében, melyek mind az arc más arculatait közvetítik, mint az első pillanat villámcsapásszerű bűvölete, a vonzalom megtérései (örök visszatérés) vagy az elidegenedett („dezantropomorfizált”) megfigyelés, az emberi viszonyon való túllépés, a „hús”, a „tárgy” vizsgálata által. Deleuze közelkép-elmélete és arc-koncepciója csak az utolsó lehetőséggel számol.

Vajon a lelki párbajban a kiürült Elisabet semmije szippantja fel Almát, s a redukció a közös nevező? Ez az esztétika, a további kidolgozás során, olyan szerepet szánhatna a közelképnek, amelyet Sartre fenomenológiai ontológiájában a „semmítő semmi” játszik. „Hiábavaló dolog azon tűnődni, hogy a *Persona* két szereplője vajon már korábban is hasonlított-e egymásra, vagy csak most kezdenek hasonlítani, vagy éppen ellenkezőleg, csak egyetlen alakról van-e szó, aki megkettőződik. Nem ez a helyzet.” (Deleuze uo. 128.). Az utolsó mondat, mely egy mozdulattal le akarja söpörni a *Persona* szakirodalmát, vitatható: még a filmben immanens interpretációknak is ellentmond.

Hasonlítanak egymásra, fejtegeti Alma, s már a főcím alatt, mely váltakozva szembesíti őket a kisfiúval, megindul a két arc „összekeveredése”. A skizoid pozíció ontológiai bizonytalansága a két nő erotikus „összekeveredése” éjszakájától fogva a film struktúrájára is kisu-gárzik, az események modalitásának elbizonytalanodásaként. Hatalmas esőt hoz Alma vallomása, vagy az eső által megöntözött világ csalja ki Alma vallomását, ahogyan Kieslowski *Dekalogjának Negyedik parancsolatában* is „locsolkodással” indul a hősi és kínos, szintén erotikus vallomások sorozata. Alma a következő reggelen nem tudja, hogy ezen az éjszakán a szobájában vagy az agyában járt-e Elisabet. A két személy azért keveredik, mert mindkettő széthull, a különbség az, hogy Elisabet maga vállalja önnön szétverését, ezáltal ez tett, választás, döntés, míg Alma védekezik, ezért az ő széthullása történés. E kettős széthullás által jön létre a posztmodern én, mint – Adornót idézve – az általános tendenciák rendező pályaudvara. A feltörekvő polgárság kultúráját és a polgári személyiséget, valamint az általa vezetett emberiséget a cél (az önmegvalósítás, a felszabadulás, a jólét, modernizáció és haladás hite) fogta össze és aktivizálta. A XIX. század végére megváltozik az integratív elv: az őstrauma, a kisiklási pont az új szervező elv, a modern fundamentum, a magyarázó princípium. A „valahol utat veszítettünk” osztársadalmi érzése, egy összkulturális „szellemi alaphangulat” és az egyéni alapérzésű strukturális homológiája feltűnő tény. A műalkotás dekompozíciója a személyiséget követi, de a dekompozíció sokáig olyan „epikusán” fűkezett „dramatikus”

folyamat, melynek még valamilyen módon komplettek az áldozatai, amennyiben a személyiségnek még van középpontja, ha elásott, rejtett is: az őstrauma. Amíg van középpont, addig van magyarázat is. A későpolgári középpont, mint elsüllyedt középpont, még nem veri szét, csak megfordítja az időt. A hősdrama és hősepika mozgása előre halad, a cél ébreszti, táplálja az eszközt, a motívum az okokat. A cél elhalványulása, hiábavaló keresése, az előle való menekülés, a vele kapcsolatos hiányzó hit vagy a sérült hit megnyilatkozása, a gyűlölködő tagadás, megfordítják a cselekmény irányát, a cél híján nő az okok, a traumák és a milió hatalma, és a cselekmény visszafelé kezd haladni. „Az analitikus drámában a cselekmény a kezdőponttól nem előre halad, hanem visszafelé; az esemény múltbeli háttérét, előzményeit, feltételeit keresi, s ezzel megszünteti a dráma előretörő lendületét.” (Almási Miklós: A modern dráma útjain. Bp. 1961. 128. p.). Előre ható vagy visszafelé haladó drámai mozgás különbsége az esztétikai kultúra dichotomizálódásában funkcionalizálódik. A posztmodern alapjait lerakó kései modern – ahol még nagy felfedezés, munkavégző megvilágosodás minden, ami a posztmodernben automatizált evidencia passzív állapotában sokszorozódik – megfoszt az őstraumától, mint egyetlen és utolsó nagy őskalandtól, kezdetként sem őrizve többé az élet kalandját. Ezzel az ontológiai bizonytalanság, mely – mint a kezdetben a páciensek állításait elfogadó, később kritikával szemlélő Freud erre rájött – már az őstrauma sajátossága volt, kilép a szubjektivitásból. Eme reális vagy virtuális alapélmény veszendőbe menésével illetve a „mesevilágba” (tömegkultúrába) való lecsúszásával, az ontológiai bizonytalanság birtokba veszi a műalkotást, amely ezáltal mintha maga, egészében szolgálna őstrauma-pótlékként. Az őstrauma leválaszt a miliőről, s ennek előnyei is vannak, nemcsak hátrányai. Az őstrauma-hiányban szenvedő kultúrában a körülmények hatalma a „kívülről irányított” ember maradék szabályozója. Erről vall a visszafelé haladó drámai mozgás. Ha az analízis nem az őstrauma felé halad, úgy a feltáró mozgás a milió bénító, kiürítő hatalmai felé irányul. Az őstrauma az értékválsághoz kötődik, s a polgári válságregény vagy válságdrama lényege valóban az élet „kisiklása”. A filmi modernitás témája más, a modernista művészfilm új traumagenerációt képvisel, problémája az elmaradt, el sem kezdődött élet, az élet „két halál között”.

A *Persona* elején két alak, ellentétes princípiumot képviselő egyének harca ígérkezik, még a strindbergi „kultúrkör” témája, de a *Persona* világában a jelenben nincs olyan harc, melynek tétje van, és a múltban sincs olyan titok, amelynek magyarázó ereje lenne. Így a film végére a két ellentétes arc helyett egy hasadt személyiség kétarcú rémképét látjuk, két emberarc helyett a hegeli „szimbolikus kort” idéző baljós Káli-istennő-arcot. Strindberg Az apa című drámájában a nők megsokszorozott, sokfejú „te”-szörnyként állnak szemben a férfi „én”-nel. Ez Strindbergnél még férfi és nő harca, melyben a nő képviseli a fanatikus indulatot, nem oly módon, hogy a férfi lenne az integráció és a nő a dezintegráció megtestesülése, hanem oly módon, hogy a viszony fenyegeti dezintegrációval a férfit. Itt még a dezintegráció is az élet princípiuma, az egyik nem dezintegrációja a másik nem táptalaja, kedvező életközege. A *Personában* nem a társas viszonyok, hanem az „önviszonyok” széthullása a fő téma, s az emberek a segítő kapcsolatokban is dezintegrációval „fertőzik” egymást.

Deleuze három interpretációt cáfolt Alma és Elisabet viszonyát illetően, míg mi mindhárom cáfolatot cáfolni próbáltuk. Korábban is hasonlítottak, most „keverednek össze”, és egyetlen alak is megkettőződik: mindhárom egyszerre igaz, sőt ezek az állítások további állítások felé utalnak bennünket, mindenek előtt egy negyedik állítás konkretizálendő: a két arc

nemcsak egymásra, hanem együtt Bergmanra is „hasonlít”. Két nő nézi egymás kezét – Bergman ismételtelen elbeszélte, hogy ez a motívum volt a *Persona* eredete, a kép valamilyen módon tartalmazta a belőle kibontandó cselekményt, a jövő film eszméit. „Egy nap rájöttem, hogy egyikük néma, akárcsak én. A másik beszédes, tevékeny és gondoskodó, akárcsak én.” (Bergman: *Laterna magica*. Bp. 1988. 205. p.). Bergman eléri a modernista művészfilm nagyformáját, ám mindvégig kínozza az érzés, hogy mindez továbbra sem elég komoly. A rendezőt egyrészt jellemzi Elisabet Vogler türelmetlen és kielégületlen autenticitásvágya, másrészt a hasonlóan türelmetlen filmcsinálási kényszer, a „hallgatva beszélés” kényszere, azaz hogy a művek álljanak helyt a személy nevében. A film cselekmény-maradványainak foglalata egyszerű képlet: $1 + 1 = 1$, de ez nemcsak azt jelenti, hogy a két nő egy nő (mert mindkettő magában is kettő azaz meghasonlott), hanem végül azt is jelenti, hogy egy nő plusz egy nő az egy férfi, azaz Elisabet plusz Alma egyenlő Bergmannel, a „Bovaryné én vagyok” Flaubert-i értelmében, mely egyúttal skizoid módosuláson esik át. Régen az objektív ontológia hierarchikus csúcspontjaként jelent meg a coincidentia oppositorum, a *Personában* ellenben a szubjektív ontológia mélypontjaként vagy fundamentumaként szolgál. S az, amit Deleuze a nagyközeli kioltó funkciójaként elemez, vajon nem ugyanez a coincidentia oppositorum-e mint szereplők világa, a film struktúrája és a szerző személyisége illetve kultúrája örvényszerű viszonyában megnyilatkozó fundamentum? Az alaptalan alap kulcsa a Deleuze által a bergmani arcokon megpillantott alaktalan nyersség.

A „Bovaryné én vagyok” elve nemcsak a két nő, hasonlóképpen a gyermek alakjának értelmezésében is alkalmazható. Az, ami megakadályozza, hogy a felnőtt hatékony szülője legyen a gyermeknek: a benne levő sérült gyermek. A film elején és végén a holtak közé bezárt fiú maga Bergman: „Tízéves koromban egyszer bezártak a Sophia-kórház halottaszázába.” (*Laterna magica*, 201.). A férj levelében a gyermek az érzékenység szimbóluma, míg a kórházjelenetben az egzisztenciális szorongásé, mely a felnőttben a gyermek műve, a be nem fogadottság érzése, a „das Man” világának taszító hatása, ami azt jelenti, hogy nem csak az ember be nem fogadott, ez a világ is befogadhatatlan a számára. Így végül összefügg az érzékenység és az egzisztenciális szorongás: az ember nem hajlandó megfizetni azzal az érzékenység-redukcióval, mely a társadalomba való befogadás ára. Sartre a Szavakban potyautas-érzéként jellemzi az egzisztenciális szorongás alanyát. Fellini vonatán – a *Nyolc és fél* forgatókönyvében – egymásra találnak a szereplők, Sartre vonatán a magányos potyautas fél az ellenőr felbukkanásától, aki leleplezheti, hogy nem tartozik a jegyes-emberek közösségébe. „Úgy teszek, mintha felnőtt volnék. Mindig meglep, hogy az emberek komolyan vesznek.” – mondja Bergman (*Képek*, 48.). Elisabet egy könyvből veszi elő a varsói gettóból elhurcolt gyermek képét, Alma egy levélből Elisabet fiának képét. A varsói képen a náci választják el az anyákat és a gyermekeket, Elisabet maga hagyja el, Alma pedig megsemmisítette gyermekét. A néző ebből mindenféle pótlólagos hipotézis és ideológiai megfontolás nélkül, közvetlenül kikövetkeztetheti, hogy a modern emberben belsővé vált a náci. Elisabet tekintetét követve a kamera elidőzik a kép részletein, inzertet látunk a kisfiú feltartott, semmibe nyúló kezéről, mely a film elején és végén ugyancsak a semmibe nyúló gyermekkézre utal. A kisfiú semmibe nyúló simogatása ugyanannak az alapélménynek a változata, melyet a kalandfilmben az elveszett arany, a szétfoszlott cselekménycél fejez ki, pl. amikor a *Sierra Madre kincse* végén egy marék por maradt az aranykincs helyén. A fantasztikus kultúrában is van hasonló motívum: a vámpír helyén maradt marék port szétfújja a

szél. A modernista művészfilmben ennyi sem marad: a „por és hamu” élményétől itt és így jutunk a semmi-élményig.

Almát megsimogatja Elisabet, csak fia simogató gesztusa nem kap választ. A simogatás és összeborulás képe, a két nő virtuális egymásra találása megismétlődik a „semmi” kimondása, tehát a „semmi”-ben való találkozás után, de most már világos, hogy Alma, aki látszólag ellentéte volt, tükre lett Elisabetnek, Elisabet tehát saját tükörképét simogatja meg, öntükrözés lett a simogatásból, autoerotikus gesztus a tárgyszerelem illetve anyaszeretet alapgesztusából. De még ez a leszbikus szelf-eksztázisba áthelyezett simogatás is visszavonatik, Alma álmaként, melyből fölriad, olyan valóság új reggelére, melyben nem tették meg ezt a lépést. A simogatás, mely autoerotikus gesztusként is szomorú simogatás volt, most még szomorúbb, ha az autoerotikus (=öntükröző) aktus is csak vágyalom. A partner csak tárgyként, a tárgy csak öntükröző tárgyként, azaz képként, visszfényként elérhető. A tárgy öntükröző áltárgy, de még ekként is csak fiktívtárgy.

A simogatást az teszi hitelessé, hogy semmis, a semmi szó és a simogatás Alma álmában találkoznak, s azonos státusszal bírnak. Alma adja Elisabet szájába a „semmi” szót, az Alma képzeletében megkettőződött s vágya által megszólaltatott Elisabet végre reagál, az egyetlen lehetséges választ adja, azt a szót mondja ki, mely által a válasz visszavonja önmagát, sőt a kérdést is. A semmi a kimondatlanban van kimondva, mert a tudat nem hivatott beszélni róla. A semmi-mondás helye a belső beszéd, hogy ne váljék semmitmondássá. Alma kifelé „minden”-t mond, befelé „semmit”, s ezzel pontosan modellálja a hitakarát sorsát a modern világban. Igaz, hogy a simogatás státusza azonos a semmi-mondásával, amennyiben Alma álmában történik mindkettő, de a simogatás a reggel a tükörbe néző Alma tükörképére is rákopírozódik, míg a kisfiúval szembe néző anya-arc a film végén homályosabb, mint az elején – még jobban visszahúzódott, vagyis távolodik a kisfiútól.

Utóbb a kisfiú figurája, előbb a két nő viszonya kulcsaként használtuk Flaubert kijelentését. De a két nő viszonya nemcsak a szerzőre vonatkozatható: magára a filmre vonatkoztatva is fundamentális strukturális homológiai kulcsa. Két hipotézissel közelíthetünk a filmalkotások vizsgálatához. Feltételezhetjük, hogy a racionalizációk nem fordulnak az álmogondolat ellen, hanem felé vezetnek – ez a művészi racionalizációk sajátos lehetősége a köznapiakkal szemben, s ezen alapul a „realista művészet” sajátos katartikus informativitása, lehetősége a látszólag őt uraló kulturális realitáskép forradalmasítására: így a racionalizációkat követve haladhatunk az álmogondolat felé, a cselekmény feltárja és magyarázza a komplexust, az elbeszélte világ átvilágítja a képek tendenciáit, latenciáit és potenciáit. De ezzel szemben azt is feltételezhetjük, hogy az álmogondolat leveti a racionalizációkat, melyek korlátozták kifejezésében, azaz az ő-szcéna kifejezési szükséglete megtámadja a cselekmény logikáját, s akkor a racionalizáció kanalizálása, a cselekmény „lyukainak” hipotetikus betömése annyi volna, mint kitérés az ő-szcéna elől. Az ő-szcéna, melyet kiűztünk az ajtón, visszatér az ablakon át, mert ha nem a lélek konfliktusa, akkor a „lelketlenséggel” sújtó kultúra konfliktusaként tér vissza, melyet az ő-szcéna üres helyét értelmezve tárunk fel. A *Persona* mindkét módon megközelíthető, a racionalizációk felől, a cselekmény koherenciaproblémái felől, vagy a cselekmény inkoherenciáinak elfogadása és a vízió mélykoherenciáinak kutatása felől is, míg *A farkasok órája* csak a második módon fejthető meg, a látomásos vizualitás válik benne a mindent elnyelő immanenciasíkká, s így a film a tiszta virtualistát prezentálja és nem a kulturális realitáskép valóságélményét reprezentálja a felülvizsgálat céljából.

A *Personában* küzd az érzékelés az álommal, a tudat a tudattalannal, de a *Persona* eltolódásai az utóbbi démóniája felé mutatnak, és annak elhatalmasodását jelölik ki a végső igazság helyeként. Ám így is tudjuk, hogy átléptünk egy határt, a valóságét és az álmét, a személyiség egységét illetve dezintegrációját (és ugyanúgy a kultúra eme két állapotát). A *Persona* esetében még van értelme a kérdésnek, mi történt valójában és mi az álom, azaz a filmet ugyanaz a kettősség jellemzi, mint a két alternatív főszereplő által sztéppetségében reprezentált női nemet vagy magát az Alma által reprezentált lelket, illetve a lélek és szellem vitája által reprezentált embert.

Deleuze megfigyelései mély értelemmel bírnak, ha nem a közelkép, hanem egyfajta közelkép elméletének tekintjük őket. „A nagyközeli az arcot csupán azokba a régiókba toltta el, ahol az egyénítés elve már nem uralkodó. Az arcok nem azért olvadnak össze, mert hasonlítanak egymásra, hanem mert elveszítették egyéniségüket, csakúgy mint a szocializációt és a kommunikációt. Ez a nagyközeli műve.” (uo. 128.) Ebből kétségtelenül kivonható a nagyközeli metafizikája vagy immanenciafilozófiája (ízlés szerint, mert a művészet leleményei és hozadékai különböző ideológiák nyelvén kifejezhetők, a művészet „filozófiai” tartalma nem engedelmeskedik az ideológiák skizmáinak). Azt is mondhatjuk, hogy ha közelebb megyünk a prózaihoz, megismerjük a szépséget, ha még közelebb megyünk, megismerjük az abszurdot (vagy a rútat vagy a rettenetést). Ezért más, ha a két nőt együtt látjuk, mintegy csendéletet alkotva, pl. szelíden összeborulva, az anyagi lét „bűnére” fátylat borító félhomályban, vagy egy kimetszett arcot látunk, terméketlen ugarként vagy felszántott földként, feldúlt tájként (csata után). Külön-külön az arcok ijesztően vagy kínosan obszcén látványt nyújthatnak, mert a közeli által lelepleződik a testiség pillanatnyi (szükség)állapota, a véletlen adottság mindenkorai megtámadottsága, az esetlegesség nyomora, ami csak egyik aspektusa minden létnek, amit Nietzsche a „hatalom akarása” nyersanyagának nevezhetne, Arisztotelész pedig a formára vágyó anyag állati szenvedésének és démoni nyugtalanságának. Míg az amerikai filmben a kikészítés képernyőt, semleges közvetítő felületet csinál az arcokból, vagy a lélek kifejezését közvetítő dekoratív rezdüléseket szolgáló finom hangszert, Bergman láthatóvá teszi a bőr életkorát, pórusait. De ha a két nőt együtt fényképezi, melankolikus szépség auráját öltik a homályban vagy idillien ártatlanok és derűsek a gombatisztítás jelenetében a napon (melynek sugárzása képes ugyanolyan valószínűtlenné tenni, mint a homály).

„Ezen a ponton az arc nem tükröz és nem érez át semmit, pusztán fojtott félelmet érez, két lényt szív magába, mindkettőt a semmibe nyeli. A semmiben pedig maga lesz az égő fotogram, amelynek egyetlen értelme a Félelem: az arcnagyközeli egyszerre az arc és annak eltörlése. Bergman vitte legmesszebb az arc nihilizmusát, vagyis az arc félelemben megélt kapcsolatát a semmivel vagy hiánnyal, az önmaga semmijével szembenező arc félelmét.” (128.). Deleuze értelmezése szerint az arc a kialvást jeleníti meg, az eltűnést tünteti fel, míg a mi értelmezésünk szerint éppannyira képes megtestesíteni még Bergmannál is a takaréklángra lecsavart reményt, hiszen ha már két arc belefér a képbe, visszahívnak (a nézőt és egy mást is), midőn egy arc eltaszít. A vonzás vagy taszítás alternatívája minden plán lehetőségeihez hozzátartozik: a steril kórházi kistotálókban és secondokban ugyanaz az ember taszító, aki a természeti tájba visszahelyezve vonzó.

A nagyközeli potencialitását közvetítő aktualizáció a képsor, a színészi játék és a cselekménykonceptió hatalmaitól függ. Ahogyan az életben is összes emlékeinken át látunk szépnek, rútnak vagy közönyösnek egy aktuális arcot, a filmben is függ az előzményektől a látvány

kiértékelése. Tehát specifikus – épp a nihilista – eljárásrendszer keretében jelenhet meg az arc úgy, amint azt Deleuze leírja, ugyanis a nihilista esztétikum a dekompozíciót az arca is alkalmazza. Van azonban egy teljesen ellentett esztétikai világ is, melyben a közelítés nem ambivalens, és nem vezet az arc negatív átváltozásához. Az utóbbi attól függ, hogy a mindenkori arcfenomént hány korábbi változat emlékéen keresztül látjuk, milyen gazdag és variábilis rendszerben, valamint attól, hogy az arc „tulajdonosa” mennyire „teszi magát”, vagy ellenkezőleg, mennyire „hagyja el” magát. A bergmani arckoncepció, melyet Deleuze az idézett elemzésekben abszolutizál, válasz a glamúrfilm arckoncepciójára. A Sara Montiel-filmek azért is figyelemre méltóak, mert akkor viszik manierista csúcspontra a glamúrfilm arckoncepcióját, amikor az USA-ban már összeomlott. Összeomlásához nemcsak nemzedékváltás járul hozzá, még inkább a kulturális nőkonceptió váltása, a Marilyn Monroe- vagy Jayne Mansfield-típusú szexnaivák ugyanis, a közel- vagy távolképtől teljesen függetlenül, egész önprezentációjukban, mindenképpen megvalósítják azt a vitális-animális átértékelést, melyet Deleuze a nagyközelinek tulajdonít.

Sara Montielt nemcsak gyakran hozzák filmjei nagyközelbe, a nagyközeliek világát meg is duplázzák, amennyiben, szokatlan módon, szeretnek profilt alkalmazni, hogy kimeríthetetlen kíváncsisággal, mohón tapadhassunk, minden módon, a sztárra, nemcsak szembenézve vele, hanem meg is lesve őt. Sarita Montiel esetén ezek a nagyközeliek mágikus hatásúak, a színésznő megközelítése spontán szükségszerűséggel idézi elő a mágikus pillanatot, létnívó váltást. Gyakori az is, hogy a színésznő népi naivát, kedvesen esetlen, kialakulatlan fiatal nőt jelenít meg, vidám játékosággal, ám a nagyközeli a komikaként beállított jelenséget hirtelen oly módon felszenteli, aminek kiértékelésére magában véve sem a szépség, sem a fenség kategóriája nem lesz elegendő: fenséges szépség.

Sara Montiel nagyon különböző típusokat teremt, a *Carmen la de Ronda* provokatívan erotikus, veszedelmes szépségét, a *La reina del Chantecler* bájosan modoros, elbűvölően amorális nagyvárosi kéjgangyalát, szembesítve az ártatlan vidékkel, az *El ultimo cuple* Edit Piaf-szerű züllött szentjét, modern tragikáját, a *Samba* mágikus naiváját, mindig veszélyes nőt, de a derekas prózai straponőket és démoni vonzerővel bíró rombolónőket szembeállító film noir koncepciójával szemben ő mindig az ellentmondást oldó jó démon. A film noir puritán választást követel a férfitől, akit Sarita Montiel eláraszt a spanyol barokk intenzív nőiséggé összefoglalt pompájával. Sara Montiel operatőrei egészen szemérmetlen módon közelítenek arcához, oly módon, hogy – a zenés műfajban szokatlan módon – minduntalan belelátunk szájába, fogai, nyelve, szájpadlása, torka meghitt ismerőiként, ám a Deleuze-Bergman-féle nihilista kultúra koncepciója itt nem működik, a sztár a nagyközeliben nem állatíva hanem istenivé válik, nem abszolút véletlenséget, hanem tökéletesedett ösképszerűséget látunk. A nagyközeli hatása attól függ, mit nyújtott előtte ez az arc, milyen személyes gesztusrendszer közvetíti, s milyen történetet képvisel mindez, milyen kifejezési spektrum metamorfózisain haladtunk át, míg ide értünk. Egy Fulci-filmben, melynek női szenvedő szextramplik vagy frigid straponők, undort ébreszt a testbelsőbe való betekintés, míg Sara Montiel filmjeiben nem lehet olyan makula, vagy zsigeri információ, amely ne a szépség és a testiség, a forma és az anyag találkozása ünnepének közvetítője lenne. A Bergman-filmekben a nyers matéria jelenik meg, a Sara Montiel-filmekben az ideál materializálódik. Az egyik esetben a semmi győz az erjedő anyag magányán, a másik esetben Sara Montiel képessége ösképpé válni – melyet az író, a rendező, az operatőr és az összes többi színész olyan alázattal

szolgál, amit akár zseniálisnak nevezhetünk, az érzékenység, az értékérés zsenialitásának, a kultusz ihletének – az érvény hatalmát egy személyes egyszeriség győzelmeként állítja szembe a fél-lények mint félkész lények ebben a közegben korántsem élőhalotti, hanem kedvesen mulatságos, relatív semmisségével, mert Sara Montiel körül eltűnik az iszonyat, a borzalom, a rút, alantas és udorító, s minden, ami nem méltó, csak olyan, mint a kidolgozás kezdetleges stádiumában levő szobor, a Nagy Nő komikus kísérőinek manézsza. A Sara Montiel körül képződő világban nincs olyan momentum, mely ne a beteljesedés felé menetelne. Sara Montiel arca a mozdulatlan mozgató, melytől a second plan és az akciókép minden elmozdulása, a „dolgok állásának” minden módosulása függ filmjeiben. Ezt a színésznő partnerei is jelzik: a férfi főszereplő alapfunkciója – sőt pl. az *El ultimo cuple* esetében az összes szereplőké – , bámuló tekintetté, megrendült bámulattá válni, olyan bűvöletet testesíteni meg, amelybe bele lehet halni (*Carmen la de Ronda, La reina del Chantecler*) vagy ölni érte (*Samba*).

A sokoldalúságban rejlő permanens átváltozások sora teszi levéssé a létet, cselekménnyé a szituációt, történetté az eseményt, egyáltalában történetivé a létet. Sara Montielt egyrészt mindenoldalúsággal, a kifejezési spektrum gazdagságával jellemeztük másrészt rámutatunk, hogy ez a gazdagság szükségképpen felveszi a centralitás pozícióját. A centralitás és mindenoldalúság által Sara Montiel azt testesíti meg a mozinéző számára, amit a kisgyermek számára az anya. Ez a nő, pusztán léteben, minden megnyilatkozásával, a levés spontán gyönyörével szüli újjá a kezdet tökéletességét. Ez a filmmítoszok végső értelme: a film-médiium maga az a kisgyermek, aki a félelmes sötétben énekel, az Elveszett Anya Dalát.

Varga Anna:

Kiadói utószó A film szimbolikájához

A kiadvány általános jellemzése

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának újonnan alakult Mozgóképkultúra Tanszéke, mely 2009 szeptemberében indította el első évfolyamát, az olvasók kezébe adja a film szimbolikáját és a filmműfajok rendszerét áttekintő, a műfajok világ- és emberképét kidolgozó tankönyvcsalád három kötetét, melyet szándékunk szerint majd még két további kötet követne. Terveink között szerepel a jelenleg közreadott kötetek későbbi bővített kiadása, melyben helyet kapnának a ma még hiányzó műfajok is. A későbbi változat pluszfejezeteit különnyomatban is hozzáférhetővé tesszük, hogy az előző kiadás birtokosainak ne kelljen újra megvásárolni az összművet.

Király Jenő (a továbbiakban: „KJ”) a hetvenes és nyolcvanas években az egyetemen tartott előadásai szellemi eredményeinek összefoglalásaként dolgozta ki *Frivol múzsza* című könyvét, melyet az ELTE-n használtak a tömegfilm-oktatás tankönyveként. A *Frivol múzsza*, melynek célja a film és az esztétikum eddig feltáratlan területeinek és összefüggéseinek értelmezésére alkalmas kategoriális apparátus kidolgozása, nem tartalmazza azt az oktatás során elvégzett számtalan filmelemzést, melyeknek csak tanulságait foglalja össze. Ezért egykori hallgatói az előadásokhoz képest kevésbé élvezetesnek érezték. Egy recenzióban pl. ezt olvashatjuk: „A szövegből kicsillannak a magával ragadó tanár, az új ismeretek felé indító pedagógus és előadó erényei. Aki hallotta már Király Jenőt a katedráról beszélni, tudja, hogy képzettségét, esztétikai elméleteit, elemzéseit élőszóban sokszor még pezsdítőbbek, mint betűkbe rögzítve” (Kelecsényi László 1994, 35). Tanszékünk ezúttal magukat az előadásokat és szemináriumokat adja közre, ami lehetővé teszi az olvasó bekapcsolódását az elemzésbe, fogalomalkotásba, az elmélet körvonalazódásának kalandjába. Nem írt, hanem lett könyv *A film szimbolikája*, mely nem a szerző, hanem a szerkesztő, Balogh Gyöngyi műve, amelyet KJ-nek – 1995 óta – az ELTE filmszakos, kulturális antropológia szakos és kulturális menedzserképzős hallgatóinak, a Zsigmond Király Főiskola szabad bölcsész hallgatóinak, és végül a Kaposvári Egyetem első éves diákjainak tartott előadásaiból és szemináriumi anyagából állított össze. KJ az előadásaiba felvett új témákat, a sorra került műfaj lényegét előbb vázlatosan kidolgozza, majd az előadásokon támadt új ötleteit bevezeti a nyersanyagba. Balogh Gyöngyi az így keletkezett anyagokból válogatta és szerkesztette rendszeres művé köteteket. Az általa előállított, néhol még vázlatos és absztrakt anyagot KJ újraolvasta, kiegészítette és átírta. Tanszékünk ambíciója végre egy hiteles kiadást, autentikus szöveget adni az olvasó kezébe, miután a *Frivol múzsában* az eredeti kézirat szövegéből félmondatok, sőt féloldalak hiányoznak, amiről meggyőződhetünk, ha a szöveget összehasonlítjuk a korábbi, hitelesebb, egyetemi jegyzetként megjelent változattal. Más példák: a szerző Karády könyvéből hiányoznak a szöveg utolsó mondatai, a végső poén, melyet az olvasó megtalálhat a Filmkultúrában megjelent korábbi változatban. A *Mágikus mozi* című könyvben a Driscoll név helyett egyszer Denham szerepel, ami megzavarja a *King Kong* című film értelmezését (ez valószínűleg nem a „nyomda ördögének” műve, hanem a szerző elírása). Tartózkodtunk az illetéktelen beavatkozásoktól. Erre is egy példa: a szerzőnek a történelmi film műfajáról

szóló munkájában, melyet az egyik filmszaklap számára írt, a „genológia“ szót a szerkesztők, elírásnak véelve, „genealógiára“ cserélték.

A film szimbolikája első kötete a filmkultúra, a populáris kultúra, a mítosz és az esztétikum lényegével, formáival és átalakulásaival, valamint a filmalkotások vizsgálata elméleti kérdéseivel foglalkozó előadásokat tartalmazza, a második és harmadik kötet pedig elméleti műfajportrékat és az ezeket illusztráló filmelemző szemináriumokat sorakoztat fel. A *Frivol műzsával* ellentétben, mely az eljövendő vizsgálatokat megalapozó metanyelv megteremtésén dolgozik, *A film szimbolikájában* maguk a filmek jutnak szóhoz, s az elmélet célja a műalkotások vallatása, az üzenetek mélységének átvilágítása. A mű első kötete – véleményem szerint – úgy viszonyul a következő kettőhöz, ahogyan – Lukács György vagy Ernst Bloch szerint – *A szellem fenomenológiája* viszonyul a *Faust*hoz vagy KJ régebbi előadásai szerint a lukácsi mű, *Az ész trónfosztása* viszonyul Thomas Mann művéhez, a *Varázshegy*hez. Vagy: ahogyan Žižek szerint, amint azt a *How To Read* című kötet bevezetőjében említi, Lacan *Ecrits* című műve viszonyul a lacani „szeminárium“-kötetekhez. Ez azt jelenti, hogy a második és harmadik kötet népszerűbben és képzetszerűbben fejt ki, amit az első absztrakt fogalmisággal. Egyúttal – az előbbi példákkal ellentétben – a párhuzamot bonyolítja, hogy az első kötet fordítva teszi meg a második és harmadik kötet szellemi útját. Mindkét gondolati út lényege a szellem és lélek, az emberi érzékenység Odüsszeiája, de az első kötetben ez a pokolra szállás, alászállás, alvilági lélekkísérés, míg a következő két kötetben a mennybemenetel, vagy a megvilágosodás, vagy – ha úgy tetszik – Buddha hét lépése módján strukturálódik. Vulgárisabban kifejezve boldogságkeresésként, kevésbé vulgáris kifejezéssel az élet kereséseként. *A Frivol műzsával* ellentétben ezúttal a filmek maguk írják elméletüket, az esztétika a „filmek beszélgetésének“ és a „műfajok dialógusának“ megfigyelője akar lenni, „hű meghallója“ a lélek és szellem törvényeinek. Az esztétika és poétika, amennyiben magukat a műveket beszélgeti, végcélja vagy eszménye szerint új *Ezeregyéjszaka* kell, hogy legyen, a *Mesefolyamok óceánja*, a tradíciók deltája, tudattalan hitéletünk Vulgáris Bibliája, s ha ma már nem is *Isteni Komédia* vagy *Emberi Színjáték*, akkor Ördögi Komédia. (Az első kötet részletesen indokolja ezt a gondolati programot.) Figyeljük meg, hogy a könyv példaanyaga átfogja a filmtörténetet, a hivatkozási anyag az évszázadot akarja reprezentálni, a folyamat teljességét, és nem annak egy szakaszát. Nem hisszük, hogy a primitív technika primitív szellemről vagy lélekről tanúskodik. KJ számára egy 1913-ban keletkezett film nem alacsonyabb rendű esztétikai élmény, mint egy 2010-es. McLuhan nyomán azt mondhatnám, hogy a régi film hideg médium, amely nem ad szellemi készletet, nekünk kell felmelegíteni, készre főzni, míg az új film forró médium, mely elvégez helyettünk egy sor szellemi munkát. A régi film kihűlt, s ezzel egy szintre kerül az avantgárd filmmel, melynek szerzői szándékosan kívánják előállítani a szellemi aktivitásra ösztönző hideg médiumot. Nemcsak az összefolyamat igazságát keresi *A film szimbolikája*, hanem az emberiség igazságát. Ne hagyjuk magunkat elkábítani, a posztmodern esztétikai üzem módján, a hollywoodi monopóliumtól! Számunkra a hongkongi film, a koreai film, a thai film vagy Bollywood nem periféria, talán inkább, és egyre inkább, éppen ellenkezőleg. Szeretettel és izgalommal drukkolunk a nigériai filmgyártásnak, és várjuk a ma még kirekesztett népek belépését a filmkultúrába.

Mivel az egyes fejezetek önálló kollégiumok és szemináriumok anyagaiból álltak elő, önmagukban is érthetőek, tartalmazzák a tárgyalt részproblémát az egészben elhelyező

információkat. A kötetek ily módon tankönyvként vagy kézikönyvként egyaránt használhatók, különböző szintű és jellegű oktatási programok állíthatók elő anyagaikból. Az olvasó nincs az összmű átrágására ítélve. A könyv használhatóságának szempontjából fontos, hogy különböző intézmények és oktatási programok szabadon válogathassanak nagy anyagából. Ennek az a feltétele, hogy az anyag „minden irányban“ olvasható legyen. A 2. és 3. kötet empirikusan teszi meg az utat, melyet az első teoretikusan járt végig. Az első kötet első, esztétikai és „mito-logikai“ fele – a kiadói koncepció szerint – a mesterképzés anyaga lehet, míg szemiotikai része a doktori képzés során felhasználható. A 2. és 3. kötet műfajportréit a mesterképzés, szemináriumait az alapképzés számára ajánljuk. A szeminárium-fejezetek ugyanis filmekken keresztül mutatják be az elmélet lényegét, így az olvasó, ha csak az olvasmányos szemináriumokat lapozgatja, az elmélet lényegét azért megkapja. A szeminárium-fejezetek a középiskolai oktatásban is felhasználhatók, amennyiben részben ma már széles körben hozzáférhető filmeket vizsgálnak. A művet azonban nemcsak tankönyvnek szánjuk, hanem a filmbarátok kézikönyvének is. Ezért különösen fontos, hogy minden rész önállóan élvezhető legyen, ez az oka, hogy a szerkesztő a műfajokat az egyetemi kollégiumok első előadásain a rendszer egészébe beillesztő okfejtéseket minden olyan esetben bevette a közölt anyagba, ahol továbbviszik az elméletet, csak akkor hagyta ki őket, ha csupán a korábbiakban kifejtetteket foglalják össze. Így a periodikusan visszatérő összefoglalások az egészről is tájékoztatnak, benne is elhelyezik a részt, de az egész képéhez is újat adnak, amitől a gondolatmenet mintegy a robbanás táguló, de egyben az élet pulzáló szerkezetét is megkapja.

Kaposvári tanszékünk kettős céllal szerveződött: keresni a tett mozija, a film mint társadalmi tett eljövendő esztétikáját, a filmkultúrát a posztmodern szinkretizmus kései kultúrájából kivezető, a filmeseket a filmnek az emberiséget egyesítő és mobilizáló lehetőségeire ráébresztő eszméket, és kutatni az olcsó, de népszerű, nagyközönséget, világgözönséget megszólító filmformákat, a „szellem periódusos rendszerének“ hiányzó elemeit, új, ki nem fáradt mintákat, melyek kimozdítanak a remake-kor mega-unalmából és showbusiness elhatalmasodó infantilizmusából. KJ Budapesten két félévben adta elő a népszerű filmformák elméletét, Kaposvárott hat fél éves tárgya lesz, amitől tanszékünk a műfaji kutatások elmélyítését, az elmélet radikalizálását várja. Végül, de nem utolsó sorban pedig az anyag egészének produkcióesztétikai operacionalizálását szeretnénk megvalósítani, olyan tantárgyak és gyakorlatok kikísérletezését, melyek felszabadítják a hallgatók fantáziáját, mozgósítják az érzékenységet és kreatív potenciált. Ennek módja semmiképp sem az a szürke és dogmatikus film-szabás-varrás, amit a mai forgatókönyvíró tankönyvek képviselnek, melyek nem a lehetőségeket kutatják, sokkal inkább a rossz szokásokat, elkopott megoldásokat foglalják össze és javallják.

A filmkészítés tanulása általános igénnyé, közüggé válik. A közeljövő filmje – a mindenki által elérhető olcsó technikák által – meg fog szabadulni a művelődéspolitikai és a „lobbyszó“ csoportok, illetve az ezek nyomása alatt álló kuratóriumok fennhatósága alól. Ezzel megvalósul, amit Austruc álmodott meg, hogy a „mágikus csatornák“ korának embere úgy használja a kamerát, mint a Gutenberg kor embere a töltőtollát. De Austruc álmánál is nagyobb Karinthyé, aki a homo kinematograficust a Gutenberg-korénál is mélyebb, alapvetőbb kulturális összefüggések felújítójának látja: „Elindul naiv és boldog szemmel, füttyörészve, kebléhez szorítva az Eleven Szemet – és ahol lát majd valamit, röppenő madarat, egy tájat, rohanó vizet, fájdalomtól vagy örömtől eltorzult arcot, lemenő napot, pirulva elforduló vagy kacéran

mosolygó lányt – valamit, ami lelkével rokon, amire megrezzzen benne valami, amit szeret, amihez vonzódik, amiért kár, hogy el akart múlni, azt fel fogja jegyezni a filmszalagon, és hazamegy és otthon összeállítja magának a képeket, és a képekből megszületik majd az első filmköltemény, utána az első naiv filmeposz és a többi.“ (Karinthy Frigyes 1980, 433). Az ember – az etológusok szerint – szemmel orientált, nappal élő, mindenevő ragadozó. A látás az ősrás, mely beírja a világot a szellembe. A film az ősbéírás kiírása. A filmoktatás anyanyelvi oktatássá változik, az emberiség közös anyanyelvének oktatásává, ha a filmművészet már nemcsak átvitt értelemben nevezhető népköltészetnek.

Jövendőlés az első (film)oskoláról a Somogyban

Lyka Károly a hely szellemének eldöntő hatását ábrázolja Rippl-Rónai festészetében: „Párizsból telepedett haza szüleinek kaposvári otthonába, régi kertes házacskába, melyben hol ez, hol az a szoba lett nemcsak műhelye, hanem modellje is. A táblabíró világból maradt itt minden bútor, a melegbarna politúros szekrények, a tálaló régi porcelánja, az almárium, a tulipános tarka láda. S a pamlagon, a fogason, a székeken hímzett, kivarrt szövetek, régi selyemkendők a színek tarka egyvelegét kínálták a festőnek. Párizsban odáig tompaszürke fekete volt a képeinek jellemző skálája: ez az idő, amelyet az ő fekete korszakának szokás nevezni. Itt azonban csupa viruló szín volt mindennapi környezete, rácsábította színes festésre, kicseréltette vele palettáját. S ha Párizsban a képeit mintegy két dimenzióba szorította, s alakjain alig engedte szóhoz jutni a fényt és árnyékot, s elvette plasztikus mivoltukat (pl. *Nő kalitkával*), itt az ő élő modelljei, a nagy szakállú öreg apja, az anyja, a mindennapos, nagy orrú Piacsek bácsi, a felesége sokkalta közvetlenebb alakjai voltak, semhogy elbírták volna ilyen nagyfokú átstilizálást. Minden, amit naponkint maga körül látott, ami neki valóban meghitt volt, eltérítette attól, hogy mássá alakítsa modelljeit mint amilyeneknek ismerte. Így lett a nyugalmazott néptanító otthona és házanépe Rippl-Rónai festőstílusának átalakító-jává. Így születtek legszebb életképei, amelyek újabb festészetünknek legkiválóbb értékei közé tartoznak“ (Lyka Károly 1983, 95-96). Ha így hat városunk az esztétikumra, vajon hogyan fog hatni az ide települő esztétikai gondolkodásra? Szerzőnk tevékenységének eddigi színhelye Budapest, ahol horroresztétikát írt. ELTE-oktatói éveiben a boldogságmitológia vizsgálatával kezdte, de az iszonyat mitológiájával fejezte be kutatásait. Napfényesebb, művészet- és életbarátabb világba való átkerülése mindenek előtt a publikációs készséget érinti. Szerzőnket mi beszéltük rá és kértük fel a mű teljes változatának elkészítésére, amely Budapest tolongásában és közönyében nem jött volna létre.

Nem banális véletlenek magyarázzák, hogy a Kaposvári Egyetemen művészeti kar majd filmtanszék született. Vajon a némafilm virágkorában Kolozsvár miért volt termékenyebb mint Budapest? Sik Sándor szegedi előadásai és a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiuma döntően formálták az ezüstkor kultúráját, az új generáció nagy teljesítményeinek ihlető forrásává is válva. Ersnt Bloch miért Lipcsében és Tübingenben tanított? Miért volt hiba Heidegger részéről, s mennyit ártott művének, hogy katedrát vállalt Berlinben?

Azt kértem Kaposvár jövőjéről, amit Hamvas Béla a „hely géniusának“ nevez (Hamvas Béla 1988). Kaposvár kultúrájában a kelet szelleme (szabadságvágy, virtus, lázadás) találkozik a dél szellemével (életművészet, életöröm): olyan kombináció, amely kedvez a művészeti

és művészetelméleti alkotásnak. Csokonai Vitéz Mihály a Lilla-csalódás után megtér atyai ősei földjére, Somogyba, s a szíves fogadtatás teszi lehetővé a bánatúzó mű, a *Dorottya* születését. Később „Kaposvár környékén egyik nemesi házból a másikba megy“ (Ferenczi Zoltán 1907, 100). A kálvinista, puritán Debrecen öröksége Csokonai felvilágosodása, Somogyé pedig az, ami a legnagyobb magyar rokokó versek szerzőjévé teszi.

Míg nyugatabbra és Budapesten a kispolgári biedermeier hatotta át az életet és fogadta be a kulturális örökséget, Somogyban ezt a rokokó tette. Az udvari-nemesi eredetű rokokót örökli a polgárság és közvetítésével a parasztság. A rokokó szívderítőbb, mint a biedermeier, mert egyesíti az udvariasságot és a virtust, míg a biedermeier inkább a gyengeségek kultuszában jeleskedik, a parttalan türelem pedig a korrupszión hajlamával jár. A szimpátiaérzések derűs aktivizmusában és a társas készségek eleveenségében látom alapját annak a vállalkozó kedvnek és prosperitásnak, amely ezt a várost nem engedte az elmúlt korrump években sem megtörni s letériteni az építés útjáról. „De tán jó / Oly idő, / Melyben nekünk /A vidékünk / Új Helikon lesz.“ – írta Csokonai *Jövendölés az első oskoláról a Somogyban* című költeményében. Ha elegen vagyunk, akik úgy érezzük, hogy itt az idő, akkor itt az idő.

Hogyan néz ki „hely géniusza“? Harsányi Kálmán a *Mahábhárata* iránt megnyilvánuló nyugati filológusi érzéketlenséget vizsgálva jegyzi meg: „Mivé fakul Ázsia közepétől Európa közepéig egy fantasztikus költemény izzó-drágaköves szintombolása, mikor a Mezőkövesdtől Budapestig való arasznyi úton már egy hímes szövetdarabról is minden leporlik, ami szín és ragyogás! Ami ott, abban a Kárpátok közé csöppent talpalatnyi Ázsiában a pipacs, a pázsit, a búzavirág, meg a boglárka színeiben égett, az Budapesten már az orgonalila bágyadt árnyalataiba öltözik, s mire Párizsba kerül, bizonyára ezüstszürkévé fakul...“ (Harsányi Kálmán 1929, 339). A idézett szerző a mezőkövesdi színekről szolt, én a kaposvári formákról szeretnék beszélni. A csipke itt építészeti formává vált, csipkézik az ablakokat, a homlokzatot, ami inkább játékosságra és derűre vall, nem az újabban elterjedt giccses eklekticizmus „száz tornyos“ törpe lovagvárainak stílusa. Kaposváron esernyő nélkül sétálhatunk az esőben, a hatalmas fák lombjai zöld esernyőként védik a várost. Ha az ember éjszaka ablakot nyit, altat a levegő friss sűrűsége. A kaposváriak megőrizték az ősi fákat, melyek otthonossá teszik a várost. Mikor más városokat gátlástalanul kiraboltak, a kaposvári polgárság a sétaterek és szökőkutak városává építette ki lakhelyét. A város étkezési kultúrájáról is szólni kell: itt nem spórolják ki a túrós batyuból a túrót, a mákos kalácsból a mákot, az ízletes menük pedig gyógyítják pesti ember gyomorhaját. Az egyetem udvarán tavaszi estén hangulatos tábornút ég, szaxofon szól, nevetés, nem duhaj ordítózás, de derűs zsvaj hallatszik. Míg más városok este úgy ürülnek ki, mintha a *28 nappal később* című filmbe csöppentünk volna, itt bátran sétálghatunk, éjszaka a padokon fiatal párokat látni az orgonabokrok alatt. Könnyed, napsütéses, színes világ ez, ahol nem hatalmasodik el sem a bizáncias restség és korrupció, sem a nyugatias filiszteri vaskalaposág és elidegenedett bürokratikus rend. Az egyetemi élet itt kissé emlékeztet a középkori szabad városokéra, egyszerre tud helyet adni a XX. század eleji ifjúság avantgárd örökségének és a korábbról megőrzött, nem kevésbé értékes hagyománynak, a művészi bohéméletnek. Ezek a hagyományok tették Kaposvárt a festők és színművészek hazájává.

Városunk melyben a kelet tűrőképességéből, nyugalomból és áldozatkészségéből is van valami, és a nyugat rendszeretéből és szorgalmából is, a „géniuszok érintkezése“ révén lépett be már a XIX. század végén egy máig tartó művészeti virágkorba, mely nemcsak

abban áll, hogy a városban művészek születnek, hanem abban is, hogy itt az élet is művészet. A érintkezés nem olyan rideg és türelmetlen, mint másutt, nem remeg a levegőben elkeveredett agresszivitás, vigyázunk egymásra és a környezetre, ez a város tiszta, tényleg takarítják, nem csak odébb söprik a piszkot. Mindenfelé építkeznek, a válság idején is: a város az ide érkező számára váratlanul egy békekor képét nyújtja. A város festői, művészei barátságos világ képét hagyják az utókorra. Az itt létesített filmszak hallgatói remélhetőleg beleviszik majd ezt a hangulatot és mentalitást a magyar filmkultúrába. Szakjaink választéka (mozgóképkultúra és médiaismeret, alkalmazott látványtervezés, színművészet, fotográfia, elektronikus ábrázolás, képi ábrázolás, plasztikai ábrázolás, kommunikáció- és médiatudomány) lehetővé teszik hallgatóinknak, hogy felkészüljenek a mai média világának kihívásaira, az új médiumok, kifejezési és prezentációs formák kikísérletezésre irányuló versenyben való helytállásra. Mivel az új formák a régiak határterületein és kölcsönhatásában születnek, szerencsés, hogy művészeti karukon együtt találja a hallgató az említett szakokat és kutatási irányokat. A különböző diszciplínák közötti kreatív együttműködés, a hallgatók kreativitását felszabadító team-munka a műszaki oktatásban világhírűvé tett egyes magyar tanszékeket. Most a művészeti oktatás kreatív forradalma van soron. Interdiszciplinaritás és intermedialitás kapcsolatának aktualitására és fontosságára legyen a festőművészet a példánk. Ma a festészet (és szobrászat) nagyobb egységbe nő bele, amelyben nemcsak más művészetek foglalnak helyet (mint Wagner Gesamtkunstwerkjében), hanem a mesterségek és végül a szórakoztató elektronika is. A művészet kilép az utcára, közösséget teremt, segít feltámasztani azt, amit Bahtyin „karnevalisztikus kultúrának“ nevezett. Toldy Ferencnek van egy érdekes mondata *A magyar irodalom története* első kötetében: „A festészet kezdete nálunk a hímvarrás volt, mely lobogókra, díszruhákra, templomi öltönyökre magától ajánkozott” (Toldy Ferenc, 1851, 50). A festészet, mely ma nagyobb egységben kap helyet, nagyobb egységből is származott. A művészetek története művészet és élet elidegenedése, majd a művészetek egymástól való elidegenedése. Ma az esztéták azért reklamálják a „mágikus pillanatot“ vagy a „mágikus mozit“, mert azt a performatív erőt érzik feleleveníthetőnek, mellyel a képi felidézés eredeti cselekvő formáiban, a mágia egységében bírt. Feladatunk pl. nekünk, a Kaposvári Egyetem Művészeti Kara oktatóinak és hallgatóinak, hogy segítsünk a felvirágzó kaposvári életet Gesamtkunstwerkként inszenázni. Ez olyan tapasztalat lesz, mely előkészít a jövőben teljesen új problémákat feladó és megoldásokat elváró médiavilágban való érvényesülésre.

A film szimbolikája. A szerző jellemzése

Szerzőnk, az ELTE Bölcsészettudományi Karán végezve, B. Mészáros Vilmához írt szakdolgozatot, melynek tárgya a tragédia elmélete („*A tragikus alak sajátossága*„). Terjedelmes dolgozatában, mely a tragikum poétikáját a tragikum antropológiájára és történetfilozófiájára szeretné alapozni, Eckhart, Tauler, a Deutsche Theologie és Thomas Műnzer eszméit értelmezte a fiatal Lukács tragédia-metafizikája alapján, akit az egzisztencialista esztétika legnagyobb alakjának tartott (és tart). Király Jenő 1970 óta tanított a ELTE népművelési, közművelődés, kulturális antropológiai majd filmszakain filmelméletet. Két erős alapélmény formálta kezdetben gondolkodását: Lukács György és Sigmund Freud. Látszólag ellentétes irányba húzó hatásaik feldolgozását a strukturális szemiotika megismerése tette számára

lehetővé a hetvenes évek második felében. Szerzőnknek a hetvenes éveken tartott előadásai-
ban és a ELTE számára írt egyetemi jegyzeteiben mind nagyobb jelentőséget kap a tömeg-
film (közönségfilm, szórakoztató film, populáris filmkultúra) problematikája.

Hogyan jut el a kezdetben a „film sajátosságát“ kutató szerző a tömegfilmhez, vajon a
későbbi írásokban miért a tömegfilm győz az érdeklődés másik iránya fölött? Mennyiben
érthető meg a pályakezdésből a folytatás? Kelecsényi László jelezte nálunk elsőként, hogy
Lukács ifjúkori filmpoétikája valójában a szórakoztató film sajátosságait fogalmazza meg
(Kelecsényi 1977, 22). Utóbb Almási Miklós utal rá, hogy ennél is többről van szó, a klasszi-
kus esztétika egésze tárgyat vált: „És Király sejtí, hogy mára a kanti-hegeli esztétika állva
maradt tételei csupán a populáris művészetekre igazak“ (Almási Miklós 1998, 53). A Lukács
esztétika kategóriáit, nemcsak Lukács korai filmpoétikájának eszményeit, KJ a tömegkultú-
rában láthatta viszont, nem a modernizmusban, Lukács elmélyült tanulmányozásából ezért
szükségképpen következett a „frivol fordulat“. A lukácsi fogalmakért nyilván ugyanazon
okokból tudott lelkesedni, amiért a klasszikus elbeszélés filmi kultúráját szerette, csak idő
kellett, amíg a fogalmak megtalálják helyüket a moziban, és a filmek a filozófiában. Simone
de Beauvoir ifjúsága idején, a XX. század húszas éveiben még a magas kultúra elsajátítója
érezhet úgy, mint ma már csak a tömegkultúráé: „valami nagy szellemi eposznak lettem
részesevé“ (Simone de Beauvoir 1961, 224). Azóta ez a nagy szellemi eposz, melyet Lukács
is leírt, „lesüllyedt“ a tömegkultúrába. Az európai nihilizmus és az elméleti antihumanizmus
korában az európai humanizmus értékeit már csak a populáris műfajok őrzik. Erre a KJ által
gyakran és szeretettel idézett Camille Paglia is rámutat, különösen a Hollywood-filmek kap-
csán. KJ esztétikája számol a hagyományos értékek hely- és funkcióváltásaival, nem egykori
parancsuralmukat, hanem nosztalgiájukat képviseli, menekülési útjaikat és visszanyerési
lehetőségeiket kutatja, mert közben az európai nihilizmus szerveződött uralomá.

A *Film és szórakozás* című kötet indítja meg 1981-ben az autoritárius kényszerkultúra
esztétikai változata, a „lila giccs“ a „művészgiccs“, a „nyugatbalkáni hiperkultúra“, a
„sznobkultusz“ (Blasetti szavaival: „a rendező diktatúrája“) elleni elméleti támadást, és a
sznobok által „giccsnek“, „szennynek“ nevezett filmformák értékelését szolgáló érvelés
rendszerezését. A *Film és szórakozás* bevezető tanulmánya a kor művészetében ugyanazt a
– ma divatos kifejezéssel – „végzetes önhittséget“ pillantja meg, amit a politikában szokás
bírálni: „A kényszermorál hiánycikké és ezért különösen fontos erényekké tette a türelmet és
nagyvonalúságot, akárcsak a kényszermorált kísérő és igazoló esztétikum a fantáziát és játé-
kosságot. Az esztétikum is fontoskodóan savanyú, száraz, komoly arcot öltött.“ (Király
1981, 25). A rendező diktatúrája és a politikai diktatúra, a kétfajta autoritarizmus kényszer-
házassága a fontoskodó savanyúságot a fondorkodó savanyúság felé tolja. (Hasonló irány-
ban hat a neokapitalizmusban a szektáriánus ideológiai pártok és táborok képződése.) A *Film
és szórakozás* a politikai diktatúra önlegitimációs eszközéül szolgáló sznobesztétikummal
szemben akarja igazolni a vulgaritás lázadó, vagy legalábbis kivonuló mentalitását. Ez a
kötet úgy hadakozik a populáris műfajfilm elismertetéséért, mint egykor Balázs Béla
Látható embere a film elismertetéséért. Lukács esztétikájában „a művészet szabadságharca“
zajlik a vallással szemben, Balázs *Látható emberében* a film szabadságharca a régi művésze-
tekkel szemben, a *Film és szórakozás*ban indul meg a „mágikus mozi“, a „filmmítosz“ sza-
badságharca a „művészettel“ szemben. A könyv hipotézise szerint egy sor populáris műfaj,

mely az irodalomban másodrendű műfaj volt, a filmmédiával való találkozás által érte el a beteljesedést, a remekműveket, a klasszicitást (Király 1981, 47).

A szerző a *Film és szórakozás*ban még csak Jung mélypszichológiáját tudja felhasználni, melyet már Jung és Neumann a mítosz esztétikájává alakítottak. Jung alkalmazását Mircea Eliade vallásfenomenológiájának ismerete is megkönnyítette. KJ – bár Freudot Jung előtt tanulmányozta – csak a *Frivol művészet*ben válik képessé a freudi pszichoanalízis radikálisabb gondolati eredményeit az esztétikába asszimilálni. A *Film és szórakozás* az „örök mintákat” ismétlő esztétikum kreatív lehetőségeit hangsúlyozza: „A populáris kultúra termékeny kombinációkat igyekszik létrehozni, összekapcsolni az egyén vágyökonómiáját a közösség érték-ökonómiájával, s ebben az archetípusokra támaszkodik, olyan sokféle közleményben ismételt, örökölt képzetkomplexusokra, amelyek mind az egyéni vágyak, mind a közös szükségletek, mind a rejtett okok, mind a közös célok kifejezésében szerepet játszanak.” (Király 1981, 223). Az idézett sorokat ma olvasva, olyan gondolati törekvést ismerünk fel bennünk, melyek sem a Lukács-féle „platonizmus”, sem a Deleuze-i immanenciafilozófia és vágyökonómia tanulságairól nem akarnak lemondani, így a kettős vonzás adja fel a további gondolati munka számára a problémát.

A *Film és szórakozás*ban fejti ki KJ először az „ellenvilág” eszméjét, mely a *Frivol művészet*ben majd nagy szerepet játszik. A fogalom az egzisztencialista esztétikából jön. KJ a színházesztéta Siegfried Melchinger munkáiban találkozott az „ellenvalóság” fogalmával, s ebből lett nála a valósággal szembeállított ellenvilág, később pedig az ellenvilág importja a hivatalos realitásba, lázadó ellenrealitásként, kivételes állapotként.

Miután a *Film és szórakozás* elhelyezte a populáris filmeket a kultúrában, a következő mű megkísérli leírni esztétikai és szemiotikai sajátosságait. KJ a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* (1983) című könyvében az elhajlást, a differenciát, a szabálysértést, (a Bataille-féle bünt vagy a Heidegger-féle ek-stasis esztétikai megfelelőjét) teszi meg a művészi érték mércéjéül. A *Mozifolklór és kameratöltőtoll* című könyv célja a filmkultúra strukturális-funkcionális elemzése. Nem az igazolás, hanem a megértés, de még csak a külső megértés, a kultúra sajátos formájának tanulmányozása, az érintkezési mód leírása, és nem az üzenetek megfejtése. A népszerű filmformák „morfológiáját” és „történeti gyökereit” tanulmányozza, Propp két alapművének valamint Jakobson és Bogatürjov folklór-esztétikájának adaptációja alapján. A *Mozifolklór és kameratöltőtoll* a dichotomizált esztétikum formák differenciálódását és munkamegosztását tanulmányozza. Leírja a „magas művészet” és a „populáris kultúra” információs ökonómiájának különbségeit. Individuális alkotásmód és kollektív alkotásmód vagy különbségesztétikum és azonosságesztétikum, vagy művészművészet és közönségművészet, vagy elitkultúra és tömegkultúra, vagy nyitott műalkotás és zárt műalkotás összehasonlító esztétikája az eredmény. A kötet fogadtatásának érdekessége, hogy E. Fehér Pál a Hétfői hírek című lapban „*Félszemű királyok*” című cikkében megtámadta a szerzőt és a könyvét recenzáló, méltató Kelecsényi Lászlót: a „félszemű királyoknak” a „népi demokrácia” eredményeire nincs szemük, csak árnyoldalait látják. A politikai rendszer bomlása ekkor már annyira előrehaladt, hogy a cikk inkább elismerést hozott KJ-nek, mint hátrányt vagy kellemetlenséget. Az újságíró által megtámadott könyvet az igazi esztéta, a kor jelentős filmkritikusa pozitívan értékeli. Gyertyán Ervin recenziója rendkívül érzékeny módon látja előre és jelöli ki a folytatást. A *Mozifolklór*-könyv – írja Gyertyán – „nemzetközi viszonylatban is jelentős filmelméleti munka”, amely kidolgozza a műfajfilmek, „a mozifolklór

szemiotikáját, szociológiáját, genetikáját stb. ..., saját és sajátos értékkritériumainak elméletével azonban egyelőre még adósunk... Király friss gondolatokban, eredeti meglátásokban, szellemes kategóriákban gazdag munkája ígéret és biztosíték arra, hogy ezzel a folytatással, ezzel a kiegészítéssel és befejezéssel... sem marad sokáig adósunk.“ (Gyertyán Ervin 1984, 15). A *Mozifolklór...*-könyv elkezd a folklór és a tömegkultúra viszonyának kutatását. A folklór és a mítosz a variálódás szintjén extrém módon univerzális, míg a variáns szintjén extrém módon alkalmi és helyhez kötött. Egyik szinten deterritorializál, másik szinten reterritorializál. Pörös Géza már a *Mozifolklór...*-t olvasva észleli a filmfolklór-elmélet reterritorializációs potenciálját, a testföldrajz és tájmorfológia vagy környezetanatómia film-poétikáját és a helyi kultúrában, a meghitt világban való új honfoglalás esztétikáját, mely ma *A film szimbolikájában* bontakozik ki: „A tömegfilm programját mindig valamilyen össznépi mítosz vezérli.“ (Pörös Géza 1984, 40).

Jeleztem az előbb, hogy a film az emberi testet is gyakran mintegy földrajzi tájként tekinti, és a természeti tájat is antropomorfan szemléli. Egyik fejtegetésében azt mondja valahol KJ, hogy érdekesebb lehetne egy eleven nőről írni esztétikát, mint a festett vagy kőbe vésett nőkről (akár Mona Lisáról vagy Nofretéte királynőről, akár Botticelli vagy Tiziano Vénuszáról). A filmmédia és a filmművészet mint fotokopikus mozgófestészet lehetővé teszi vizsgálója számára a két szellemi vágy egy aktusban való kielégítését. A *Karády mítosza és mágiája* című könyv (1989) a mozi mágiája és a nő mágiája találkozásáról szól. A könyvnek legfőbb érdeme, véleményem szerint, a „magyar film noir“ felfedezése és fogalmának bevezetése az elméleti és kritikai diskurzusba. A könyvről Szemadám György írt érdekes ismertetést és értékelést: „Ha szélsőségesen akarnék fogalmazni, azt írhatnám, hogy Király Jenő könyve jóval mélyszántóbb annál, mint amit a Karády-filmek érdemelnének...“ De később így folytatja: „bármilyen szívesen is utalnánk e filmeket egyszerűen (és joggal!) a giccs tárgykörébe, olyan soha-fel-nem-dolgozott élményanyag és olyan pregnáns életérzés fogalmazódik meg bennük, ami feltétlenül figyelmet érdemel.“ (Szemadám György 1990, 61). A Karádyról szóló könyv olyan szakasz végét jelzi, melyen a szerzőt legélénkebben Ferenczi Sándor, Melanie Klein, Karen Horney, Jung, Neumann és mindenek előtt Heinz Kohut és Mircea Eliade művei foglalkoztatták. Ő maga ezt a könyvét szereti legjobban, mert érte kapta a legkedvesebb és legpozitívabb visszajelzést, melyet egy könyv kaphat, mégpedig magától az élete utolsó heteit élő nagy filmszillagtól, akinek – haza küldött üzenetei szerint – ez a könyv tette boldoggá utolsó karácsonyát.

Szerzőnk megkülönbözteti egymástól az esztétikát és az empirikus művészettudományt, mint az esztétikai kultúra jelenségeinek két különböző vizsgálati szintjét, melyek sajátos igazságkritériumokkal bírnak. Az előbbi a tényigazságok, az utóbbi a lényegigazságok szintje. Tőkei Ferencet szokta idézni: „Kutatni alulról kell, de megérteni felülről lehet.“ Az esztétika kiháló tudománya a mai kulturális piac túlpartja, messze, mint King Kong szigete. De túlpart a populáris műfajok még fel nem térképezett világa is. A *Frivol múzsa* (1993) az a könyv, amely a szerző első expedíciója a sziget (vagy új kontinens?) belsejébe. Miután a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* kidolgozta individuális és kollektív alkotásmód oppozícióját, a *Frivol múzsa* ábrázolás és mesélés oppozícióját dolgozza ki. A két könyv együtt teszi lehetővé a populáris kultúra, illetve ennek a tömegkommunikációval közvetített formája, a tömegkultúra, s ennek filmi változata, a műfajfilmek leírását, mégpedig annak a nagyobb rendszernek a keretében, melynek fő, de nem kizárólagos alkotórészei. A két oppozíció

segítségével poláris alakokat és permutációkat írhatunk le. Így válhat az esztétikum variánsainak vizsgálata teljessé. Individuális alkotásmód + ábrázolás = hagyományos nagyesztétikum. Kollektív alkotásmód + mesélés = műfajfilm (tömegfilm, mozifolklor, gépfolklor, populáris mitológia). Ezek a tiszta formák, melyekhez a következő átmeneti formák csatlakoznak: Kollektív alkotásmód + ábrázolás = mágikus realizmus, szappanoperai ál-valóság-ábrázolás, a banalitás mitizálása, midcult. Ide tartoznak a magas kultúra összes epigonizmussá lecsúszott változatai is. A magas kultúrát ugyanis csak az újítás tartja fenn („a magasban“), minden ismétlés átmeneti formák felé tolja el. Individuális alkotásmód + mesélés kombinációja a populáris és ősi mítoszsal szembeállított intellektuális mitizálás illetve az intellektuális műmese, tanmese, tézisdráma stb. De ide sorolja KJ az avantgárd formákat is, melyek, mert kiszakítanak tárgyakat kontextusukból (ready made), vagy rombolják a kontextusokat, nem állnak a kulturális realitáskép közvetítése szolgálatába, s a mítoszhoz hasonló ellenválóságokat képeznek: az avantgárd és modernista művészet egyaránt a valószínűtlenre épít. Ez azonban nem valószínűtlen világot jelent, mint a populáris kultúrában, hanem valószínűtlen nyelvezetet, a nyelv és az esztétikai tény abszurd bizonyosságának igenlését, ezért helyezhető el az esztétikai világ populáris kultúrával szembeni pólusán.

A *Mozifolklor és kameratöltőtoll* kommunikációs formákat írt le, a *Frivol múzsza* művészi módszereket. Hirsch Tibor érzékeli, hogy ez az esztétika-konstrukció, az új művészeteknek és műfajoknak a „művészet házba“ való bebocsátása által magát a művészetet, a kultúrát és az embert szeretné megérteni: „...itt teljes esztétikai rendszert kínálnak föl megmérettetésre, melynek populáris oldala csak azért kidolgozottabb, mint a magas művészeti, mert oda keltenek az érvek, annak szerves illeszkedését kell bizonyítani a kételkedőknek.“ (Hirsch Tibor 1995, 41). Hirsch arra is utal, hogy a vállalkozás során a lélek és a kultúra gyökeréig hatoló esztétikum útjának nyomkeresőjévé válik az esztétika, vagy a szellem ősrobbanását szimuláló kísérleti laboratórium: „A populáris és magas kultúra közös, összefonódó gyökerei borzongató mélységekbe vezetnek. A könyv utolsó harmadában derül ki, hogy az új esztétikai rendszer akkor áll szilárdan, ha legalább ideiglenes foglalatként egy új antropológiai, pszichológiai rendszer váza épül köréje. A könyv gondolatmenete olyasmit sejtet, hogy a kezdet kezdetén a világhelyettesítő művészet csökevényei fontosabbak voltak a megismerő művészet csökevényeinél. Hogy éppen az ellenvilágba tett kirándulások, vagy a huzamos ott-tartózkodás által vált alkalmassá fáról lemászó ősünk arra, hogy kultúrát, civilizációt építsen. Hogy mi van ott, amiért időről-időre érdemes – vagy éppen fájdalmasan elkerülhetetlen – visszatérni? Az iszonyat.“ (uo. 44). Ezen a ponton szeretném felhívni a figyelmet egy fiatal tudósra, aki radikális szellemi erővel képes tovább gondolni, és kritikai vizsgálat alá vetni a *Frivol...-könyv* eszméit. Kodaj Dániel rendkívül elmélyült és eredeti, egyben vitatkozó szellemű tanulmányt írt KJ horroresztétikájáról. Tömör és lényegi definíciókat ad a műfajokról: pl. a horror „a lehetőségeket felszámoló lehetőséggondolkodás“ műfaja (Kodaj Dániel 2010). Hasonlóan frappánsan jellemzi a *Frivol múzsza* műfajkonceptióját: „a fikcióspektrum, a lehetséges valóságok képzésére szolgáló kommunikációs rendszer megcsomósodásait nevezi műfajoknak.“ Az összrendszert is alkotó és továbbvivő módon tekinti át: „A kalandtól a horror felé haladva a hősök, a szörnyek és istenek, végül az isteneket is megelőző rémképzetek korába jutunk, a kognitív teremtés idejéhez, mikor kultusszal és rációval meg nem békített lények nyüzsögtek a fel-fellobbanó tudat körüli konceptuális éjszakában. Itt kapcsolódik össze a merész szellemtörténeti hipotézis a korábbi pszichoanalitikai

átértelmezéssel: az emberiség kulturális ősfajlását újra bejárják a felnövő egyének, az összefolyamat pedig a megérthetővé tett tömegfilm rendszerében tükröződik. A hegeli párhuzam tehát egészen kézzelfogható, különösen, ha hozzávesszük, hogy az elemzés implicit módon önnön történetiségét is kommunikálja, azt ti., hogy a fikcióspektrum megragadása csak a modern kulturális realitáskép talaján volt lehetséges, miután a vallásról levált fantasztikum a tömegművészet közegében pörgette föl magát, a gazdaságról és politikumról levált közösségi élet pedig a mérnöki tudományokkal megtámogatva létrehozta a mindennapok varázstanított otthonosságát. A két szféra találkozása a szórakozás; a szórakozás gondolati feldolgozása pedig a *Frivol múzsa*. „A szellem ősrobbanásáról is tömör képet ad: „A létteljes szendergésből kiszakított tudat a tárgyvilág szörnyű betüremkedéséből kezdi kialakítani képzetait, és az üvöltési kényszerrel ad testet – jeltestet – nekik.“ (uo.).

Mi azt tanultuk és hittük, hogy „ez a harc lesz a végső“, vagy hogy a megváltás eljövetele lesz a végső, KJ ezzel szemben azt mondja, hogy az iszonyat az első és a végső, s mi ebbe nem tudunk belenyugodni. Miért az iszonyat az alap? Miért a könyv elején és nem a végén van a csúcspont? Miért a Nagy Bummal kezd? – kérdezem a szerzőt? Ezt feleli: „Mert az első pillanat előlegezi a létezés még minden elhárító mechanizmustól és szekundér feldolgozástól mentes princípiumát, a formátlan fény és a fülsértő hang, s ezeket követi az anyai tekintet és becéző hang, melyek az első ellenvilágot jelentik, a széttépő kozmoszsal szemben az összefogó szeretet lázadását a világfolyamat és a realitás ellen, mint amikor elsáncoljuk magunkat és feltartjuk a madarak vagy a zombik ostromát, vagy mint Hitchcock *Madarakja* végén, összefogózáva menekülési utat keresünk.“

A *Mágikus mozi* (1998) című könyvében különböző időkben keletkezett anyagokat dolgozott össze a szerző. A könyv első része strukturalista korszaka idején keletkezett, Metz hatása alatt álló anyagokon alapul, második része a Jung és Neumann eszméi iránt fogékony időkből való, csak harmadik része egészen új. A könyv nem a *Frivol múzsa*, hanem a *Mozifolklor...-könyv* gondolatmenetét veszi fel újra. A *Mágikus moziban* KJ a szerzői filmet a műfajfilmmel, a tömegfilmet a stílusfilmmel azonosítja. A művészfilmet a változó stílusok forradalmihoz vagy divatjaihoz köti, a tömegfilmet a műfajok „örök képeihez“. KJ műfajpoétikájában a műfajfilm felel meg Boris Groys „archívumának“ (Groys 2007), míg a stílusfilm az archívum inputja csupán. Ebben az elméletben a kultúra archívuma úgy működik, mint Dino Buzzati novellájában a kórház, melyben a földszinten vannak az újonnan beutaltak, s az egyre magasabb emeleten a halálhoz közeledő betegek, sőt KJ-nél végül a feledéshez közeledő elmúltak. Vasák Benedek Balázs a *Frivol múzsa* és a *Mágikus mozi* műfajkonceptióját a szubsztanciális műfajfogalom eseteként értelmezi: „Az ilyesfajta ’szubsztanciális’ műfajfogalom legnagyobb és legmonumentálisabb – bár sajnálható módon a nemzetközi szakirodalomban legkevésbé ismert – megkoronázása Király Jenő műfaj- és filmelméleti rendszere“ (Vasák Benedek Balázs 1999, 1). A *Mágikus mozi* kettészakad, egy szemiotikai és egy archetípus-kritikai részre válik szét, amelyek egységének megteremtéséhez szükség lesz a szemiotikának a szupertext szemiotikájaként való felfogására, és az örök képeknek önmagukat a szupertext áramában szakadatlanul újraformáló képekként való újragondolására. Ennek egy módja, hogy a lényeg örök visszatérését a jelenség örök forradalmának tekintsük. A *Mozifolklor...-könyv* a funkciókat írta le, a *Frivol múzsa* a struktúrákat. A *Mágikus mozi* kísérlet a tartalom, az eszme, a szellem megragadásáig radikalizálni a funkcionális és strukturális szempontok által feltárt összefüggéseket. De csak *A film szimbolikája* teszi meg az

ugrást a struktúrától a rendszerhez, a formától a tartalomhoz, a formalista vagy funkcionista esztétikától a magában az előbbieket is megőrző materiális értékesztetikához, az esztétikum etikai és metafizikai implikációinak kifejtéséhez, a világgéphez. Ez magyarázza a mű erőfeszítéseit, melyek célja a téma, az anyag és a tartalom esztétikai minőségeikben való megragadása.

Balogh Gyöngyi és Király Jenő öt kötetesre tervezték „*A magyar film műfaj- és stílustörténetét*”, amelynek – miután az illetékes kuratórium megtagadta a további támogatást és a kiadás is évekig váratott magára – csak első kötete készült el. Ez a mű a *Csak egy nap a világ* (2000). Sajnálatos, hogy a tervezett összmű nem készülhetett el, mert a klasszikus elbeszélsmódról (a polgári komédiáról és melodrámáról) előbb a sztálini kor propagandisztikus elbeszélsmódjára, majd a hatvanas években a műfajfilmről a stílusfilmre való történelmi átállások – esztétikai „rendszerátalakítások” – elemzése érdekes általános esztétikai és kultúrtörténeti tanulságokat hozhatott volna. A *Csak egy nap a világ* kiegészíti a *Frivol múzsát*, amennyiben tartalmazza az abból hiányzó komédiaelméletet. A *Csak egy nap a világ* történeti-poétikai mű, melynek ezúttal csak esztétikai aspektusait említem. A *Frivol múzsa* utolsó előtti fejezete elbúcsúzott a filmtől és egy szexuálesztétikát fejtett ki, utolsó fejezete pedig – végső soron talán Balázs Béla ötlete által ihletett – halálesztétika. Szexuálesztétika és halálesztétika együttese azonban mégis visszavezet a filmhez, mert a celluloidba úgy van bezárva a színész és a világ teste, mint a testbe a lélek, így a celluloid az ezeregyéjszakai palack, melyben nemcsak a szellem, hanem az egész élet van bezárva. A pillanat filmi rögzítettsége azt bizonyítja, hogy a pillanat elmúlt, a vetítés tehát feltámadás, lélekidézés. Ezért a *Frivol múzsa* utolsó fejezete a filmmédia melankóliájának megfejtési kísérlete, a gyász esztétikája. A *Frivol múzsa* iszonyat-esztétikai aspektusa nagyobb figyelmet keltett a halálesztétikánál, mely az esztétikai élményt halálközeli élményként jellemzi: a költő Orpheus (mindegy, hogy lúdtollal, töltőtollal vagy kameratöltőtollal ír) az elveszett Eurydikét keresi, az esztéta pedig az eltűnt Orpheust. Ezt a gondolatmenetet folytatja a *Csak egy nap a világ*, mely szkopofília és halálmágia egységéből vezeti le a cinéphilíát. Ez a mű *A film szimbolikája* előzménye, amennyiben a szerzők már itt a filmeknek adják át a szót, ami a könyvet élvezetesebbé teszi a korábbiaknál. Gelencsér Gábor hasonló megjegyzést tesz ismertetőjében, mint amit Szemadám Györgytől is olvashattunk: „A szöveg egyébként nem fukarkodik a szellemes, metaforikus – néha nyelvileg túlfeszített – megoldásokkal; a filmeket emlékezetében felidéző olvasónak még az is megfordulhat a fejében, hogy Királyék elemző leírásai szórakoztatóbbak, mint maguk a filmek.” (Gelencsér Gábor 203, 69).

A *Csak egy nap a világ* vezeti be az „élményarcheológia” fogalmát. A műfaj- és stílustörténeti kutatás gyakorlati élményarcheológiája végül *A film szimbolikájában* kap elméleti megalapozást. Nemcsak egy elmúlt élménymódot kell kiásnunk a fásult lélek és fagyos kultúra mélyéből, hanem magát az élményt, mint létmódot. A hedonista élménykultúra ugyanis azért keresi és hajszolja hisztérikusan az élményt, mert nem birtokolja. Robbe-Grillet „új regényét” talán paródiaként kellene olvasnunk, de nem regényparódiaként, hanem a kultúra paródiájaként, a késő-modern ember paródiájaként, aki már nemcsak spontán lenni nem tud, és nemcsak a mások, már a saját élményébe sem tud behelyezkedni, már a saját lelkének is csak mérnöke. Ennek az élettelen élménymódnak a felszámolási kísérletét látom *A film szimbolikája* hermeneutikájában, a költői szerepjátszás elméletéből levezetett befogadói szerepjátszás eszméjében.

Hatások, rokonságok, érintkezések, szellemi viszonyok

Az utószó az esztétika-gép (mint az esztétikum-gépre rákapcsolt fogalom-gép) használati utasítása. A könyvhöz már megadtam a használati utasítást, most a gondolatrendszerhez is meg kell adnom. Sartre kérdését, mit lehet egy emberről megtudni a művéből (Jean-Paul Sartre 1971), megfordítom: mit lehet egy műről megtudni az emberből? Az ember története legyen most a mű struktúrájának kulcsa. Az alábbi vázlat a szerzővel készített életmű-interjú alapján készült. Egy szellemi alakulat használati utasítása az okok és célok, a kontextus és intertextus, a motiváció és hatás, szándék és következmény feltárását kívánja. Meg kell próbálnunk kideríteni a szerző eszméi és a művében említett fontosabb szerzők eszméi közötti viszonyokat. Céloom nem értékelés, csak tájolás: az élő íróról soha nem lehet tudni, hogy a diszciplína történetének jelzett vagy jeltelen sírjában fog-e pihenni, az ezzel kapcsolatos állásfoglalás pedig tanítványának végképp nem lehet feladata. Feladatom nem lehet más, mint hatások, rokonságok, összecsendülések és az utak szétválása szellemi labirintusában elhelyezni publikációnkat. Következzenek tehát a fontosabb nevek.

1963-ban Lessing *Hamburgi dramaturgiája* volt szerzőnk nagy élménye, melynek hatására egy „Budapesti dramaturgia“ megírásáról ábrándozott (végül „Kaposvári dramaturgia“ lett belőle, ez így helyes, mert Hamburg sem Berlin, a hatalom közeli nyüzsgés és tolongás árt a kontempláció mélységének). Ezzel újabb párhuzam kínálkozik: ha kiadásunk első kötetét a *Laokoón* megfelelőjének tekintem, akkor a 2. és 3. kötet felel meg a *Hamburgi dramaturgiának*. Lessinghez hasonlóan akar nevet adni érzéseinknek, lelkesültségünknek vagy csalódásunknak. Már Lessing is tágítja a vizsgálat körét, s – mai szóval – a midcult vagy a giccs vizsgálatát sem szégyelli: „Bizonyos középszerű darabokat már csak azért is meg kell tartani, mert van bennük egy-két kitűnő szerep, s ezekben egyik vagy másik színész egész kiválóságát meg tudja mutatni. Valamely zenei kompozíciót sem vetünk el mindjárt csak azért, mert a szövege nyomorúságos.“ (Lessing 1963, 209). A *Hamburgi dramaturgia* mint példakép öröksége a drámatechnika, elbeszéléstechnika és költői világkép összefüggéseinek részletekbe menő elemzése. Lessing azt hangsúlyozza, hogy Shakespeare a görög tragédia igazi örököse, nem a klasszicizáló szerzők, KJ azt hangsúlyozza, hogy John Ford, Howard Hawks vagy Chang Cheh Shakespeare mai örökösei és nem ... (Nem mondom neveket: ez legyen a regnáló angolszász „nagy testvértől“ átvett – újabban „politikai korrektségnek“ átkeresztelt – „önkéntes öncenzúra“ helye. Már tudjuk, hogyan kell ezt művelni, csak még azt nem értjük egészen, mire jó? Mi a lényege? A tapintat és kímélet? A „posztmodern ironikusok“ összekacsintó cinizmusa? Vagy a konformizmus: ne szólj szám, nem fáj fejem? Esetleg netán a rosszindulat, mert a homályos célozgatást bárki magára veheti? Mert a homályos vád parttalan?).

Lessinget ma is olvassuk, de vajon ki fogja olvasni a mai szerzőket, és meddig maradnak a könyvespolcokon? Szerénységre intsen bennünket, hangoztatja KJ, hogy nemzedéke, akár csak a kínai „kulturális forradalmi“ generáció, elveszett nemzedék, melyet kizártak a nyugati gondolat áramából. Az elveszett nemzedékek legszerencsésebb esetben is bepótlásra vannak kárhóztatva. Ha talán mégsem vagyunk egészen selejtesek, ez annak is köszönhető, mondja, hogy Lukács hatalmas erejű és értékű szellemi kezdőimpulzust adott, és a szülők könyvespolcán ott voltak Freud művei. „Áldd érte idő fia hát az Urat, hogy szétválasztotta a pólusokat!“ – mondja Goethe (Rónay György fordításában), ami a mi esetünkben is igazolódik: ha

az embert nem egyszerre vonzza két összeegyeztethetetlennek látszó pólus, sokkal nagyobb esélye van, hogy dogmatikus epigonná válik.

Hegel hatása minden szakaszban, KJ minden írásában nyomon követhető, mégsem nevezném őt hegelianusnak, mert a szemiotika és a pszichoanalízis kérdéseit teszi fel Hegelnek. Hegelből szemiotikust csinál, hogy ennek közvetítésével alkosson a szemiotikából jelentológiát. A szemiotikában újra felismeri Hegel problémáit és megoldásait. A hegeli „ész a tör-ténelemben“ (sőt: a természetben) azonos a lotmani „strukturális szervezettség“ törvényével: „E külső valóságnak strukturális szervezettség tulajdonítódik és annak potenciális képessége, hogy egy változatos kifejezőkészlet tartalmaként jelenjék meg“ (Lotman 2001, 13). Lotman „robbanása“, megfelel Hegel „minőségi ugrásának“. Lotmannál a „folyamatosság“ képviseli azt, amit Hegelnél a „mennyiségi változás“. A döntő a „robbanás“ vagy az „ugrás“: „Az előre látható fejlődés ilyen alapon a mozgás egy jóval kevésbé lényeges formájának tűnik“ (Lotman 2001, 14). Forma és tartalom fogalmi, melyeket a modern és posztmodern retorika durván játszik ki egymás ellen, Hegel és a szemiotika segítségével egyaránt differenciálhatók, hogy ennek közvetítésével a gondolati együttműködés útjára lépjenek. Hegel fenomenológiájában nem adott a világ az ész szubjektív feltételein kívül, és az ész szubjektív feltételei sem a világon kívül várják a randevúról késő világot. Ha nincsenek a világtól absztrahálható konstitutív kategóriák (Adorno 1966, 21), akkor forma és tartalom is „tartalmazzák“ egymást, ezért kell a forma tartalmáról és a tartalom formájáról is beszélni, ami által Hegelből kiindulva is szükségképpen egy a Hjelmslevéhez hasonló rétegelmélethez jutunk.

Marx a XIX. század közepének, Lenin a XX. század első éveinek episztéméjét képviseli. Ezért mondja KJ provokatívan, hogy Marx biedermeier, Lenin pedig szecessziós gondolkodó. Máskor úgy fogalmaz: Lenin századvégi ködlovag. Mindezt – a „füstbe ment“ terveket, sőt füstbe ment tervgazdaságot – azonban nem a forradalom, hanem a forradalom kisiklásának problémájaként tekinti. A biedermeier anyagelvűségtől és a szecessziós ködlovagoktól sem tagadja meg a figyelmet és érdeklődést. Lukács György – KJ mai véleménye szerint – szintén szecessziós gondolkodó, aki duplán kileng, előbb az egzisztencializmust előlegezve, utóbb regrediálva a biedermeierhez. A dupla kilengés következtében azonban különleges gondolati erőre tesz szert. Talán minden nagy gondolkodás a dupla elhajlás, a kétirányú radikális kilengés tragikus terméke?

A késeiiek fordított utat járnak, KJ Lukácstól jut el Hegelhez, Hegeltől Schellinghez, Taulerhez stb. A fiatal Lukács öröksége a műfajok inherens metafizikai koncepcióinak, lét-, lélek-, társadalom- és erkölcsfilozófiájuknak a kutatása. *Az esztétikum sajátossága* KJ első könyvére hatott, *A lélek és a formák*, *A történelmi regény*, a *Goethe és kora*, a Fontane-, Keller- és Mann-tanulmányok a mai napig érzékelhető, jelenvaló hatások. Ecótól Vicóig visz szellemi fejlődésünk, kiutat keresve a kései kultúra dekadenciájából. Mert a dekadenciának két szakasza van, a melankolikus elitdekadencia és az obszcén tömegdekadencia. Az előbbi intellektuális ábrándjait az utóbbi szó szerint veszi, taszítóvá és otrombává alázva mindent, ami titokzatos és vonzó volt korábban. Ez a századvég és az ezredvég különbsége. A Bataille-féle „tilalomszegésnek“ (Bataille 2001, 77.) az elitdekadenciára jellemző formájától eltérő új változat, a tömegdekadenciáé, degenerált tilalomszegés: valójában nem ismeri a megszegett tilalmat, helyesebb tilalomfeledésnek nevezni. A tömegdekadencia kicsapongásai nem a törvény zárójelbe tételének jogát tartják fenn a rendkívüli időkre, egyszerűen leépítik a törvényt észlelő felettes ént. A forradalom vagy a karnevál rendkívüli állapotai törvénytudattal függesztik

fel a törvényt, a tömegdekadencia törvénytudat nélkül. Elit- és tömegdekadencia úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a forradalom a puszta vérengzéshez. A tömegdekadencia a mindennapi élet permanens ellenforradalma. A tilomszegés növeli a viselkedés alternativitását, erősíti az alternatívákat, konkretizálja képüket, kibontja jelentésüket. A tilalomfeledés ezzel szemben leépíti az alternativitást és a reagálások jelentéseit. A tömegdekadencia a reflex kultúrája felé halad, ami ellentmondás a jelzőben, egyúttal a jövőnk.

Walter Benjamin *korábban* hatott KJ-re, Adorno később. Adorno a *Minima Moralia* című művében „a farkas mint nagymama” címen foglalja össze a klasszikus Hollywood-elbeszélés korát, elutasítva a Hollywood-filmnek a naivitás vagy a folklór fogalmait felhasználó értékelését (Adorno 1983, 57). Ha választani kellett Adorno vagy Hollywood között – mely választás elé maga Adorno állít – szerzőnk pályakezdekésekor Hollywoodot részesítette előnyben. Csak a *Frivol múzsa* írása idején kezdte felértékelni Adornót, és a felértékelés azóta is folyamatban van. Élni kellett a kapitalizmusban, hogy megértsük Adorno felháborodását és haragját. Mindezeknek az eltolódásoknak azonban az anyag és koncepció szempontjából nincs jelentősége, mert a koncepciót a filmek diktálják, nem az ideológiák. Mégis figyelemre méltó, hogy *A film szimbolikája*, 2010-ben, egy Adornóra utaló mondattal végződik (Adorno - Eisler 1973). Ez azonban nem „megtérés”, mert KJ egész könyve felfogható a *Minima Moralia* I. rész 29. passzusa utolsó mondatával való vitaként: „Das Ganze ist das Unwahre” – „Az egész a nem-igaz” (Adorno 1983, 57).

Miért fundamentális a horror a *Frivol múzsa* vagy *A film szimbolikája* rendszerében? A művészi érzéknek van egy ontikus és egy ontologikus változata. Heidegger filozófiatörténeti koncepciója szerint a filozófia távolodik az ontológiai radikalitású kezdettől, melyhez Heidegger megpróbál visszatérni, KJ-nél pedig átveszi ezt az örökséget a művészet: a hermetikus művészet bár ontologizálhat, de a vulgáris művészet archaikus formái az ontologikusak. Ez a beállítás reális és realitás lacani oppozícióját látszik összedolgozni Heidegger ontikus-ontológiai oppozíciójával. Ezzel kapcsolatban sem tudom megállni, hogy ne idézzem Kodaj Dániel szellemes megfogalmazását: „*A Frivol múzsa* tehát végeredményben egy réműlettel kibélelt szemiotikai fundamentálonológia révén alapozza meg a lukácsi meseesztétikát és általában az esztétikumot” (uo.).

Első éves egyetemistaként nagy hatással voltak KJ-re B. Mészáros Vilma Kafka, Sartre, Simone de Beauvoir és Camus műveit elemző kollégiumai és szemináriumai. Az esztétikai írásmódnak az irodalmi szöveg szemléletességére kell szert tennie, hogy ne a mű mélységeinek betemetője és „szíven ütő” hatásának elfojtója legyen. Simone de Beauvoir így jellemzi Sartre gondolkodói és írói mentalitását: „nem szándékozta a hagyományos szabályok szerint” alkotni műveit: „Stendhált éppannyira szerette, mint Spinozát, s nem volt hajlandó a filozófiát elváltatni az irodalomtól” (Simone de Beauvoir 1961, 404). Akit ez a gondolati és létstílus megérint, többé nem képes a kutatói és oktatói hadsereg sorkatonájaként reagálni. Ezt az írásmódot tanulja szerzőnk Sartre műveiből. Már egy-két évvel korábban is ugyanezt az eleven szemléletességet találta meg Almási Miklós írásaiban. Almásinak *A film és a művészi élmény születése* című tanulmánya (1961) szerepet játszott benne, hogy az akkori gimnazista film iránti érdeklődése filmesztétika iránti érdeklődéssé változott. Almási: *A modern dráma útjain* (1961) című könyve a legmegfelelőbb, legnyitottabb pillanatban érkezett, KJ többször olvasta, valószínűleg stílusára és gondolkodásmódjára is hosszú távú hatást gyakorolt. Ami

Almásinál a könyv végén volt, az „optimista tragédiák“ elmélete, *A film szimbolikája* harmadik kötetének elején jelenik meg ma, érvénye változatlan.

Nemeskürty Istvánnak tanítványa volt KJ az egyetemen. Abban az időben született *A filmművészet nagykorúsága* című Nemeskürty könyv (1966), mely szintén nemcsak gondolati, egyben irodalmi érték is, s melynek anyagát az egyetemi hallgató, mielőtt olvashatta, már szóban is hallotta. A film felnőttkorának eszméje máig formálódó gondolatmenetet indított meg az egykori tanítványban. Nemeskürty könyve bevezeti az olvasót a film művészi korszakába, KJ nyilván hozzá kapcsolódva, ennek hatására írja meg később *A film második gyermekora* című fejtegetését, mely által a *Frivol múzsa* kivezet a művészi korszakból, elbúcsúztatja azt. Talán a film második gyermekora is csak stádium, tehetjük hozzá. „A film a posztmodern által kizsákmányolt prédává vált.“ – írja Hans Günther Pflaum, az expresszionista kor kutatója, Fritz Lang *Metropolis*áról (Hans Günther Pflaum 2002, 118). Mindenki ismeri a divatos filmek által idézgetett klasszikus műveket, de szinte mindenki másodkézből, a nézők csak származékaival találkoztak, nem a filmet látták. A második gyermekort követi az árnyékvilág: ha a filmet is árnyéknak tekintjük, akkor a posztmodern stílus az árnyékok árnyéka, a médium nárcizmusa, élvezetgönny, ami kevesebb, mint a felülmelkedést feltételező önreflexivitás.

Az egykori Nemeskürty tanítványra vall *A film szimbolikája* szerzőjének írásaiban a törekvés, hogy megelevenítse a műfajok szellemtörténetét. Nemeskürty irodalomtörténetének sámáni felidéző szelleme nem ismer széthúzó, idegen századokat, csak a Derrida által tagadott örök jelent. Nemeskürty élő múlttal szembesít. A múlt, amelyet a sámáni hermeneutika felidéz, nemcsak megszólít bennünket, olykor ítélkezik is fölöttünk. Nemeskürty a pillanatot akarja megragadni: „1532. március tizenegyedikét írunk. Este van. Itt és ebben a főúri várkastélyban kezdődik a magyar nyelvű nyomtatott reneszánsz irodalom.“ Nemeskürty azt is tudja, hogy harang kong a felidézett percben, mert odafigyel az értelmezett műre, melynek a elidegenedett szaktudós mint boncmester megelégedne pusztá címkézésével: „...harangszó közben, alkonyatkor egy várkastélyban írja Komjáti Benedek tanítómester e szavakat, nagy művének, Szent Pál leveleinek magyar fordításához: 'Vége lett Szent Gergely pápa estin nagy miseharangkor. A Jézus Krisztus születésének utána ezeröttszáz harminckét esztendőbe'“ (Nemeskürty 1975, 13-14). A kezdet mágikus pillanatának felidézése alkotásra szólít fel, hogy hozzátegyük a világhoz a magunk művét. A vég felidézése befogadásra szólít, hogy odafigyeljünk a világ nagyságára és a percek értékére. Nemeskürty így eleveníti fel Bethlen Miklós halálát, a XVII. század kihunyó szellemének találkozását a világfelfordulást hozó XVIII. század nyüzsgésével: „Az aggastyán megtántorodik...már nincs. Volt. Körülötte harsog, él, nyüzsgög egy új világ: a tizennyolcadik század“ (Nemeskürty 1975, 50). Hány pillanat találkozása a katarzis? Bethlen Miklós szelleme kialakulásának pillanata, a XVIII. század diadalmas nyomulásának felharsanása, az ezeket idéző szerző pillanata és az olvasó katarzisének pillanata. A sámáni hermeneutika célja a szövegek első napi intimitásának, szellemi erejének és emocionális fascinációjának helyreállítása. A film szimbolikája esztétikai kategóriát formál a „szíven ütő“ kifejezésből. Nemeskürty tanulmányozva látom, hogy ennek a fogalomnak már a XVI. században megtalálható a megfelelője Pesti Gábornál: az „incredibilis voluptas“, a „hihetetlen gyönyörűség“ (Nemeskürty 1963, 22). A mi „fabuláink“ a filmek, de ugyanazok vagyunk, mint a régiek, elődeink. A két kor is hasonló: szétesett ország, egymást maró pártok, „Négy éven át“ – írja Nemeskürty –

„...egy kalandor Magyarország korlátlan ura“ (uo. 5). Késedelmeskedés, lemaradás: „Tizenöt év maradt volna felkészülésre“ (uo. 5) – mert a szultán a mohácsi vereség után nem szállta meg az országot. Az elmúlt évtizedekre emlékeztet, ahogy Ipolyi Arnold a XVI. század második felének lelki megosztottságát és szellemi lövészárók-háborúját ábrázolja: „A felekezetek vallásharcai közepett, az elnyomás és üldözés közt csak a térítésnek s elszakadásnak, az apostasiának és proselytismusnak, az üldözésnek és vértanúságnak lehetett még csupán helye, és nem többé a szabadelvűségnek és közömbösségnek vagy éppen a teljes hitetlenségnek. Külsőleg legalább egynek sem. Mindenkinek állást kellett foglalnia és pártot választania küzdelemben, az élethalálra viaskodók tusájában, másképp köztök többé meg nem állhatott“ (Ipolyi 1875, 10-11). A „művészet pártossága“, az agitációs és propaganda funkció alá vetett esztétikum sem a XX. század találmánya. A kitűnő Sztárai Mihály tevékenységének egyes aspektusai, Ipolyi Arnold ábrázolása szerint, kifejezetten az ateista „proletkult“ mozgalom stílusára és módszereire emlékeztetnek: „Majd játékszíneket is rendezett és állított fel az alkalmilag összecsendült népek vásárok, ünnepek, búcsúk vagy más sokadalmak alkalmával. Ezekben az e célra általa készített szindarabokat játszatta, melyekben a katolika vallást és papokat nevetségessé téve és gúny tárgyává állítva, megvetést és gyűlöletet igyekezett ellenök gerjeszteni. Szindarabjainak alakjai: olajos, tarfejű, pilises kopaszra borotvált barátok és papok, mint csalók és buták állítva elő, kik lórkörörmre nyírt hajjal, úgymond, hájas bréviárt hordanak, a szentség felét ellopják (az egy szín alatt való vétellel), és kiknek ezzel azután leginkább nőtlenségét ostorozza, szidalmazza és gúnyolja. Ellenökben az általok elcsábított együgyű híveik állanak, kételkedve az újítók bölcsességében és igazságában, melyet eleinte sehogy sem akarnak megérteni, de kik az új hitre tértek által, majd erre felvilágosítottak“ (uo. 15). Rólunk szól a múlt, nem érthetjük meg magunkat nélküle.

A sámáni hermeneutika feltárja az idők összecsendülését, a történelem ritmusát, a jövő jelenlétét a múltban, melynek következménye az elmúltak „szíven ütő“ aktualitása. Ha Nemeskürty segítségével olvassuk Bethlen Miklós önéletírását, meglátjuk benne a nagy regény, sőt a modern regény felé mutató kezdeményeket: egy XVII. századi *Eltűnt idő nyomában* vagy *Zeno tudata* élményében lesz részünk. Világossá válik minden szellemnek minden szellemhez való közelsége, a „kopernikuszi fordulatok“ blöffje, a múlthoz való turbókapitalizmus generálta felület, figyelmetlen és pökhendi viszony primitívsége. Nemeskürty monográfiáját olvasva hajlamossá válunk Bornemisza Péterben látni az első magyar pszichoanalitikust: „Gyóntatások és híveivel való bizalmas beszélgetések alkalmával megismerte a XVI. század emberének nagy kérdéseit – csupa olyan kérdés ez, melyekre nemhogy a középkor nem felelt, de Freudig egyáltalán senki sem – megismerte ezeknek a kérdéseknek kínzó voltát és feleletet keresett rájuk“ (Nemeskürty 1959, 266). A Nemeskürty által újra felfedezett Bornemisza Péter nemcsak a pszichoanalízis elődje, nem is csak a magyar tragédia megteremtője, képzeletvilága egyúttal a populáris esztétikum mai uralkodó műfajai felé is mutat. Szorongásaiban ráismerünk a mai horror témáira. Nemeskürty elemzései a távolinak látszó szerzőt ebben a tekintetben is közel hozzák: „Az ördög-históriák izgalmas, hátborzongató történetek voltak, a tettetst nehezen vagy egyáltalán nem lehetett kideríteni, hiszen az ördög volt, éppúgy, mint a modern detektívregény csaknem emberfelettien tökéletes okosságú és gonoszágú, rászédhetetlen gyilkosa. Ezt az ördögöt csak egyetlen, nála is kiválóbb lény tudta megalázni, miközben sokan csődöt mondtak – épp úgy, mint ahogy a mesterdetektív Sherlock Holmes vagy Hercule Poirot legyűri és leleplezi a gyilkost“ (Nemeskürty 1959, 276-277).

A mai író, festő és filmrendező is ugyanazokkal az „ördögi kísértetekkel“ harcol mint Bornemisza Péter. A *Frivol múzsa* és *A film szimbolikája* is az ördögök, rémek, kísértetek és kísértések rendszerezése, akárcsak a XVI. századi mű. Mélyen és öntudatlanul ágyazódik az egyén élete a nemzetébe és ezen keresztül az emberiségébe, és egyúttal a filmtörténet az irodalomtörténetbe. Ha Arany János nem keresi egykor az eltűnt magyar eposzt, nem juthatott volna eszébe egy későbbi kor szülöttének az emberiség eposzának keresése a filmkultúrában. A film forradalma a nyomtatás forradalmához képest fordítva hat. A nyomtatás eltünteti a közönséget, egyedül marad az író vagy a tudós. A tudós a tudományos üzembe menekül, az író a nyelv gépezetében akar megkapaszkodni. Mindez a szcientizmus és esztétizmus izolált világi felé mutat, melyek munkamegosztása hasznos, de végső kérdéseinkre nem válaszol. A moziban ezzel szemben egyesül a közönség, de eltűnik a szerző, az egyesült közönség azonban emocionális és fantasztikus izgalmi állapotba regrediál, mellyel összhangban a filmgyári kollektív munka „szervezett felelőtlensége“ a „magányos tömeg“ igényeit kielégítő új alkotási feltételekkel elkezd alásni a szellemi magántulajdont. „Ezt csinálni nem lehet, ez csinálódik.“ – mondja Arany János a népi eposzról (idézi Dávidházi Péter 1994, 123). A film szimbolikája első kötete a „csinálódás esztétikája“.

Ezen a helyen említem meg Mándy Ivánt. KJ gyakran emlegeti, hogy Mándy: *Régi idők mozija* című kötetéből többet tanult – írni, emlékezni és érteni – mint a legtöbb filmesztétikából. Nemeskürty István jegyezte meg a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* tanszéki vitája során: „Ez a könyv nem magyarul íródott.“ Ez a megjegyzés bizonyára hozzájárulhatott KJ „irodalmi fordulatához“, ahhoz, hogy a teoretikus kifejezést a következőkben szemléletes jellemzésekkel váltogatja. Az új stílus recepciója a méltatásokban nyomon követhető. Réz András írja a *Frivol múzsáról*: „Király Jenő munkája olykor szinte műalkotásszerűen viselkedik. Ezen azt értem, hogy olvasója, befogadója sajátos, elvarázsolt módon kalandozhat ebben a két kötetben“ (Réz András 1995, 43).

Lévi-Strausstól KJ gondolkodása elemző technikákat kapott, hatása kevésbé érinti az elméleti alapokat. Eco a hetvenes években nagy hatással volt előadásaira, de a szemiotikát akkor sem tartotta végső szellemtudományi alapnak, jelontológiát akart alépíteni. Lévi-Strausshoz hasonlóan Propptól is módszereket tanult. Bahtyin és Sklovszkij hatása mélyebb, az esztétikai elmélet alapjait is érinti, mert Sklovszkij a *Frivol múzsában* össze tudta kapcsolni Hegellel, Bahtyint pedig Nietzschével. Todorovot szerzőnk a hetvenes években olvasta, de ma is állandóan emlegeti. Todorov szerint a strukturális poétika kidolgozhat egyfajta periódusos rendszert, a szellem elemei és közegei rendszerét, melynek segítségével a kultúránk által még fel nem fedezett lehetőségek is megragadhatók. A filmek leíró rendszerezése a leírt típusok kombinációs lehetőségeinek kutatása felé mutat. Itt megy át vizsgálatunk produkcióesztétikába, és ehhez kell a rendszerezés. A produkcióesztétika, mely a rendszerezés által képessé válik új kombinátumok felfedezésére és konstruálására, beépülhet a filmgyártásba, a tervezés és alkotás folyamataiba. A jövőben a producerek új filmformákat fognak rendelni a produkcióesztétika műhelyeitől. A jövőben a beteg forgatókönyvek a produkcióesztétika filmdramaturgiai klinikáin lábadoznak majd. Jurij Lotman és Jurij Civjan a sakkjátszmához hasonlítják az esztétikum játszóját: „... az elgondolás maga a választás, egyes variációk elfogadása és más lehetőségek elhagyása. Párhuzamként felhozható a sakkparti: minél tehetesebb és felkészültebb a sakkozó, annál több variáció lehetősége tárul fel előtte, melyekből ki kell választania a 'helyes' stratégiát. És, gondolatmenetünket folytatva, ahhoz, hogy a

néző teljes mértékben élvezni tudja a sakkjátszma szépségét, neki is látnia kell, nemcsak a megtett lépéseket, amelyeket a mester meglépett a sakktáblán, hanem azokat is, amelyeket nem lépett meg – a szép kombinációk váratlansága, a kikerült csapdák, a közkeletű utak elkerülése a művészet maga“ (Jurij Lotman – Jurij Civjan 1994, 25-26). Az esztétika is ilyen játszma, de más a tétje, mint a művészeté. A művészet játszmájának tétje az élet lehetőségeinek kitágítása, az esztétika játszmájának tétje a művészet lehetőségeinek kitágítása. Milyen filmek vannak? Melyeket volt érdemes megcsinálni, és melyek fölöslegesek, feledhetők vagy éppen kártékonyak, ízlésrombolók? Milyen filmek lehetségesek és melyeket érdemes közülük megcsinálni? Mi hiányzik kultúránkból, mi válaszolhat nyitott kérdéseinkre? Milyen megrendítő vagy pikáns kombinációk lehetségesek az ismerteken túl, amelyek lehet, hogy azért elbűvölő vagy mozgósító erejűek, mert még fel sem tett kérdéseinkre adandó válaszokat érlelnek már, azok szellemi feltételeit gyűjtik?

A strukturalizmus módszerrel akarta pótolni az elméletet, a posztstrukturalizmus ötlet-böorzével az elméletet és módszert. A nagy posztmodern szerzőknek azonban van elméletük, sőt rendszerük, melyet úgy rejtegetnek, mint Rick a „szentimentális szívet“. Ezek az önbomlasztó rendszerek garantálják a nyitott, végtelen szemiózist. Bevezethetjük a nyitott rendszer fogalmát, s ez a perspektíva hozzájárulhat az esztétika újjáéledéséhez. KJ nyelvújító vagy deformáló hajlama derridainak tűnik, de inkább Heidegger hatásának köszönhető, mert megelőzi a Derridával való megismerkedését. Eco és Derrida dinamikus interpretációs technikája nélkül bizonyára nem jöhetett volna létre *A film szimbolikája* episztemológiai része, mely a jelentést végtelen elkülönböződésekben megőrzött átütő erejű létmegértési tendenciának tekinti. Derridához hasonlóan KJ is arra kíváncsi, mit lehet megtudni a szövegekből az emberről, de Derrida dekonstrukciója azt kutatja, mit nem tud a tudás, KJ rekonstrukciója azt, mit tud a nemtudás? Közös, hogy mindkét módszer a tudás határain keresi az ismeretlen megragadásának lehetőségét.

Deleuze műveit nagy szellemi élvezettel olvasta szerzőnk, de az élvezetnek, rokonszenvnek, sőt a hatásnak sem kell egyetértéssel társulnia: *A film szimbolikája* rehabilitálni akarja Ödipuszt és a reterritorializációt. Foucault iránt KJ soha sem melegedett fel, de a hetvenes években hatott rá *A tudás archeológiája*, amely végül valami mássá érett, a *Csak egy nap a világ* élményarcheológiájává. Miután a vulgarizált strukturalizmus sematizált szemléletlenségeket csempészett a műalkotások élménykonkretizációi helyére, és meglegedett a sematizált szemléletlenségek retorikai klasszifikációjával, már az sem mondható, hogy megértésük és megfejtésük helyett csupán nevet adunk örömeinknek, mert a „szöveg örömeinek“ nyoma sincs eme absztrakciókban. Balogh Gyöngyi és Király Jenő a *Csak egy nap a világban* élményarcheológiának nevezik esztétikájukat vagy történeti poétikájukat, mert a megélt műalkotásokról akarnak beszélni, nem az absztrakt sematizációkra csupasztított és a kulcsín méltatásával eladott „szibarita váz“-ról.

Eliade a mítoszt az eredet üzenetének tartja, Freud (és Jung) egzaktan konkretizálhatóként kezeli az eredet üzenetét, mint a tudattalan diskurzusát. Freud és Ferenczi kifejtik a szellem onto- és filogenetikája közös törvényszerűségeit. Ezt a nyomot veszi fel a *Frivol múzsa* és követi tovább *A film szimbolikája*. KJ fikcióspektruma hasonlít Ferenczi libidóspektrumára: Ferenczi az erotikus valóságérzék fejlődésfokait tárja fel, a *Frivol múzsa* és *A film szimbolikája* a valóságérzék – a szellem Erósza platóni értelmében – erotikus fejlődésfokait.

A film szimbolikájában a pszichoanalízis az a médium, amelynek táptalaján az esztétika túlnő önmagán. Az esztétikából a pszichoanalízissel való kapcsolat hozza ki azt, amiben több önmagánál. Freud és Jung között nincs ellentét vagy összeférhetetlenség, az esztétikában a kutatás más rétege fogadja be eredményeiket. Nem a tragédia és a regény küzdelme-e az egész élet? Nem az ember győzelme-e, ha a tragédiában nem bukik el, ha sikerül a regény mozgatóerejévé tenni a tragédiát? A tragédia elmélete a freudizmus, a regényé a jungianizmus, tragédia és regény pedig a pszichoanalitikusok és mélypszichológusok által adott új megvilágításban személyiségontológiai kategóriákká általánosulnak. A tragédia és a regény ontológiája úgy viszonyul egymáshoz, mint a gyanú és a hit episztemológiája illetve hermeneutikája. Freud eszköztára, a jungi kutatások eredményeinek figyelembevétele híján, a gyanú hermeneutikájára redukálódik. Jung nem azonos a new age által felhígított olvasattal, mellyel szemben egy hegelianus olvasat adja vissza gondolatai erejét.

A Frivol műzsában és *A film szimbolikájában* a műfajok a realitásérzék fejlődésfokai, egyúttal emberi alaphangoltságok (Heidegger: „Grundbefindlichkeiten“), létviszony-típusok, a lét-történetet összefoglaló ontológiai regény fejezetei. Az egyik oldal a freudi „családragény“, de ugyanez a másik oldalról nézve heideggeri „ontológiai regény“, „létregegy“. A kettő közötti közvetítésnek is tekinthető az önkeresés jungiánus regénye vagy az eriksoni pszichohistória által leírt stádiumok sora.

Lacant korán olvasta KJ (*A pszichoanalízis négy alapfogalmát*), de nem volt rá döntő hatással, (csak a Žižek által interpretált Lacan kezdte komolyabban érdekelni), ugyanakkor a szellemi mentalitásban rokonságot érzek, mely talán kortendenciának tekinthető. Mindkét személyre jellemző a gondolati felfedező folyamat jelenvalósága a szövegben, a kifejtés logikája alávetése a kutatás logikájának, a szöveg nyugpontra nem jutó meg nem állapodottsága. A kifejtés minden fázisa új körön alkotja újjá az elméletet.

A film szimbolikáján kívül egyetlen könyvet ismerek, amelyben Orpheus alakja, és közvetítésével a halállal való vetélkedés *Frivol műzsához* vagy *A film szimbolikájához* hasonló nagy szerepet kap, Herbert Marcuse *Eros and Civilisation* című művét. Freud halálösztonfogalma saját táborában sem aratott sikert, de annál termékenyebbnek látszik feltámadása az esztétikában. Talán Lacan segítségével érvelhetnénk KJ halálesztétikája mellett. Melanie Kleinen kívül csak Lacan értékeli igazán a halálöszton-koncepciót, és Žižek aknázza ki lehetőségeit. Freudnál a halálöszton visszatérés az anorganikus lét nyugalmához. Lacannál: „A halálöszton csak a szimbolikus rend maszkja“ (Lacan 1975, 375). De a szimbolikus rend, szembeállítva az eleven reálissal, a kimondhatatlan létteljességgel, vajon nem eme reális elevenség halotti maszkja-e *A film szimbolikája* episztemológiájában? A művészet, amikor nemesak a természet kegyetlen rendjétől, egyben a szimbolikus rend tehetetlenségétől is visszaköveteli az egzisztenciát, vajon nem a halálösztonnal harcol-e? A „fáklyaként világot“ és elégő romantikus lélek, vagy a burzsoá világ meg nem értésével viaskodó kritikai realista, illetve a megmerevedett polgári kultúrából egérutat kereső XX. század eleji avantgárd művész vajon nem a személyes halálösztonnal akarja-e legyőzni a kollektív halálöszton? Nem ez-e a szellem homeopátiája?

Hogyan sorolok be új élményeket kultúrámba, hogyan ruházok fel ingereket szellemi relevanciával? Van-e ennek átfogó, leírható stratégiája? Hogyan fosztják meg relevanciájuktól az új ingerek a régiéket? Hogyan termelhető meg az „új“? Ez Groys problémája (Groys 2007). A másik szempont, melyet KJ az előbbivel való kölcsönhatásában tár fel: hogyan újul

meg a régi, hogyan képes továbbélni az új mellett és az újjal való kölcsönhatásban? Hogyan ölt a régi, az újjal való kontrasztviszonyában és konfliktusában radikális formákat? Hogyan megy végbe az a folyamat, amelynek során nemcsak a régi radikalizálódik, hanem az avantgárd is klasszicizálódik? Ezek a *Frivol műzsában* bevezetett gondolatrendszer kérdései. Groys a fikcióspektrum progresszív mozgását írja le, KJ azért kettőzi meg a rendszert, mert a progresszívvvel egyenlősíti, emancipálja a regresszív mozgást. A *Frivol műzsában* használja a „fejszex“ fogalmát, ennek analógiájára beszélhetünk „fejlesztikumról“, s Groys valóban ezt írja le. Filmkritikáiban azonban Groys is mélyenszántó viszonyba kerül a vulgáris esztétikummal, mely távol áll az avantgárd fejlesztikumtól.

Žižekre későn figyelt fel KJ, csak a *Metropolis* folyóirat *Psycho* számának, pontosabban Vasák Benedek Balázs ebben megjelent tanulmányának köszönhetően (Vasák Benedek Balázs 2004, 15-16). Žižek egy ontológiát dolgoz ki, melyet populáris filmekkel illusztrál, KJ ezzel szemben, ha jól értem, nem saját ontológiáján dolgozik, hanem az összes lehetséges metafizikák tölcserének tekinti az esztétikát, melyben az egymást átvilágító metafizikák mutatnak egy ontológiai alaptapasztalat körvonalazódásának lehetősége felé. Így válik az esztétika, és különösen a vulgáris esztétikum elmélete, az ontológiai fantázia metafizikájává.

Žižek és KJ elméletében is főszerepet kap a rém. A világunk szervezeti formáját tagadó, idegen és közönyös létezés nem egyszerűen keretezi világunkat és nem is egyszerűen előzmény vagy eredet, hanem képviselve van szervezeti formánkban, mint kaotikus, bizonytalan, szorongáskeltő elem. Ennek ad mitológiánkban antropomorf vagy zoomorf alakot a rém képe. A rém a külső a belsőben vagy az idegen az ismerősben. Žižeknél a rém a reális a realitásban. Freudnál a rém a tegnap a mában, a meghalodott az újban. KJ vagy Žižek írásaiban a rém az alaktalan alap küldötteként képviseli azt, amit Groysnál az „archívumon kívüli“, a „szemét“ vagy Kovács András Bálintnál a „semmi“.

Žižek és KJ elméletének közös vonása a szellem ősrobbanásának kutatása. Ha a tradícióban leásunk a legmesszebről jövő szimbólumokig, KJ hipotézise szerint a szellem ősrobbanásához közelítünk. Žižek Schelling segítségével keresi a szellem ősrobbanását, amit KJ a fikcióspektrum által.

Több recenzens szóvá tette KJ írásainak „szórakoztató“ jellegét. Žižek írásai kapcsán is gyakoriak a hasonló megállapítások. Közös vonás, hogy mindketten hermetikus nyelven beszélnek a vulgárisról, másrészt a radikális absztrakciókat képzeletszerű jellemzésekkel, a filozófiai nyelvet irodalmi nyelvvel váltogatják. Írásaikon belül zajlik a kultúrák harca, melynek során a hermetikust teszik szórakoztatóvá és nem a vulgárist szárazzá.

Žižek politikus, kultúrkritikus szerző. A *Frivol műzsa* „antipolitikája“ is politika, de az általános, nem pusztán szűkebb értelemben politikai ellenállás „politikája“, mellyel *A film szimbolikája* koncepciója már nem kielégíthető. Esztétika, etika és politika közös nevezője mindkét rendszerben, KJ és Žižek rendszerében is, az antagonizmus. Žižek szerint a jövőt a slum-lakók és a menedzserekből, újságírókból, PR-főnökökből, professzorokból és sztárművészekből verbuválódott „szimbolikus osztály“ (Žižek 2005) antagonizmusa határozza meg. Hasonló gondolat KJ-nél, hogy a társadalom extrémén dichotomizálódik, a többség pauperizálódik, az alkotó értelmiségi „felesleges emberré“ válik, átadja helyét a „szóvivő“ osztálynak, melynek feladata a „birodalom“ álcázása, az új szellemi és anyagi, életmódbeli határok eltakarása. A kapitalizmus azért az – Agamben nyomán így jellemzett – kárhózat birodalma, mert a világi-földi kárhózat lényege, hogy az ítélet megelőzi a bűnt, a katasztrófa a bűnbeesést.

Maga a társadalmi struktúra az extrém-situáció, melyben a munka többé nem az ember specifikuma, hanem a multinacionális vállalatok szűken mért „kegyelmi ajándéka“.

KJ eredeti terve az volt, hogy félév-ről-félévre bővítve a vizsgálat spektrumát, a vulgáris formák után a hermetikus és elitárius formákat is sorra veszi. Munkájában Felliniig jutott el, amikor megjelent Kovács András Bálint (a továbbiakban: KAB) könyve, *A modern film irányzatai* (2005). KAB olyan teljes képet ad a művészfilm formák rendjéről, mint KJ a tömegfilm formáiról. Ezért KJ a továbbiakban, a művészfilm formák elemzésének folytatása helyett, a KAB könyvhöz fűzött észrevételekkel zárta előadásait.

Mindkettőjüknek tanítványa voltam az ELTE-n, ezért is érdekel, folyamatosan foglalkoztat a két rendszer viszonya. Úgy látom, mindkét szerző visszatér a posztmodern show idején feladott, átfogó igényű elméletalkotáshoz. KAB éppen KJ-nek ezt a vállalkozását értékeli *A tömegkultúra esztétikáját* vizsgáló írásában: „...Király Jenő műve zavarba ejtően robusztus. Olyasmire vállalkozik, ami az elmúlt húsz évben nem volt szokás: nem a művészet, a műalkotás és a befogadás szimptomatikus sajátosságait, hanem újra az 'esztétikum sajátosságát' keresi. Visszatér ezért egy régiesnek ható diskurzushoz, a strukturalista szemiotikához és a generatív gondolkodásmódhoz, és ezekben olyan csapásokon indul el, amelyekről a posztmodern füstben már azt gondoltuk, nem is léteznek“ (Kovács András Bálint 1994, 203). Két egymást akaratlanul és tudattalanul, spontánul kiegészítő rendszert dolgoznak ki, egyik a stílusok, másik a műfajok rendszerét. A múlt felé indulva a mítosz, a jövő felé indulva a modernizmus elmélete az esztétikai szerelvény mozdonya. „Minerva baglya este repül...“ – mondják a hegelianusok: a két rendszer megírható, kifejezhető és működő mivolta vajon nem a filmművészet, a filmkorszak végének jele-e? Nem olyan virágkor volt-e a filmkor, mint az Aiszkhülosz és Euripidész közötti Athén, vagy a John Ford, Marlowe és Shakespeare közötti London? Véges, mert intenzív korok.

A film szimbolikája a filmet a kultúra tudattalanját ébresztő álomként elemzi, mert az álom a tudattalan vagy az ellenvilág ébredése. Most kísérletet szeretnék tenni *A film szimbolikája* tudattalanjának értelmezésére, melyet a rendszer melankóliájából próbálok levezetni. A turbókapitalizmus a gyorsuló idő világa, de az idő minden vétkét nem írhatjuk a gyorsuló idő rovására. Nem úgy állunk-e a filmmel is, ahogyan Borges beszéli el a tangó történetét, mely 1880 körül keletkezett Buenos Aires bordélyjaiban, és 1910-ig volt autentikus ereje birtokában (Borges 1987, 10)? Az athéni tragédia, az angol reneszánsz dráma, a Tang kori novelisztika – mind véges virágkorok. Nem ilyen véges kor-e a film kora is? *A film szimbolikája* hivatkozási ökonómiáját, elemzési anyagát értelmezve mintegy a film szelleme vándorlásának tanúi vagyunk. Az amerikai filmek az ötvenes évek végéig tanulságosak a szerző számára, az európai művészfilmek a hatvanas évek végéig, talán még, csökkenő mértékben, a hetvenes években is, a hongkongi film a hatvanas és hetvenes években, míg a Bollywood-film a nyolcvanas években van bája és őserje együttes csúcspontján. Mikor alakult át a néptánc a néptánc művi mimézisévé, a folklór folklórkonzervvé, mikor vált a falusi lakodalom mimézissé, eredeti lényege hamisított utánzásává vagy a polgári demokrácia a pénzdiktatúra mezévé? Mikor váltak a Bergman filmek Bergman-film-utánzattá? Egymással összefüggő kérdések, melyek visszavilágítanak *A film szimbolikája* kutatási tárgyának eltűnő mivoltára. Nem véletlen, hogy a régi filmeket – *A film szimbolikája* hermeneutikája szerint – csak az elveszett spontán autentikus élmény mimézisével próbáljuk megeleveníteni. A hatvanas évek végén kifutunk a művészi korszakból, az évezred végén pedig a film korából. „Esztéta álom

volt a film!“ – jön utána a „média“. Konzekvens, hogy Groys nem esztétikát ír, hanem a média kultúrokonómiáját.

KJ-nél az iszonyattal való találkozás jelenik meg a rendszeren kívüli rendszerbeli reprezentációjaként, KAB-nál a semmivel való találkozás. A tömegfilm vizsgálata az előbbihez vezet, a képek kialakításának képeihez, a művészfilm vizsgálata a képek tárgyvesztésének körvonalazódásához. Antonioni idején Monica Vitti és Marcello Mastroianni ballagnak a semmi felé, Lynch idején azonban már maga a kamera teszi meg ezt az utat. Mindkét rendszerben, KAB és KJ rendszerében is eljön – értelmezésem szerint – Godot, a KAB által vizsgált filmekben a heideggeri „mély unalom“ vagy a Camus-féle „közöny“, KJ-nél a Kierkegaard-féle „démonikus“ képviselőjeként. Minden rendszer ott éri el a teljességet, ahol szétfoszlik, a sikeres teljesség, mint beteljesedés bizonyítéka: a minden rendszeren túli elviselhetetlen és értelmetlen rendetlenség megpillantása és beszámítása.

Igazság és név

a./ Az „egész“ igazsága

A film szimbolikája felszíne úgy működik, mintha Lévi-Strauss és Lacan vitája lenne, mélye úgy, mint Kierkegaard és Nietzsche vitája, az összvállalkozás pedig *A szellem fenomenológiája* szellemi-lelki utazását vezeti el a máig, a ma feltételeihez alkalmazkodva, egy vulgáris, pauperizálódott, züllött, demonizálódott fenomenológiaként, amely – Kierkegaard visszatartó óvásával dacolva, vagy mert azt sajnálkozva kénytelen elutasítani, mert már nem tudja reménnyel vagy akár csak bizalommal követni – a félelmet és rettegést választja. Mert csak így lehet elvezetni a szellemet – Auschwitz és a Gulág korán át, Kambodzsa és Ruanda tragédiáján keresztül – a máig.

b./ Az „egész“ neve

A hegeli dialektika és a strukturalizmus végső soron közös öröksége, hogy oppozíciókkal különítjük el a minőségeket, de ha csak az így kapott pólusokon helyezzük el a minősített jelenséget, az eredmény nem lesz több a pusztá címkézésnél. A jelenség csak az oppozíciók sora által kreált megkülönböztetések mind nagyobb sokaságában minősítve kaphat konkrét jellemzést, pontosabb leírást, amihez a korábban megkülönböztetett minőségek összekapcsolása útján jutunk el. Az oppozíciós rendszer nehézipara szolgáltatja az elemeket a leírás, a jellemzés, a meghatározás könnyűipara számára. Minden egyes kapcsolat két oppozíció egy-egy pólusát kapcsolja össze, s ezáltal a vizsgált jelenség egyetlen oldalát írja le. Ezért tovább kell lépni, új kapcsolatot keresve egy további vonatkozás jellemzésére. Például ha azt mondom, „szintetikus radikalizmus“, mely kifejezés az általam most jellemzett leírásmód neve lehet, ezzel az esztétikumnak azt a leírásmódját jellemeztem, mellyel *A film szimbolikája* dolgozik, tehát ez KJ esztétikájának neve is lehetne. De lehet a neve „totális radikalizmus“ is, mert az „egészet“ akarja leírni, és az alapjáig szeretne hatolni. Ezáltal *A film szimbolikája* szerzője pontosan azzal a feladattal küzd, mellyel Eizenstejn is sokat foglalkozott. Mindenekelőtt Eizenstejn *Módszer* című művére gondolok. A mű másik címe, melyen említeni

szokás: *Az alapprobléma*. A befejezetlen művet Alekszandr Trosin és társai válogatták össze és rendezték el. Eizenstejn univerzális rendszert akart kidolgozni, mely feltárja és megmagyarázza annak a nagy közös mechanizmusnak a működését, mely irányítja a történelmi változásokat, a művészet és kultúra kialakulását, az élet és szellem fejlődését. A kultúra legkülönbözőbb területeivel foglalkozott, mert szerinte egyazon alpra épül, vagy egyazon magból bomlik ki minden emberi objektíváció, legyen szó épületről, nyelvről vagy műalkotásról. Véleménye szerint a szellem, a társadalom és a világegyetem felépítése egyazon sémára, kompozíciós elvre, törvényre megy vissza, a Módszerre! Ezt a közös Módot próbálta kimutatni a legkülönbözőbb anyagokon a *Karamazov testvérektől* életműve önanalíziséig (Sz. M. Eizenstejn 2002). *A film szimbolikája* módszere és Eizenstejn *Módszere* között, legalábbis a vállalkozás alapvető természete és átfogó szándéka tekintetében, rokonságot látok.

A film szimbolikája csak addig tűri a klasszifikáló leírást, a „mód“ megnevezését, amíg ezt nem tekintjük iránynévnek, izmusnévnek. Már csak azért sem illik rá iránynév, mert – mint jeleztem – nem írott, elhatározott és megírt mű, hanem „magától lett“, mozgásban levő, félévről-félévre új alakot öltő előadások egy lenyomata, pusztá képviselő és fenomén, bizonyos értelemben nemlétező. Egyfajta teoretikus „oral poetry“ megnyilatkozása.

A gondolat, eszme megragadható okánál vagy céljánál, feltételeinél vagy teljesítményénél, vagy valamilyen éppen aktuális és aktualizált, „felébresztett“ rétegénél fogva, ezért különböző nevekkkel jellemezhető. A nevek, címkék félrevezetőek, amennyiben irányzatot láttathatnak az esetleg épp egy konkrét feladathoz idomult alkalmi megnyilatkozás helyén. A módszer lényege sokkal titokzatosabb, mint bármely alkalmi megnyilatkozási módja. Az elmélet potencialitása nem írható le aktualitása alkalmas nevével. A címkézés az epigonok érdeke, csak az epigon jól leírható, pontosan megnevezhető, mint dobozember, ön-beskatulyázó fióklakó. A kényszerkultúra legmagasabb szférája a hivatalos tanok, uralkodó eszmék kultúrája. A besorolások, a címkék stigmatizációként vagy nemesi levélként működnek a csúcs-kényszerkultúrában, a kényszer kulturális elméleti csúcstechnológiájában. Ezért kell lázadni ellenük. Nem kell marxizmus, de kell kizsákmányolás elmélet, nem kell leninizmus, de kell forradalom elmélet, nem kell dekonstruktivizmus, de olvassuk Derridát. KJ minden címkét, besorolást elutasít, a besorolhatóságot a szellemi kudarc, a megállapodottság, leülepedettség szimptomájának tekinti, de elkészült írásait gyakran címkézi, a címkével való ellátás által azonban csak azt jelzi, aminek túllépése a gondolkodás aktuális feladata. „Ez mind még nem az“ – nem az, amit az ember keresett, bár rész belőle és út felé. Arany László műve, *A délibábok hőse* kallódó kódlovagjának bűnéből, a századvégi bűnből az ezredvégen erény válik: ez még mind nem én vagyok, ez még csak lukácsista fenomenológia, ez még csak strukturális egzisztencializmus, ez még csak egzisztenciális pszichoanalízis, csak az esztétikum szocioanalízise, ez még csak bioanalitikus szellem-eredet-történet, stb. Az előző évszázad kódlovagai kudarcát az évezred kódlovagai a KJ által minduntalan emlegetett „Krankheitsgewinn“-né alakítják. Lukács és Lenin tanítása alapján: vereségeinkből ismereteket kell merítenünk! Sartre tanítása alapján: aki veszít, az nyer! Vagy egy régi dal „tanítása“ szerint, mely gyermekkoromban mintha minden ablakból szólt volna a Baranyai téri park felett: „veszíteni tudni kell...ezért sírni, hidd el, kár!“

Ez az oka, hogy ha KJ idéz valakit, ez nem pártállást vagy irányzati igazodást fejez ki, egyszerűen kizsákmányol minden elérhető információt, mert csak a tárgy érdekli, nem a mások mondása, hanem a saját kimondatlanja, a tárgyat beszélteti, nem az ideológiák szócsöve.

Szócsöveseknek nevezem azokat, akik beköltöznek valamely ideológiába, és onnan öltögetik nyelvüket még a tárgyra is, nemcsak más táborok ideológusaira. Ezek a szellemi csótlakók ritkán látják meg a fényt a cső végén. Ezt azonban csak az tudja meg, aki kipróbált néhány csövet. Ha a marxizmus nem lépett volna fel hegemoniára törekvő parancskultúraként, talán könnyelműbben költöznénk be a mindenkori csőkínálat valamely új szellemi odújába. Kovács András Bálint nagyon pontosan jellemzi a *Frivol múza* hozzáállását a szakirodalomhoz: „Hivatkozásai azonban alapvetően retorikusak, az idézetek illusztrációként szolgálnak saját gondolatmenetének egy-egy pontján“ (Kovács András Bálint 1994, 196).

A film szimbolikája első kötete a filozófiai irányokat és iskolákat nem túllépendő korstílusoknak, hanem akceptálandó műfajoknak, a szellemi eszköztárba besorolandó „mód“-oknak tekinti, melyek mindegyike bizonyos problémák legjobb megoldása, de amelyek irányzattá szerveződve túláltalánosítják eredményeiket. A paradigmaváltásokat kollektív tömeghisztéria formájában jelentkező elhárító mechanizmusoknak tekinti, nemzedéki ön-agymosásnak, illetve a nemzedékek pozícióharca tünetének. Mintha ez még mind a kultúra kamaszkora lenne, képtelenség a szintézisre, éretlen önmeghatározási düh, amikor az ember csak a másik világa bomlasztójaként képes meghatározni magát, nem saját világa építőjeként. A másik-ellen-valóság, mint az önmagáért-valóság pótléka. Az esztétikum, akárcsak az esztétika, a mozgalommá, iskolává szerveződéstől válik állóvízzé (KJ nyelvén: véglevessé), amelyben paraziták élnek. Minden olyan jelszó, mint pl. a „posztmodern“, nem más mint végleves-tál, parazita-toborzó.

A paradigmaváltás lényege a tabu és a fétis fogalmi segítségével leírható. A tabu és a fétis jelenségei összefüggnek egymással, mint az értékrend szemantikáját szervező ritualizált kollektív műveletek. A tabu felel meg az elfojtásnak, a tagadásnak, míg a fétis a sokszorozás, megerősítés és ismétlés parancsát képviseli. A tabu szétválaszt, a fétis összeköt. A jelöletlen birodalmával a jelölt két sora áll szemben, a pozitivitás illetve a negativitás „archívumai“, melyeket a fetiszizáció illetve a tabuizálás műveletei szerveznek. A határok azonban csak a felszínen világosak. A fétis célja a múlt valóságos és a jövő lehetséges fétiseinek tabuizálása. A tudattalan fétisei a tudat tabui. A szociális szerveződésben is szerepet játszik a két kategória konfliktusa: az alacsonyabb szociális réteg fétiseit a magasabb tabuizozza. A filozófiában egy kategória fetiszizálása több más kategória tabuizálása: érzékenységek elnyomása. Ha a paradigmaváltás a régi tabuk és fétisek újakra cserélése, akkor a paradigmaváltások értelmében vett történelem illúzióvilágban játszódik, melyben a kerülési magatartás és az ismétlési kényszer, a félelem és a fanatizmus rendszere álcáz közhelyeket igazságoknak. A „fecsegő felszín“ története nem fejezi ki a „hallgató mély“ nagy áramlatait. Ezért beszélhetünk a film „titkos történetéről“ vagy „ellentörténetéről“.

A paradigmaváltások iránti ellenszenv, a filozofálás kolumbuszi és nem kopernikuszi feladatnak tekintése a „kivezetés“ esztétikájának lényegéhez tartozik. A jelen – mint kor – csak az idők pillanatnyi „vége“, de nem teljessége, korszerűnek lenni inkább korlát, mint privilégium. A „korszerű ember“ egyfajta naiv Göre Gábor az idők nagyvilágában. A „korszerűség“ az idők országának provincializmusa. A „kivezetés“ imperatív episztémikus kategória: a gondolkodás önfelszabadítása merőlegesen mozog a mindenkori „korszerű“ ismerethorizontra. Aki bármely izmus vagy ideológia hívőül szegődik, olyan vonatra száll fel, amely már elment. Az ilyen gondolkodás mozgása képzelt haladás, nem jut sehová: ez a múlt a jelenben. A paradigmaváltás kényszere összefügg az episztémikus rabság nyomásával, arra

adott reakció, de egyben új rabság berendezkedése, nem több, mint hogy a rab néha előléphet börtönörré. Önmagában véve minden episztémé szellemi süllyesztő. Az érvény kitör az episztéméből, áttör a szellemi divatok paradigmaváltásain. Az érvény lehetőségének feltétele azonban a kultúraspecifikus szelektivitás meghaladása, a közvetlen környezet egyneműsítő áramlatainak ellenálló idegenség. Az, amit a naiv elidegenedésmélet dekadenciának vélt, sokszor csak a koráramlatok banalitásaival szembeni ellenállás.

A film szimbolikájában, különböző neveken, ismételten visszatér élményből gondolkodók és tanokból gondolkodók, meglátók és szócsövek, partizánok és sorkatonák, conquistadorok és turisták megkülönböztetése. Valami hasonló különbségtétel, Kelecsényi László emlékezése szerint, már a huszonhárom éves, kezdő tanársegéd első óráján megjelent: „Előadásának második vagy harmadik percében, tárgyába kezdve felosztotta a filmesztétika addigi művelőit iparosokra és áldozathozókra“ (Kelecsényi László 1986, 12). A tanok képviselőjét a címke nyugtatja meg, az élményből gondolkodót az taszítja. Jogosult-e élménygondolkodás és tan, tudós és kutató, magángondolkodás és üzemi gondolkodás megkülönböztetése? Igen, ha az üzemi gondolkodást is élni hagyjuk az empirikus társadalomkutatás szervezeti formájaként. Az üzemi gondolkodás csak az értékválasztást feltételező végső elméletalkotás szintjén válik problémává, mert az ideológia vagy a szakmai közvélemény problémáihoz és eszméihez keres tárgyat, míg az élménygondolkodás a tárgyat szolgálja, és ezt veszi sorra az eszmék nagyítói alá, őt kérdeve meg az értékekről is. *A film szimbolikája* elítéli a „kopernikuszi fordulatokat“, a „paradigmaváltásokat“. Husserl műve, *A belső időtudat fenomenológiája* segítségével szemlélteti, hogy a tapasztalatokat, hatásokat nem túllépni kell, nem is választani közöttük, hanem mélystruktúráként vagy szellemi rétegeként építeni be és dolgoztatni. Ezzel az állásponttal függ össze a szakmai kommunikáció mikroetikája. A „létező szocializmus“ idején az egyetlen („marxi, lenini“) igazságtól való eltérésért bélyegeztek meg, a „létező kapitalizmus“ idején az egynapi igazságtól való eltérésért közösít ki a „pillanat embere“, a nietzschei „percemberke“. Az ellenálló egykor burzsoá dekadensnek számított, ma egyszerűen elmaradottnak. A szellemi divatokhoz hasonlóan működnek a szellemi pártok. A szakbetegség csendes kényszerneurózis, a pártbetegség hangos hisztéria, de mindkettő megosztó és agresszív. Ha X-et kedveljük vagy tiszteljük, és hasonlóképpen kedveljük vagy tiszteljük Y-t, ha mindkettőtől tanultunk, X és Y azonban gyűlölik egymást (akár politikai okokból, akár a szakmai rivalitás okából), inkább mindketten gyűlöljenek meg bennünket, de ne mondjunk le egyikük szellemi eredményeiről sem a másikért. Az ember a szakbetegség és a pártbetegség által válik – Aragon szavai szerint – „a változó eszmék szomorú bohócává“. Tisztázni kell bizonyos játékszabályokat, hogy a szellem ne csak túlélje a kedvezőtlen kort, hanem működhesék is benne. Nem az illem vagy a felebaráti szeretet szabályai ezek ma, egyszerűen csak a szellemi túlélésé. A „filozófia radikalizmusa“, vagy a „kulturális radikalizmus“ olyan kifejezések, amelyek azt követelik, az ész legyen radikális, ne az esztelenség. Ha az esztelenség radikális, csak a nála radikálisabb ész győzheti le. Az ész radikalizmusa nem a gondolat arany középpútja, hanem az a dinamikus átfogó munka, amelyben magunkba foglaljuk és magunkban szembesítjük a pólusokat és dolgoztatjuk feszültségüket. Nem menekülünk egy szelektív homogenitásba, mely kifelé hisztéria, befelé kényszerneurózis: ez a csúf kettősség az ideológia lényege, ezért agresszív kifelé, míg befelé tehetetlen és sivár.

Hegeltől átveszi KJ, hogy „az igaz az egész“, és ezt kiegészíti: „minden igaz a maga helyén“. Minden érvény együtt érvényes, nyomatékosabban fogalmazva: csak együtt! Ami igaz volt,

nem válik hazuggá, csak nagyobb egészben kerül a helyére. Ami hatott, alkotásra ösztönzött, abban az igazság nyilvánult meg. Az elmúlt eszmék nem múltak el, a divatból kiment eszmék nem bukottak, a rekulturáció minden fellendülése – reneszánszok, renovációk – idején egymást emelik ki a vélt érvénytelenségből. A régi metafizikák – *A film szimbolikája* első kötete szerint – egy nyelv jelei, ezért lehetséges, hogy a filozófia – mint Heidegger is vélte – a metafizikák segítségével haladja meg a metafizikát. Minden előző filozófia, egy következő számára, jel. A jel platonikus entitás, melyet a beszéd hív vissza a platonista helyzetből, a statikából. KJ ezért nem dekonstruálja sem Lukácsot, se mást. Kovács András Bálint találó szavakkal jellemzi a *Frivol múzsa* (illetve az anyag korábbi változata, *A tömegkultúra esztétikája*) módszerének lényegét, mely – véleményem szerint – *A film szimbolikájában* még kifejtettebben érvényesül: „...nem a műalkotás fogalmát definiálja újra úgy, hogy a populáris mű is beleférjen, hanem a hagyományos esztétikai építményt szinte érintetlenül hagyva köré épít egy másikat“ (Kovács András Bálint 1994, 197). Nem meghalad, nem dekonstruál, hanem gyűjt és körülépít, nem megdönt, hanem emancipál. Az eklekticizmus összead, a radikális totalizmus összeszoroz.

Azonban a radikális totalizmus is olyan név, mellyel a szerző régebben nevezte meg törekvését. Manapság esztétikáját, illetve annak elkészült változatát dialektikus irrealizmusként jellemzi. A materializmus anyaga a realitáskép realitása, míg az irreális a nélkülünk való világnak teszi fel kérdéseit. Az éri el a mélyvalóságot, aki hátat fordít a valóságnak. Az éri el a rendszeren kívüli sejtelmét, aki a rendszerben hátat fordít a rendszernek. Ezt nevezem mátrix-birkózásnak. Ez a gondolati stílus engem leginkább a kungfu-filmekre emlékeztet, melyekben az a vesztes, aki nem tanulja el ellenfele sikerének titkát, s nem tudja egyesíteni pl. a Mennydörgő és Villámló Sötét Felhő technikáját a Szelíden Simogató Szellő technikájával. A dialektikus irrealizmus alapelve, hogy nem a dolog létét tesszük zárójelbe, hanem a tudás létét, ami nem azt jelenti, hogy nem sajátítjuk el a tudást és bármely formájáról vagy szeletéről le akarnánk mondani, hanem azt, hogy az eszmét és módszert nem tekintjük olyan princípiumnak, mely alávetheti és illusztrációjává teheti a tárgyat, azaz nem tekintjük tanoknak, csak nyelvnek, kifejezési formának, hogy a gondolat szabad játéka ilyen módon közelíthessen a lét szabad játékához. A fantázia szabadsága hűségesebb a lét gazdagságához, mozgékonyaságához, véletlenségéhez és konfliktustermészetéhez, mint az elméletpiac rivalitása, a pozíciószerző pártosodás és a didaktikus módszerfetisizmus kényszerneurózisa által megmerevített tanok. A tárgy titkát az alanyban is megtaláló fantázia közvetlenül testesíti meg, amit a tanok tükrözni szeretnének, másolni próbálnak. A dialektikus irrealizmus természetesen az önmegismerő lét és nem a környezetmegismerő, ellenálláskutató létező ismeretelmélete. Az emberiség öntudata és nem az eszközvilág tudata a tárgya. A dialektikus irrealizmus a művészet sajátossága, melyhez az őt interpretáló elméletnek is fel kel csatlakoznia, ha nem akarja sterilizálni tárgyát.

Milyen gondolati következményei vannak a dialektikus irrealizmusnak, mely nem a szerző törekvésének, hanem a törekvés jelen pillanatának neve? A realitás törvénye a széthullás, a romlás, az elaljasodás vagy jobb esetben a kifáradás, lazulás, leülepedés. KJ a „hogyan kell embernek lenni?“ kérdésre keresi a választ, mint Derrida, pontosan a művészet által talált válaszok tudatosításának lehetőségét keresi. Az irrealitás nyomkeresője az esztétika, mert az irrealitás az ellenszegülés dokumentumainak „archívuma“. KJ nyomkeresésének eredményét hasonlóan érzem Levinas etikájához, azért találkoznak, mert a remény, a szabadság, a

felszabadulás, az emberi találkozás forrása nem a józan okosság, nem az alkalmazkodás, nem a szerző-mozgó ügyeskedés, nem a hayeki farkastörvények akceptálása, nem a kegyetlen realitás elismerése, hanem az irrealitás. Nemcsak abban az értelemben, hogy a realitásból az irrealitásba menekülünk, nem erről van szó, sokkal inkább arról, hogy a művészet arra tanít, cselekedjünk irreálisan, vagyis bátran vágjunk neki a valószínűtlennek, próbáljuk meg a lehetetlent, ne váljunk a realitásérzék rabjává. „Egy kicsit örült vagy?” – kérdi a *Hét halott egy macska szemében* című filmben a rossz nő a jót. „Igen, örült vagyok” – feleli az. A hét halott mind az alakoskodó, hazudozó, számító világ figurája, és a nyolcadik, aki tiszta egy piszkos világban, nem számító egy számító világban, vagyis „örült”: megmenekül. Ez az örület a megmentésünk: az ellenszegülés bátorsága. A többi lényt elnyeli a realitás, az ember háza és vára az irrealitás, a világon kívüli pont, melyből kimozdíthatja a realitást. Az ember képes megítélni ösztöneit és érdekeit, képes legyőzni magát, nem a realitás az ember bírója, hanem az ember a realitásé, mert a maga realitásának is bírója. A mindenre és mindennek ellentétére képes lény az irrealitás küldötte. Mi a piaci versenytársadalomban a legkevésbé valószínű? Az erkölcs. Itt jön egy új megnevezési lehetőség: a dialektikus irrealizmus esztétikája egyben materiális értékesztés. A piacgazdaság és a rá épülő polgári társadalom a materiális értékeket, az erkölcsi szubsztancia pozitív minőségeit, a megnevezhető és gyakorolható pozitív erkölcsi tulajdonságokat, az erénytáblák értékeit legjobb esetben formálisan ismeri el, valójában csak a formális szabályokat tartja fenn, melyek a működést garantálják, de nem azt válaszolják meg, hogy mi vagy hogyan működjék. A Max Scheler materiális értéketikájának nyomán elképzelt materiális értékesztés célja nem az, hogy leírja a kifáradt formákat csiklandó ingerekkel leváltó esztétikai ingerpiacot, nem egy külön, elidegenedett esztétikai gyakorlat emancipálása a célja, hanem annak kutatása izgatja, hogyan képes az esztétikum, az etikai érték közvetítésével, az általános emberi gyakorlat formálására, úgy, hogy az esztétikum szabadossága és játékosága forradalmasítsa az etikát, az etika pedig szabadságot, bátorságot, nagyobb mozgékonyt vigyen az általános emberi gyakorlatba. A formális etikával szemben álló, érzelmileg telített és a jóról konkrét képet adni képes materiális értékésztés *A film szimbolikája* rendszerében: maga az esztétikum, a szépség vonzereje, méghozzá a szép természet is, nemcsak a szép művészet. A filmmédiumban, emlékezzünk rá, a rögzített természeti információ a művészeti információ kiküszöbölhetetlen része. Lehet, hogy ezen a ponton érintkezik KJ dialektikus irrealizmusa Žižek dialektikus materializmusával? Ha az anyag nem fér el a realitásképben, akkor az anyag maga az irreális. Óvatossággal fogalmazva: akkor az irreális az anyagot ostromolja. Az irreális tárgyiasság azért a kialvásiban létező és felidézésben kísértő, mert az anyag nem az az anyag, amit ismerünk, a realitáskép formái által rögzített, befogott és megfogható anyag, hanem a rögzítetlen, megfoghatatlan magánvaló. Ez a túlsorduló valami, és a hozzá való hűség, vagy a róla meg nem feledkezés teszi félelmissé a művészeti erkölcsöt, mely mindig sokkolja a cenzorokat és moralistákat.

Dialektikus materializmus és dialektikus irrealizmus közvetítése a jelentológiai gondolatmenetek és törekvések irányából is megkísérélhető. KJ úgy jut el az anyaghoz, hogy az nála nem a formák álruháiban rejtőző bujdosó szubsztancia, hanem szempont kérdése: alulnézetben minden forma és felülnézetben minden anyag. Ez eredetében egy fenomenológiai, sőt formális anyagfogalom, mely úgy válik ontológiaivá, ha nem az újraformálások, hanem a deformációk útján és perspektívájából vizsgálódunk, azaz *A film szimbolikája* első kötetében

feltérképezett pokoljáró poétikát tekintjük egy lehetséges ontológia propedeutikájának. Ebben a rendszerben a sötétségen nyíló repedés a fény, a szellemtörténet pedig a sötétség megtérése, a fény kalandján keresztül, önmagához. A sors istennői nem szönek, hanem bon-tanak, azonossá válnak az erünniszekkel, fúriákkal, széttépik a fény szöttesét, visszaadva a létet a sötét anyag minden formát visszanyelő vonaglásának. Miért látunk formát, ha felte-kintünk, és anyagot, ha a mélybe nézünk? A forma is anyag, mert az anyagnak ellenálló anyag ütközése konstituál formát. A forma az anyag megoldott konfliktusa. Másrészt az anyag is forma, mert a mindenkori formálandó anyag egy elementárisabb nívón már mindig formált (pl. a molekuláris forma számára az atomi forma formálandó anyag stb.). De mit tegyünk a lélekkel, hogyan állunk a szubjektivitással, hogy illesszük be gondolatmenetünkbe a megfoghatatlan felfogókat? A lélek megfoghatatlan, de ma már a fizikai világ megfogha-tatlan dimenzióit is ismerjük. A lélek explozív és impulzív mivolta rokon az elementáris fizi-kai régiók impulzív mivoltával. A lét robbanékonyan lép be a semmiből az anyagba vagy „válík külsővé“ anyagi világgént, s a lélek aktusai ugyanezt teszik, de csak a semmitől a megfoghatatlan valamiig vezető utat járva. KJ gondolatmenete anyag és forma viszonyát kifejezés és tartalom szemiotikai elemzésének tanúságai alapján közelíti meg, miáltal a két fogalom relativizálódik, forma és anyag olyan viszonyba kerül az ontológiában, amilyen menny és pokol viszonya a mítosz poétikájában: a menny a pokol önmérséklete és a forma az anyag fékje, a fékezés aktusának pedig kései formái az önreflexivitás és önkontroll. A fék, a tudat és a forma az, ami felé a lét folyamata halad, de ezt a haladást csak a szabadság, egyenlőség és testvériség biztosítaná, ez az ára, míg az elementum önzése minden megindult fejlődést visszaolvaszt a nyers anyag démoni kohójába, melytől elhúzódnak a visszakozá-sukban és elkülönülésükben szánalmasan megmerevedő formák. Így jön létre a patthelyzet a kultúra szklerózisa és a démoni tombolás, vagyis az elit- és tömegdekadencia között. *A film szimbolikája* jelontológiája tartalmazza a válság elméletének alapelveit. Az a „játék“ (ha tet-szik: szerencsejáték), melyben az anyag formát ad az anyagnak, a dialektika segítségével leírható. A dialektika ugyanaz a „szíven ütő“ a gondolati szférában, amelyet *A film szimbo-likája* a művészeti szférában keres. A dialektika az a mód, amely a rendszerbe beleviszi a rendszeren kívülit, a merevedésre hajlamos formába a matéria mozgását. Nemcsak a forma fogható fel úgy, mint ami a lét és nemlét határán vesztegelő anyagnak azonosságot és ezzel életet, történelmet ad, az anyag is felfogható úgy, mint olyan élet, amelynek vérét szívja a formák kísértetvilága. *A Csak egy nap a világ* óta felszabadulni látszik szerzőnkben az a dia-lektikus szenvedély, amelyet fegyelmezett és korlátozott a strukturalizmus.

Etika és politika viszonyáról is szólni kell még. Az esztétika, a *Frivol múzsa* és *A film szimbolikája* koncepciójában bevezetés a kivezetésbe, mert a művészet kivezet a fennálló-ból. A „kivezetés“ nemcsak gondolkodási stílus, hanem létmód. Kelecsényi László igen korán és nagyon szép szavakkal jellemezte ezt a szellemi életformát: „Király Jenő a kevés kivétel közé tartozik. Nyilván a lényében van valami, ami alkalmatlanná teszi őt a szak-mányban könyvet író, az ideológiát termelő, a mikrofon előtt rutinos zurnaliszta szerepére. Nem baj. Elvégzik ezt helyette mások. A feladatok könnyebbik részére mindig inkább akad jelentkező. Ő nem erre van hivatva. Amit csinál, űrt tölt be. Szép lassan megírja helyettünk azokat a műveket, amelyek méltányosabb bánásmódot kérhetnek számunkra az utókortól“ (Kelecsényi László 1986, 12-13). A kivezetés megoldandó nehéz problémája azonban az általános elbizonytalanodás és tanácstalanság, amit egyébként már a fiatal Lukács észlelt, s

ennek felvetésével exponálta *A regény elméletét*. Van-e út, és van-e cél? Žižek ontológiája esztétika és esztétikája ontológia: a „mágikus pillanat“ keresése. KJ szövegeiben is felbukkan a mágikus diszkontinuitás, de a múltban, így az esztétikum, a *Frivol műzsától* a *Csak egy nap a világig*, a mágikus pillanatok archivátoraként jelenik meg. Az említett művek kivezetés-konceptiója még csak az egyént érinti, *A film szimbolikájáé* már nemcsak az egyént. Már a kétkötetes esztétika két változata között is eltolódnak a hangsúlyok: *A tömegkultúra esztétikája* még a kapitalizmustól reméli a szocializmus csödjének jóvátételét, a *Frivol műzsából* eltűnik ez a remény, a Bush-éra idején keletkezett írásokban pedig radikalizálódik a kapitalizmus kritikája. Utolsó kérdésem az, nem lehetne-e a KJ-féle kivezetést úgy olvasni, hogy egy bevezetés első szakaszának tekinthessük? *A film szimbolikája* első kötetében jellemzett mozgóképi „összművészet“ a karnevál örököse. A karnevál eredetileg véres karnevál (pl. az aztékoknál), ahogyan a lakoma is eredetileg mágikus aktus, és a mágikus lakoma emberevés. A forradalom nemcsak vérfürdő: Sorokin, *A forradalom szociológiája* című művében, összehasonlítja az oroszral a különböző történelmi forradalmak orgiasztikus szexuális kicsapongásait (Sorokin 1925, 81-101). Miután mindenki számára világossá válik, hogy az életet árulja el, és alapjait rombolja az adott társadalom, a forradalom a biológiai lét tartalékait mozgósítja, mind a szelekcióban, mind a kombinációban. Ha maga az élet lázad az életszerűtlen társadalom ellen, nem tehet mást, a másik életben támadja meg azt, de a másik élethez fordul azért is, hogy újra kezdje a világot. A karneválban mindebből a szerepcseré marad: a karnevál a világhierarchia totális gyakorlati dekonstrukciója, ebben a minőségében pedig a lehetséges jövők kondenzátuma, előlegezett eljövétel, szublimált „áruminta“ az idők teljességéből, „kóstoló“ a forradalomból. A karnevál szublimált forradalom, a művészet pedig szublimált karnevál. Ha a művészet és a kultúra egésze nem mozgósít, akkor lépnek a spontán lázadás formái, mint véres happeningek, a világpolitika színpadára. Ha a kultúra nem konstruktív antipolitika, akkor a destrukció antipolitikája lép a helyére. A magányos vagy csoportos lázadás megnyilatkozásait első sorban esztétikai aktusnak, üzenetnek, véres show-nak, perverz happeningnek kell tekinteni, melyre a kétségbeesés megértésével kell válaszolni, és nem a gyűlölet invázióival.

A végső „összművészeti műalkotás“ – melyhez minden műalkotás csak modell, terv vagy vázlat: a „kiművelt emberfő“, a kapitalizmus azonban, a klasszikus művelődési eszmény felszámolásával, a specializáció végletekig hajtásával, a pauperizációval, az „ipari tartaléksereg“ „felesleges embereinek“ tömegtermelésével, a kiművelt emberfő valóságának, s végül eszményének is végét jelenti. Ezért nő az erőszak szerepe, és nemcsak a moziban. Az életen kívül keresett eksztázis bizonyos ponton, bizonyos távolságon túl, egy reménytelenségi küszöbön, ahol világ és ellenvilág kommunikációja és kölcsönös formálása megszakad, destruktívvá válik. Az élvező egyén már nem vigyáz magára, a tomboló tömeg tagja pedig még kevésbé vigyáz másokra. Az ellenvilág degenerálódásának, a „karnevalisztikus kultúra“ bestializálódásának egyetlen gyógyszere van, a reális ellenvilágok, megélt utópiák megvalósítása. Ha az ellenvilág nem tud tetté szerveződve kommunikálni a valósággal, akkor kataszrofális történések formájában tör be, de megtestesülése elkerülhetetlen. Az ember az ellenvilágot megkerülni nem tudó lény.

A film mint mozgókép a cselekvés ábrázolásának eszköze, a filmművészet pedig a cselekvés lehetőségeinek kutatása. A „kész világban“ élő emberrel pusztán megtörténnek a dolgok. A hierarchia és a hegemonia világa ellopja az embertől a cselekvést. A film akkor

több a feledhető unaloműzésnél, ha a žižeki „mágikus pillanatot“ keresi, ami hasonló, mint a KJ-féle „valószínűtlen“ (vagy irreális, vagy diszkontinuitás). A film azt a pillanatot keresi, amelyről elmondhatjuk: a miénk! Amelyre azt mondhatjuk: tettünk valamit. A tömegfilm a hőstett mitológiája. A művészfilm megelégedne a tettel is, de a mai világban nem találja. Antonioni a *Kiáltásban* megmutatta, hogy már két ember sem tud egyesülni, nem hogy egy társadalmi osztály. Bergman a *Csendben* megmutatta, hogy a tett lehetőségének kínzó hiánya hajszojja a kiégett embert önkínzó pótkielégülésekbe. Jancsó a *Szegénylegényekben* megmutatta, hogy a tett csak a hierarchia csúcsán, a társadalmat kirabló, becsapó és terrorizáló önkény síkján fordul elő, ezért a maradék tett gonosztett. Ma az ember prés és daráló: mind préseli és darálja valamennyit – a kor tükre a slasher. De néha valaki kiválik, elindul, lázad és segít: a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* arról szól, hogy a kis tett is milyen nagy. Az esztétika, mint a lehetőségek feltárása, végre követelje a filmtől, hogy követeljen végre! A film csak a tett filmjeként lehet újra kulturális és politikai tett ebben a világban. A kultúra csak akkor fogja visszanyerni becsületét, ha visszaköveteli az ember becsületét.

Az esztétika etikája

A modern eszképzizmus menekülés a valóság elől, a posztmodern eszképzizmus a valóság tagadása. A valóság „érzékelő szerve“ pedig a tett. Az akció az alapvető, eredeti percepció. *A film szimbolikája* első kötetének szemiotikai része azért jelontológia, mert csak az akció valóságos percepció. Ugyanezért nem találja a receptív ember kora valóságát. Deleuze Nietzsche-könyve kiváló bírálata a receptív embernek, az akcióképet leértékelő esztétikája azonban receptív esztétika. Azonos mértékkel próbálom mérni a film szakirodalmát, mint *A film szimbolikája* a filmeket és a filmek az embert: a tetterő mértékével. Az ember mint önmagát projektáló lény leírása az előírást írja le, ami nem lehetséges, ha a követelésnek nincs képe róla, milyen tartalmi minőségek tudata által igazolhatja magát. A minőség az a pont vagy alap, ahonnan kimozdíthatjuk a világot. Groys legújabb könyve az anti-filozófia története, a parancsként vagy kimozdító alapként működő igazságok produkciójának és piacának vizsgálata (Groys 2009, 7-16). A mű is evolúciós lökést ad a létnek, az esztétika is újabb lökést: a mű lökésének. Az esztétika nem pusztán vizsgálja, hogy a művészet beváltja-e ígéreteit, hanem a művészettel együtt dolgozik az ígéret bevéltésén. Hogyan lesz a menekülési útból kitörési pont? Úgy, hogy az ember felismeri a műben, amit mindig szeretett volna kimondani, és aminek kimondani nem tudása volt az akadálya az élet új honfoglalásának egy megpillantott magasabb létnívón. A nyelv felvilágosító és feljogosító hatalma érzés, kép és fogalom egymásra találásán alapul. Az új szenzibilitás és a közös világalkítás között fellép a fogalom ébredése a képek álmából. A filmelmélet azt kérde a filmtől, képes-e visszanyerni az erős emberképet, melyet a korrumpáló kultúra felbomlasztott. Ez az oka, hogy *A film szimbolikája* legújabb szövegrétegében a „költői jog“ problematikája körvonalazódik. Az első kötet hangsúlyozza mítosz és tematikus kritika kölcsönös feltételezettségét, melyre a további két kötet ráépíti a költői jog és esztétikai etika világgképét. A túl sok információt felvevő emberi lény genezisében szükségképpen nagy szerepet játszik az egyszerűsítés, a funkciók „kiszervezése“, „leadása“. A magasabb funkciók ki sem fejlődhetek volna az alacsonyabbak leadása nélkül, de a könnyítés kétértelmű. A könnyítés és leadás szerepet játszik

az új kulturális struktúrák kiépülésében, másrészt ez egyúttal a kizsákmányolás formális alapstruktúrája. A rabszolga tehermentesítette a szabadot a nehéz munka alól, de a szabad új erőfeszítéseket vállalt: sportolni kezdett. *A film szimbolikája*, a költői jog és költői erkölcs témáin dolgozva, egy esztétikai etika felé mutat, hangsúlyozva, hogy a kezdeti kultúra eredete ugyan a könnyítés, a magas kultúra lényege azonban a nehezítés, a tehervállás princípiuma. Az alkotó ember és az erkölcsi lény azért ad le terheket, hogy nagyobb terheket vállaljon. A posztmodern a boldogságból csinált kötelességet, miáltal a boldogságot kiszorította a nyers élvhajhászás. Az esztétikum ezzel szemben mindenkor a kötelességből csinált boldogságot. A klasszikus elbeszélés „jóhíre“, „boldogító üzenete“, hogy az ember képes helytállni, teljesíteni, támasszá válni. A posztmodernben az előbbi „jóhír“ fele is elég, a rossz hírnél látszó „jóhír“: az, hogy az ember kínja, ha nem képes a helytállásra. Az erkölcs maradványa, jelenvalóságának tanúsága a kétségbeesés. A modernség elmélyülő erkölcsi válságának sejtelve már a romantika szép démonjaiban és jó szörnyeiben kezd körvonalazódni. Jókai *Görögtűz* című regényének hőse szenvedélyesen szereti apját és szerelmét is, de egyiket fel kell áldoznia a másikért. Nincs jó megoldás, még a rossz és a rosszabb között sem lehet választani, a legrosszabb pluralizmusa a modern alternativitás igazsága, ebbe vagyunk belevetve: két vagy több „legrosszabb“ között kell választani. A végső erkölcsi nyomás nyomorúságában azonban végül egybeesik kötelesség és szenvedély, jó és rossz, nincs megnyugtató kiút, csak az önfeláldozás, mint a jóvátétel eksztázisa, a maradék mentség. A kötelességnek is van Erőszja, de ez rettenetes Erősz. Ma azért kombinálódik a film noir és az akciófilm valamiféle „akciófilm-noir“-rá, mert pontosan ezt az erős, kegyetlen emberképet keresik a műfajok, mint a jelen korrupciójából való kivezetést. A mai „jóhír“ célja nem a vigasztalás, hanem az agyamosott fogyasztó- és szavazógép szellemi ürességéből való felrázás, a banalitás nirvánájából való ébresztés. Foucault joggal hangsúlyozza *A szexualitás története* első kötetében, hogy irodalmunk és művészetünk első sorban gyónás, de nem érzékeli, hogy a „posztmodern“ „posztirodalma“ csak a „posztgyónás“ kora lehet, melyben az emberek fedőbűnöket és álproblémákat gyónnak meg, a probléma is divatcikk, mely a valódi gond eltakarását szolgálja, az új embertípusok szolidaritás nélküliségét, az új kultúra főbűnét, az árulást. A perverziók takarják el a kegyetlenséget, a zajos kicsapongás azt, hogy a kegyetlenség ma nem kicsapongás, hanem a piac alaphormája. *A film szimbolikája* fantasztikumelmélete az iszonyatból vezeti le a szellem születését, kalandelmélete pedig a szégyenből és bűnbánatból (és ezek együttes felsőfokából, a narcizmus lényegének tartott öniszonyatból, melynek az önimádat csak fedőszerve), mindennek elviselhetetlenné válásából az erkölcs születését. Dosztojevszkij örökösei vagyunk és maradunk, az erkölcsben nincs paradigmaváltás, legfeljebb az erkölcs leváltása. A bűn önkereső, tévelygő vagy kisiklott erényként jelenik meg a bűnfilmek vizsgálatában. A tévedés egy igazság kezdeti szakasza, melyben még nem határolta be alkalmazási feltételeit, ezért túlló a célon, nem kommunikál más igazságokkal, narcizmusa háritásra ítéli. A bűn az erény kezdeti szakasza, új tulajdonság tévelygő kora, primitív fejlődési stádiuma, melyben az új erő még nem tud együttműködni más erővel, ezért fel akarja áldozni őket a maga hegemoniájának. A tévedés és a bűn ezért, amennyiben szembenéz önmagával, megigazul, de ha megigazult, diadalt aratott, úgy most majd az igazság válik a hazugság kezdeti szakaszává és az erény a bűn kezdeti szakaszává, mert presztízssükkel visszaélnek. Bűnből lett erényt üldöz az erényből lett bűn: az ember csak annyiban lehet a lét büszkesége (a „teremtés koronája“), amennyiben megérti, hogy nem lehet büszke önmagára.

Ezért az öntömjénezés az igazi kasztráció, míg az ellentmondás elviselése az igazi „pozitív világnézet“.

A szellem fenomenológiájában Hegel által leírt út a tudat és öntudat útja. *A film szimbolikájában* a tudat első kötetben leírt útja a második kötetben a bűn, a harmadik kötetben az erény konstituálódásához vezet. *A szellem fenomenológiája* fogalmi narratívája „az igaz tudásra törekvő természetes tudat útjának vehető, vagyis ama lélek útjának, amely keresztülmegy alakulatai során mint a természet által elé tűzött állomásokon, hogy szellemmé tisztuljon, önmagának teljes tapasztalata révén jutva el annak ismeretéhez, ami önmagában“ (Hegel 1979, 50). Az átszellemülés ára a naiv, természetes, közvetlen bizonyosságok elvesztése: „Ezzel ez a kétely útjának tekinthető, vagy helyesebben: a kétségbeesés útjának...“ (Hegel 1979, 50). Hegelnél a kétségbeesés episztemológiai frusztráció, a kétség állapotába esés. *A film szimbolikája* harmadik kötetében, pontosabban az általa leírt univerzális narratívában, a kétségbeesés az önlét általános, megkerülhetetlen traumatikus meghatározottsága, a vele való szembenézés, az erkölcsöt szülő negativitás koncentrálódása a kultúrát teremtő „robbanásig“. Ha a párbeszéd viszonyába tudjuk hozni az esztétikát és az ontológiát, illetve a formális szemiotikát és a jelontológiát, akkor Descartes kételye és Kierkegaard kétségbeesése is megvilágítják egymást. Tisztában vagyok vele, hogy *A film szimbolikája* egy lehetséges olvasatát képviselem, mely szerint a szubjektum és objektum egysége, vagyis az „abszolútum“ a történéseken felülkerekedő, sors- és korfordító tett, mint a létvágy beteljesülése. A filmek mást válaszolnak, ha a válság által kínzott, önkereső lélek, vagy ha a társadalmi igazságtalanság ellen lázadó szellem teszi fel nekik kérdéseit. A filmek „beszélgetése“, melyet *A film szimbolikája* követ, kidolgozza az alternatívákat, levezethetővé teszi a fogalmakat, melyek segítségével feltehetjük kérdéseinket és elérhetjük a talán csak nekünk szóló, kiténtető választ: a filmelmélet a „filmek kapuja“, melyet úgy kell elképzelni, ahogyan Franz Kafka ábrázolta a Törvény kapuját.

Elméleti és gyakorlati antihumanizmus (Hozzászólás a Persona szemináriumhoz)

Az európai humanizmus tömegkultúrává váló „lesüllyedését“ követi a XX. század végén a nihilista antihumanizmus hasonló „lesüllyedése“, melyet azonosíthatunk azzal az esztétikum- és erkölcstörténeti episztemével, amelyet Nagy Zsolt a tömegfilm Tarantino utáni korának nevezett (Nagy Zsolt 2000). Humanizmus és antihumanizmus harca, mely a XIX. században a magas kultúrában zajlott, a XXI. századra teljes egészében a tömegkultúrába került át. A XXI. századi tömegkultúra a XIX. századi magas kultúra felturbózott változatának tükre. A két nagy értékelési rendszer és viselkedési technika vulgáris kultúrába való lesüllyedése új arcot ad a populáris esztétikumnak. Feltehetőleg a vulgáris kultúra double bind struktúrája a következmény, pl. a vergődés a filmek végén, jó és rossz lezárás nyugtalan küzdelme a végső szóért, később pedig a vég skizoid természetének diffúziója, mely mára az egész filmet átfogja, több lehetséges valóság „futtatására“ váltva fel a homogén és lineáris világalkotás és időkifejtés igényét. Valóság és lehetőség egyenlősítése, alternatív világok egyenlősítő felsorakoztatása, az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő konfliktusainak kielezése, a posztmodern ironia stb. – mindezek és más elbeszéléstechnikai trükkök is, mind

az örökölt „humanista“ mesék „antihumanista“ felforgatását szolgálják. A nihilista forma a humanista tartalom posztmodernbe való becsempészésére és poétikus legitimálására vagy szatirikus megtámadására is felhasználható. Siratjuk a humanizmust vagy epésen támadjuk, a vele való visszaélésekkel azonosítva, szinte mindegy, mert a humanizmus is úgy viselkedik mint a szem, a szív vagy a prosztata: „soha sem lesz már olyan, mint új korában“.

Varró Attila így jellemzi Steve Barron *Collodi's Pinocchio* című filmje ki nem elégitő és visszás hatását, szembeállítva vele a korszerű Pinokkió ideálját: „...a mai gyermekközönség (rém)álmaiban megelevenedő bábukat keményebb fából faragták. A 90-es évek Pinokkiója nem ilyen szentimentális fajánkó: céltudatos karrierista, aki aranyait a Csodák mezeje helyett inkább a tőzsdén kamatoztatja, pénzért vesz diplomát és rendszeresen jár orr-plasztikára. Ráérő idejében pedig – ahogy ezt a friss *Pino-Killer*ben teszi – baltát ragad, vérengző sors-társa, Chucky nyomába lépve. Barron Euro-Pinokkiója dicséretes, de hamvába holt próbálkozás, korhadt anakronizmus: a jelen az Amerikai Pinocchio“ (Varró Attila 1998, 61). Az idézett sorok az európai humanizmus filmbeli maradványainak hit nélkül celebrált, kínos ürességét bírálják. De a befogadó közeggel sincs minden rendben. A kor nézője számára a nyámnyla Pinokkióhoz hasonlóan nézhetetlen a *Casablanca* vagy a *Ballada a katonáról* – hasonlóak a nézőtérn megfigyelhető reakciók, sőt, az utóbbi esetben türelmetlenebbek és epésebbek. A mai mozinéző számára – ez az igazság – Rick is „szentimentális fajánkó“, aki nem reagál elég gyorsan és keményen. KJ könyve is szóvá teszi, magam is megfigyeltem, hogy a filmklubokban és a szemináriumokon az új generáció harsányan nevet a filmekben, melyek szüleiket vagy nagyszüleiket megrikatták. A XX. század második felének lázadó avantgárdja az „új szenzibilitás“ korát ígérte, mely helyett a tökéletesedett érzéketlenség kora jött el. A *Csak egy nap a világ* a könny és mosoly esztétikája, Balogh Gyöngyi és Király Jenő világgá mennek az időben, keresve az elveszett sírást. A könny humán egzisztenciálé és egyben fizikai realitás, külső és belső egysége, a lélek létbizonyítéka. A mozi archeológusai a sírás archeológusaivá válva keresik a lélek emlékeit. Hadd vessek én is egy pillantást a könnyek mozija, a melodráma nagy korszakára. Simone de Beauvoir emlékezéseit idézem, a hangosfilm születése idejéből: „...*Az éneklő bolond*ban Al Jolson olyan közlékeny meghattottsággal énekelte a Sonny boy-t, hogy amikor felgyulladtak a lámpák, meglepetve láttam: Sartre szemében könny csillog; könnyen sírt a moziban, s most már bántam, hogy nagy erőfeszítéssel visszafojtottam könnyeimet“ (Simone de Beauvoir 1965, 54). A nevetés a nézőtérn együtt nevetőket egyesíti, a könny a nézőket és a szereplőket is. A részvét állapotában egy aktusban nézem a más sorsán keresztül a magamét, a magam sorsán keresztül a másét, és a kettőn keresztül az emberi sorsot. Lehetséges a részvét, legalábbis a XX. század elején és a moziba számúzva még megtaláljuk.

Ha valaki, akár egy egész generáció, úgy érzi, hogy Rambo az igazság, és ezt pontosan kifejezi, ez nyilván értékesebb, mint ha így érez ugyan, de álszent módon mellébeszél. Ezért az „Újhollywood“ nihilizmusa támogatható. A nihilista áramlat tömegkulturális reprezentációja a mai Hollywoodban kétségtelenül erősebb a Kertész, Douglas Sirk idején készült melodramák humorral és melankóliával búcsúzkodó humanizmusánál. A mai romantikus komédiák és nyögvenyelős melodráma remake kísérletek vagy az épületes szándékú, szépelgő és prédikáló Oscar-giccsek azért elviselhetetlenül hamisak, s azért nő velük szemben ugrásszerűen a trashfilmek megbecsülése, mert az utóbbiakat legalább őszintén átérzik és komolyan gondolják.

Varró Attila fejtegetését olvasva az a benyomásunk támad, hogy a humanizmust terjesztői kompromittálták: „Mint gimnáziumi tanárainktól megtanulhattuk, a klasszikus gyermekmesék java eredetileg vitriolos társadalom-szatírának vagy mizantróp vádiratnak készült. Esetleg egyszerre mindkettőnek. De elég néhány emberöltő, hogy üzenetük elveszítse aktualitását...” (uo.). A kérdés: vajon nem „egykori tanáraink” lúgozták ki, redukálták kurrens ideológémákra ezeket a meséket? Háttha nem a régi kultúra meséi halottak, háttha a mi kultúránk alszik, vagy halódik? A humán kultúrában a tanárnak választania kell: személyes élményt fejez ki, vagy hivatalos ideológiát közvetít? El kell döntenie: ítélő fórum-e a személyiség vagy médium? A kultúra és szellem öntisztító mechanizmusa teszi, hogy a szolgáiban közvetített konform ideológia nem hat. Ezért fontos az élményarcheológia eszméje, melynek értelme megkettőződik: nemcsak az elmúlt élményeket akarja kiánsni az időből, egyúttal nagyobb feladat megoldásán is dolgozik: saját lelkünkéből kell felszínre hozni az egyetlen uralkodó élmény, a kapitalista könyörtelenség által betemetett teljes élményspektrumot! Két probléma van. Egyik a kultúraközvetítési rendszer restsége, mely az emancipatórikus elemnek affirmatív értelmezést adva kompromittálja a tradíciót. Azaz: az iskola megutáltatja a tananyag körébe vont kulturjavakat. Ezt az affirmatív kioltó vagy ártalmatlanító technikát és rendszert *A film szimbolikája* első kötete kielégítően feltárja. De van egy nagyobb probléma is. A második problémát – Gide kifejezését variálva – így jellemezhetnénk: „Meghal a mag!” A kapitalizmus csak az agresszivitást tekinti sikerreceptnek, a többi érzelmet gyengeségként értékeli. Nem ismer autentikus érzelmeket, mert az érzelmet magát nem tartja – lévén nem elég számító – autentikusnak. Ez a „posztmodern hidegség” genezise, melynek megfejtésével sokat küzd *A film szimbolikája*. A nemes csak a nemesi rendnek tartozik elszámolással, mást nem tekint embernek, és nem viszonyul hozzá emberi módon. A tőkés csak a piacnak tartozik elszámolással, és senkit nem tekint embernek.

Az új éra nézője, *A film szimbolikája* harmadik kötetének *Persona* fejezetében jellemzett – Rousseau és Goethe, Schubert és Schumann, Tolsztoj és Dosztojevszkij emberét leváltó – „hayeki ember” nem érzékeli érzelmet és érzelmesség, igaz és hamis érzés, jóság és álszentség különbségét. Csak az akciófilm film, és csak a bestiális akció akció, mert az ember sikerrecepteket tanulni, azaz agresszivitását felszabadítani, kegyetlenségét trenírozni jár moziba. Az „aki veszít, nyer”, a hosszú távú érdekegyeztetés, a lemondásra is képes szolidaritás, a fenntartható fejlődés lelki modelljét – a zord külső és szentimentális belső kombinációjának Kertész-féle modelljét –, mely az európai humanizmus örökségének becsempészését szolgálta a modern kapitalizmusba, elvetik, a Tarantino utáni mozi zord külső és zord belső kombinációját érzi autentikusnak, mert pillanatnyi maximális sikerre törünk, tekintet nélkül a következményekre.

Kulturális gyökereink nem azonosak, talán egy fokkal kritikusabban vagy távolabbról szemlélem a Nietzsche és Heidegger által propagált nihilizmust, mint könyvünk szerzője. Olyan eszmerendszer és mentalitás ez, melynek másfél százada volt ígéretei teljesítésére, mialatt valójában csak kritikus és lázadó karakteréből veszített szakadatlan. Ahogy nőtt akciórádiusza, úgy fogyott ereje és mélysége. Ezért írom alá a *Persona* diagnózisát, mely szerint ez a nihilizmus nem a maga kreativitásából, pusztán ellenfelei gondolattalan emfázisából és naiv ostobaságából táplálkozik. Pörös Géza Zanussi kapcsán elemzi mélység és akciórádiusz konfliktusát: „Aki művészetével tekintélyt vívott ki magának, arra a világfilmet uraló mogulok újra és újra kivetik hálójukat. Az üzlet filozófiája nyers és őszinte: add nekem

a nevedet és a tehetségedet, cserébe én kiszélesítem játékteredet“ (Pörös Géza 1991, 137). Ez azt jelenti, hogy nincs, amit aprópénzre, sőt hamis pénzre ne váltana a kor, egy eszme sem kerülheti el a sorsát. „Sorra kerültek mind!“ – kiáltja szemünkbe az *Invasion of the Body Snatchers* üldözöttje, *A film szimbolikája* által többször felidézett jelenetben. De Pörös könyve végül a Zanussi életmű egészének elemzésével bizonyítja, hogy van egy másik akciórádiusz is, mely a minőséggel van pozitív korrelációban. Aki teret nyer a butuló, züllött jelenben, az teret veszít a végül mindig regenerálódó időkben. Ezért kérdés, érdemes-e a lezüllött korban érvényesülést biztosító, aktuális hatékonyságot szolgáló felcsatlakozásért feláldozni a történelmi hatékonyságot, hogy végül bizonyosan sorra kerüljünk a következő történelmi lomtalanítás során. A lengyel rendezők minden korban sokra viszik, mert ragaszkodnak kultúrájukhoz, és mert a történelmi akciórádiusz jobban köti őket, mint a piaci. Ugyanez jellemzi az oroszokat, ezért számíthatunk az orosz film nagy ébredésére.

Ez az a pont, ahol szűkebb kutatási területemről ejtettek néhány szót. A műfajfilm vizsgálója a – síró és nevető – nemzedékek konfliktusával, míg a nemzeti filmkultúrák, konkrétan az orosz film kutatója a helyi kultúrák eltérő reagálásmódjaival szembesül. A kulturális különbségek önmegőrzése akkor is fontos, ha egy alternatíva jelenlegi eredményessége korlátozott, mert a siker, mely az önfeladás sikere, az esetleg akár elsöprő erejűnek látszó, de nem helyeseltető kortendenciákhoz való kritikátlan alkalmazkodás sikere, olyan győzelem, mely vereséget rejt magában, felemészti a jövőt. Ma az orosz film ragaszkodik a legkonokabb módon a közkeletű kultúrába integrált humanizmus tradíciójához. Míg az erősebben amerikanizálódó új orosz masscult-film a lesüllyedt antihumanizmust kezdi importálni, a midcult erősebb, általánosabb igénnyel találkozva válik a népszerű filmkultúra uralkodó formájává, mely sem a hivatalos média apologetikus frazeológiáját, sem az amerikanizmust nem követi. Az eredményt a nyugati néző talán a „szentimentális fajankó“ képe alá sorolná, én azonban egy keleti újszentimentális antikapitalizmus kultúráját látom körvonalazódni az orosz, indiai, kínai, koreai, thai, sőt olykor még a zord japán melodráma virágzásában is. A szentimentalizmust – akár a régit, akár a mait, az újat – a kettős ellenállásból vezetem le. A XVIII. század végi polgári szentimentalizmus is „kétfrontos harcot“ folytat a cinikus, perverz arisztokrata és a korlátolt, durva, érzéketlen nyárspolgár ellen.

Az orosz kultúra úgy viszonyul a nyugat-európaihoz, mint a még sírni tudó nagyszülőké az ezt a képességet levető, a síráson nevető unokákéhoz. Vajon nem fogják-e a jövőben a mostani nevetőket siratni, azokat, akik a régi sírokon nevettek? Vajon nem lehet-e még az is, hogy a sírokon nevetők nemsokára a saját röhejüket fogják siratni, ha eljön a „benyújtott számla“ (ami Lukács György drámaelméletében az egyik alapvető dramatikus modell)? József Attila modellálja számunkra sorsunkat: előbb „tisztá szívvel“ és fiatal fejjel „kiröhgjük az oktatónkat“, aztán, deresedő halántékkal „már egy hete csak a mamára gondolunk“, egykori könyörtelenségünk áldozataira.

Az orosz film egyszerre sír és nevet (mint Chaplin is tette), mert az orosz kultúra nem paradigmaváltásokban gondolkodik, melyekkel soha nem volt az orosz embernek jó tapasztalata. A forradalom előtti Oroszországból származnak a nihilizmus legerősebb művészi és filozófiai reprezentációi, az orosz szellemi avantgárd gondolta végig legradikálisabban a nihilizmust, míg a forradalom utáni orosz művészet (Tarkovszkij) képviseli a szenvedélyes antinihilizmust, s a mai Oroszországban sem népszerű a nihilizmus, az antinihilizmus látszik a tömegek akarátának kifejezésévé válni. Az, hogy az orosz népi antinihilizmusból ma csak

midcult jön létre, Bergman diagnózisát igazolja: elit és tömeg, értelmiség és nép továbbra sem találkoznak. Nem sikerül meghaladni Alma nővér gyámoltalan antinihilizmusát? A nihilizmus vetette fel az elmúlt korban az emberek valódi problémáit, az antinihilizmus csak elhárító mechanizmusként működött. De az eszképpista antinihilizmus, a pusztán verbális humanizmus vajon nem a gyakorlati nihilizmus titkát rejti-e magában? Az egyik hallgat, a másik beszélve hallgat, azaz fecseg. Az egyik a magányt, a másik a társas magányt választja. Nem vagyunk túl a *Persona* alaphelyzetén.

Lehet-e az ember úgy antinihilista, hogy ne váljon Alma nővérré? Erre is megtalálom a választ a *Personában*, amint feleződve egyesül és kioltja egymás személyiségét a két arc. Ebben a negatív megoldásban a pozitív megoldás lehetősége is benne rejlik. Ha az egyik fel tudná venni magába a másikat, pontosan ez a nihilista antinihilizmus vagy antinihilista nihilizmus, kevésbé „dialektikusan“ fogalmazva: pesszimista humanizmus lenne képes felvenni a harcot a jövő problémáival. Az igazságot, teljes kegyetlenségében, illúziótlanul fogva fel, de nem fogadva el a világot, amelynek ez az igazsága, amely „csak ennyi“: ez lett volna a Nietzsche által javasolt és keresett produktív nihilizmus. Nem receptív humanizmus és produktív antihumanizmus munkamegosztása vezetett-e a XX. század kulturális, társadalmi és végül a XXI. század gazdasági csődjéhez? Az antihumanizmus vállalta a szellemi munkát, míg a humanizmus a babérjain ült. Ezért most az antihumanizmus iskolájába kell a humanizmusnak beiratkoznia. De nem térni meg hozzá. Mert az antihumanizmus esztétikája és etikája nem a „kivezetés“ elmélete. Ennyi a hozzászólásom a *Persona* szemináriumhoz, hogy az utószó máris a további szemináriumi viták kezdete legyen.

Hogyan olvassunk, hogyan tanuljunk?

Azért hangsúlyoztam a név problémáját, mert ez az elmélet tűzpróbájának is tekinthető. A név közegét az dinamizálja, ha a nevek a tárgyat szolgálják, ha az elméletben a tárgy elevenedik meg, azaz az elmélet létmódja nem a dogma állapota, hanem a felfedezés folyamata. A nevek opalizáló rebbenékenysége jelzi a tárgy uralmát. A tárgy végtelenségéből a nyelvi folyamat meg nem nyugvása, vég nélkülsége foghat be egy a mozgás által felszínre vetett invarianciák utalásait követő felfogás számára körvonalazódó modellszerű teljességet. Ebben a pillanatban elég látnunk az olvasott mű ébredésének két alapvető szintjét. Az első szint minősége attól függ, mennyire aktiváljuk általános szövegtapasztalatunkat, illetve a szöveg bennünk milyen mértékben és akciórádiusszal mozgósítja az intertextust. A második szint értéke, mozgalmassága és kreativitása attól függ, mennyire aktiválja a szöveg általános élettapasztalatunkat és az viszont, a szöveget. Az első szinten a szövegnek adunk nevet, a második szinten a szöveg ad nekünk, életünknek új neveket. Ez a „hogyan tanuljunk?“ kérdésre is válasz. Miután az olvasó megismerkedett a szerző fogalomalkotásával, azt csak további fogalomalkotással teheti magáévá. Ez nem a háború folytatása örökölt gondolati fegyverekkel, nem az expedíció folytatása örökölt térképpel, nem a munka folytatása örökölt munkaeszközökkel, hanem az eszközök teremtésének folytatása egy új háborúval, expedícióval, munkával. Ezért kérem az olvasót, most engedjen meg nekem egy gondolati kísérletet *A film szimbolikája* metafizológiájára. A permanensen ön-újrakeresztelő elméletnek az olvasó is újrakeresztelőjévé válik. Bármely szellemi anyag csak a további fogalomalkotás által

elsajátítható, az ember nem hallókészülék vagy gondolati régiségbolt. Recepció nincs, csak produkció. A puszta recepció tárgyat veszít. Csak a produkció a helyes recepció. Mindig kell erre tenni egy kísérletet. Adorno azt a tanácsot adja, hogy hagyjuk magunkat sodortatni a szöveg által, és amint a fogalom összeáll, ezzel térjünk vissza a homályos helyekhez (Adorno 1963, 105-165). Ez engem arra emlékeztet, amit Kovács András Bálint is tanácsolt a *Frivol múzsza* végső, művészetontológiai fejezetei olvasójának: „...az olvasó ezen a ponton nyugodtan hátradőlhet és élvezheti a fantázia szabad szárnyalását“ (Kovács András Bálint 1994, 203). Adorno azt tanácsolja, hogy olvasás közben lazítsunk, és szabadítsuk fel asszociációinkat (Adorno 1963, 158-159). Ezzel az adornói olvasás, mint szellemi mozgásforma, a freudi pszichoanalízis eljárására kezd hasonlítani, megkettőzve azt: miközben mi a szöveget elemezzük, a szöveg a mi létünket „analizálja“. Mindennek közege még Adornónál is a Nicolaus Cusanus által javallt el- és felengedettség. Maga ez az olvasásmód a megélt, reális utópia, az utópia nem mint kép, hanem mint a gyakorlati aktivitás felé mutató szellemi aktivitás, melyben a személyiség posztmodern fagyosságának felengedése modellálja a világtól követelt „olvadást“ (Ehrenburg vagy az egykori Prágai Tavasz értelmében, csak hogy most nem a rossz szocializmust hanem a rossz kapitalizmust kell beolvasztani az újra fellobogó szellem és az újra kezdődő történelem mozgósított emberlét-közegébe). Fűjjuk a parazsat, hogy végre lobbanjon valami, lobbót vetett világ örvényeinek lódulása oszlassa a „posztmodern füst“-öt!

Fogalmam sincs róla? Vagy van róla fogalmam? Ha van, akkor ez csak a saját fogalmam lehet, mert ha más fogalma a fogalom, amellyel a tárgyról bírok, akkor nem a tárgyról van fogalmam, csak a más fogalmáról. A fogalom túllépő összefoglalás, a szerző munkájának vége és az olvasó munkájának kezdete. Feladatom ezen a ponton az olvasott három kötet szellemi tapasztalatának összefoglalása a magam számára, hogy ezáltal dolgozni kezdjen bennem, és én ezután úgy dolgozhassak vele, mint új szellemi munkaeszközzel. Ha a szöveg felszabadítja fantáziánkat, és arra késztet, hogy kísérletezni kezdjünk a gondolattal és nyelvvel, ez a játékosnak tűnő aktivitás korántsem a „posztmodern ironia“ műve, hanem a héraikleitoszi létjátékot modelláló nyelvjáték. A lét „terve“ csak a létjátékban keletkező visszacsatolások másodlagos terméke. Következő feladatom megnevezni a játszmat, amelynek vége felé tartunk.

A név nevét és az elhajlás nevét kombináló kifejezéssel anominális eszmealkotásnak, anomináliák azaz nominális anomáliák produkciójának nevezem a megnevezhetetlen, a megnevezésnek ellenálló teóriát, mely a permanens alakváltás által marad igaz. A modernség előtt a tudós volt a Névtelen, a modernség után maga a Teória lesz az. Az új teóriákat ideiglenes nevek fogják megcélozni, melyek maguk is irritálják a fennálló rendszert, mely kivetné őket, ha bebocsátást követelnének, ám ezt nem teszik, ellenkezőleg, átfogójuk átfogójaként ágálva, zavarba hozzák azt. *A film szimbolikája* olyan írás, melyben a kutatás tárgyai az irreáliák, az őket elérő vagy pontosabban bekerítő, körülöttük keringő, őket bejelölő jelek pedig az anomináliák. Az irreáliákat az nevezi meg jól, ami maga nem jól megnevezhető, de ezzel nem a maga hiányos szervezettségének, hanem az uralkodó metanyelvek primitívségének tanúja. Az irreália nem öncél, célja a transzimanencia. A transzimanencia segítségével akarom összekötni *A film szimbolikája* álláspontját a *Frivol múzsá*éval, hogy átmentsem az ellenvilág fogalmát, melyről a *Frivol múzsá*ban sok szó esik, *A film szimbolikája* azonban nem foglalkozik vele. A transzimanencia a rendszeren kívüli képvisellete a

rendszerben, mint utópikus realitás, mely a túl korán vagy túl későn jött dolgok érdekességével bír. Nemcsak mágikus funkció van, melyet Žižek ír le, mágikus funkcionárius is van. Az anomináliák mint nominális anomáliák ugyanazt képviselik a fogalmak világában, amit a csodás képek az ikonikus reprezentációban. Az irreáliák létmóddá szervezett, bővített reprodukcióra képes transzimmanenciák előidézését és megszervezését szolgáló szemiotikai komplexumok, Deleuze és Guattari nyelvezetét variálva: transzgépek, a jó transz, az aktivitás, a cselekvő élet ajzottságát termelőik.

A vég a kezdet

Elmondtam, amit sikerült összeszednem, az *Utószó* elkészült. Az a gondolatom támad még, hogy ha a film mítosz, akkor a filmesztétika a mítosz mítosza, az *Utószó* pedig végül nem más, mint mítosz a mítosz mítoszaról. Lezárom a számítógépet, viszem a nyomdába a kéziratot, kezdődik a félév, megkérdem KJ-t, miről fog beszélni hétfői előadásán. *Az opera fantomjáról* – feleli. Derrida kísérteteire asszociálok, majd a film slágerére:

A fantom újra jár!

Az utószó hivatkozásai:

- Adorno, Theodor W. (1963): Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (1970): Negative Dialektik. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (1983): Minima Moralia. Frankfurt am Main.
- Adorno – Eisler: (1973): Filmzene. Budapest.
- Almási Miklós (1961): A film és a művészi élmény születése.
In: Almási – Gyertyán
– Hermann: Filmesztétikai tanulmányok. Budapest.
- Almási Miklós (1961): A modern dráma útjain. Budapest.
- Almási Miklós (1969): A drámafejlődés útjai. Budapest.
- Almási Miklós (1998): Teória a bolhapiacra. In: Filmvilág, 1998. november.
- Balogh Gyöngyi – Király Jenő (2000): „Csak egy nap a világ“
A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936. Budapest.
- Bataille, Georges (2001): Az erotika. Budapest.
- Beauvoir, Simone de (1961): Egy jóházból való úrilány emlékei. Budapest.
- Beauvoir, Simone de (1965): A kor hatalma. Budapest.
- Borges, Jorge Luis (1987): Az idő újabb cáfolata. Budapest.
- Dávidázi Péter (1994): Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége. Budapest.
- Deleuze, Gilles (1999): Nietzsche és a filozófia. Budapest.
- Derrida, Jacques (1995): Marx kísértetei. Pécs.
- Ehrenburg, Ilja (1956): Olvadás 1-2. Budapest.
- Ejzenstein, Szergej Mihajlovics (2002): Módszer 1-2. Moszkva. /Эйзенштейн,
Сергей Михайлович (2002): Метод. 1-2. Москва./
- Ejzenstein, Szergej Mihajlovics (2004): A nem közömbös természet. Moszkva.
/Эйзенштейн, Сергей Михайлович (2004): Неравнодушная природа. Москва./
- Ferenczi Zoltán (1907): Csokonai. Budapest.
- Foucault, Michel (1996): A szexualitás története. A tudás akarása. Budapest.
- Groys, Boris (1993): Az újról. Moszkva. /Гройс, Борис (1993): О Новом.
Moszkva. In: Гройс, Борис (1993): Утопия и Обмен. Стиль Сталин. О Новом.
Статьи. Москва./
- Groys, Boris (2007): Gyanú alatt. Moszkva. /Гройс, Борис (2007):
Под подозрением. Москва./
- Groys, Boris (2009): Einführung in die Anti-Philosophie. München.
- Gelencsér Gábor (2003): Filmolvasókönyv. Pécs.
- Gyertyán Ervin (1984): Mozifolklór és kameratöltőtoll.
Király Jenő könyvéről. In: Népszabadság. 1984. április 14.
- Hamvas Béla (1988): Az öt génusz – A bor filozófiája. Budapest.
- Harsányi Kálmán: (1929): Emberek, írások, problémák. Budapest.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979): A szellem fenomenológiája. Budapest.
- Heidegger, Martin (2004): A metafizika alapproblémái. Budapest.
- Hirsch Tibor (1995): Ha Bolyai, akkor nem-euklideszi. In: Filmvilág. 1995. január.
- Ipolyi Arnold (1875): Veresmarti Mihály élete és munkái. Budapest.

- Karinthy Frigyes (1980): Címszavak a Nagy Enciklopédiából. 1. köt. Budapest.
- Kelecsényi László (1977): A lukácsi esztétika és a film. Budapest.
- Kelecsényi László (1986): A rejtőzködő filmtudós. In:
Film Színház Muzsika. 1986. április 26.
- Kelecsényi László (1994): Celluloid dzsungel. In: Könyvvilág 1994. november.
- Kierkegaard, Sören (1978): Vagy – vagy. Budapest.
- Király Jenő szerk. (1981): Film és szórakozás. Budapest.
- Király Jenő (1983): Mozifolklor és kameratöltőtoll. Budapest.
- Király Jenő (1989): Karády mítosza és mágiája. Budapest.
- Király Jenő (1992): A tömegkultúra esztétikája 1-2. Egyetemi jegyzet. Budapest.
- Király Jenő (1993): Frivol múzsa 1-2. Budapest.
- Király Jenő (1998): Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok,
archetípusok a filmkultúrában. Budapest.
- Kodaj Dániel (2010): Foszló szemfedőkből. Király Jenő horroresztétikája
és a hatáselmélet. Kézirat. Megjelenés alatt.
- Kovács András Bálint (1994): A tömegkultúra esztétikája. In: Buksz. 1994 nyár.
- Kovács András Bálint (2005): A modern film irányzatai.
Az európai művészfilm 1950-1980. Budapest.
- Lacan, Jacques (1975): Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie
de Freud et dans la technique de la Psychoanalyse. Paris.
- Lacan, Jacques (1984): Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts
fondamentaux de la Psychoanalyse. Paris.
- Lessing, G. E.(1963): Laokoón – Hamburgi dramaturgia. Budapest.
- Lotman, Jurij (2001): Kultúra és robbanás. Budapest.
- Lotman, Jurij – Cívjan, Jurij (1994): Párbeszéd a filmművészettel. Tallin.
/Лотман, Юрий – Цивьян, Юрий (1994): Диалог с экраном. Таллинн./
- Lyka Károly (1983): Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig. Budapest.
- Marcuse, Herbert (1955): Eros and Civilisation. Boston.
- Melchinger, Siegfried (1957): Das Drama zwischen Shaw und Brecht. Bremen.
- Nagy Zsolt szerk. (2000): Tarantino előtt 1. A tömegfilm a nyolcvanas években. Budapest.
- Nemeskürty István (1959): Bornemisza Péter. Budapest.
- Nemeskürty István (1963): A magyar széppróza születése. Budapest.
- Nemeskürty István (1966): A filmművészet nagykorúsága. Budapest.
- Nemeskürty István (1975): A magyar népek, ki ezt olvassa.
Az anyanyelvű magyar reneszánsz és barokk irodalom története 1533 –1712. Budapest.
- Pflaum, Hans Günther (2002): German Silent Movie Classics. Wiesbaden.
- Pörös Géza (1984): Mozifolklor és kameratöltőtoll. In: Népművelés. 1984. május.
- Pörös Géza (1991): Illuminációk. Krzysztof Zanussi filmjeiről. Tatabánya.
- Réz András (1995): Magasztos trivialisások. In: Kritika. 1995. február.
- Sartre, Jean-Paul (1971): L'Idiot de famille. Paris.
- Scheler, Max (1979): A formalizmus az etikában és a materiális étika. Budapest.
- Sorokin, Piritim A. (1925): The Sociology of Revolution. Philadelphia.
- Szmadám György (1990): A vamp apoteózisa. In: Filmvilág 1990. január.
- Toldy Ferenc (1851): A magyar irodalom története. 1. kötet. Budapest.

- Varró Attila (1998): Pinokkió. In: Filmvilág. 1998. november.
- Vasák Benedek Balázs (1999): Bevezetés a műfajelmélet-összeállításhoz.
In: Metropolis. 1999/3.
- Vasák Benedek Balázs (2004): Egy kísérteti film. In: Metropolis. 2004/1.
- Žižek, Slavoj (2005): Die politische Suspension des Ethischen. Frankfurt am Main.

Filmográfia a 3. kötethez

- 4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile) 2007. r.: Cristian Mungiu
- 42nd Street 1933. r.: Lloyd Bacon
- A 420-as urak (Shri 420) 1955. r.: Raj Kapoor /Radzs Kapur/
- A bádogcsillag (Az óncsillag), (A törvény csillaga), (The Tin Star) 1957. r.: Anthony Mann
- A bárányok hallgatnak (The Silence of the Lambs) 1991. r.: Jonathan Demme
- A barátnők (Le amiche) 1955. r.: Michelangelo Antonioni
- A boldogság madara (Szadko) 1952. r.: Alekszandr Ptusko
- A boldogságtól ordítani (Happiness) 1998. r.: Todd Solondz
- A bolygók együttállása (Parad planyet) 1984. r.: Vagyim Abdrasitov
- A cár utolsó alattvalója (Oblomok imperii)1929. r.: Friedrich Ermler
- A cowboy (Cowboy) 1957. r.: Delmer Daves
- A császár parancsára 1956. r.: Bán Frigyes
- A csend (Tystnaden) 1963. r.: Ingmar Bergman
- A csúnya lány 1935. r.: Gaál Béla
- A diszkótáncos (Disco Dancer) 1982. r.: Babbar Subhash
- A disznógondozónő (A pásztor csókja), (Szvinarka i pasztuh) 1941. r.: Ivan Pirjev
- A dög (Feast) 2006. r.: John Gulager
- A fehér sejk (Lo sceicco bianco) 1951. r.: Federico Fellini
- A fekete kesztyűk titka (L'uccello dalle piume di cristallo) 1970. r.: Dario Argento
- A fekete lovag (The Black Knight) 1954. r.: Tay Garnett
- A férfi kedvenc sportja (Man's Favorite Sport) 1964. r.: Howard Hawks
- A forgólépcső (The Spiral Staircase) 1945. r.: Robert Siodmak
- A Függetlenség napja (Independence Day) 1996. r.: Roland Emmerich
- A fűrész (Saw) 2004. r.: James Wan
- A gejzír völgy titka (Zemlja Szannyikova) 1973. r.: Albert Mkrtozjan, Leonyid Popov
- A gonosz érintése (Touch of Evil) 1957. r.: Orson Welles
- A gyermekek figyelnek bennünket (I bambini ci guardano) 1943. r.: Vittorio de Sica
- A halál keddenként lovagolt (I giorni dell'ira) 1967. r.: Tonino Valerii
- A halál után (Unrest) 2006. r.: Jason Todd Ipson
- A hatodik érzék (The Sixth Sense) 1999. r.: M. Night Shyamalan
- A hét szamuráj (Shichinin no samurai) 1954. r.: Akira Kurosawa
- A hóhér (The Hangman) 1959. r.: Michael Curtiz
- A Hold (La Luna) 1979. r.: Bernardo Bertolucci
- A hulla eltűnik (The Corpse Vanishes) 1942. r.: Wallace Fox
- A jó, a rossz és a csúf (Il buono, il brutto, il cattivo) 1966. r.: Sergio Leone
- A kaméliás hölgy (Camille) 1936. r.: George Cukor
- A Karamazov testvérek (Bratjja Karamazovi) 1969. r.: Ivan Pirjev, Kirill Lavrov, Mihail Uljanov

A kard hősnője 2. (A kard mestere 2), (Swordsman 2),
 (Xiao ao jiang hu zhi 2) 1991. r: Ching Siu-tung
 A kard hősnője 3. (A kard mestere 3), (Swordsman 3),
 (Xiao ao jiang hu zhi 3) 1992. r: Ching Siu-tung
 A két angyal (Der blaue Engel) 1930. r.: Josef von Sternberg
 A kém, aki a hidegből jött (The Spy Who Came in from the Cold) 1965. r.: Martin Ritt
 A két Lotti (Das doppelte Lottchen) 1950. r.: Josef von Baky
 A királyasszony lovagja (Ruy Blas) 1948. r.: Pierre Billon
 A királytigris aranykardja (Duk Bei Diy), (Du Bei Dao),
 (The One-Armed Swordsman) 1967. r.: Chang Cheh
 A kis hercegnő (The Little Princess) 1939. r.: Walter Lang
 A kocka (Cube) 1997. r.: Vincenzo Natali
 A kommunista (Kommunist) 1958. r: Jurij Rajzman
 A kölyök (The Kid) 1921. r.: Charlie Chaplin
 A kötél (Rope) 1948. r.: Alfred Hitchcock
 A közellenség (Public Enemy) 1931. r.: William A. Wellman
 A lé meg a Lola (Lola rennt) 1998. r.: Tom Tykwer
 A légy (The Fly) 1986. r.: David Cronenberg
 A magányos lovas (Ride Lonesome) 1959. r.: Budd Boetticher
 A magas Sierra (High Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 A Manderley-ház asszonya (Rebecca) 1940. r.: Alfred Hitchcock
 A maszk (The Mask) 1994. r: Chuck Russel
 A megalkuvó (Il conformista), (Le conformiste) 1969. r.: Bernardo Bertolucci
 A megbilincseltek (The Defiant Ones) 1958. r.: Stanley Kramer
 A megfagyott gyermek 1921. r.: Balogh Béla
 A megnyúzott nő (Skinner) 1993. r.: Ivan Nagy
 A mély torok (Deep Throat) 1972. r.: Gerard Damiano
 A Mississippi szirénje (La sirène du Mississippi) 1969. r.: François Truffaut
 A múmia (The Mummy) 1933. r.: Karl Freund
 A nagy ábránd (La grande illusion) 1937. r.: Jean Renoir
 A nagy zabálás (Le grande bouffe) 1973. r.: Marco Ferreri
 A nap birodalma (Empire of the Sun) 1987. Steven Spielberg
 A nap szépe (Belle de jour) 1967. r.: Luis Buuel
 A nap vége (Smultronstället) 1957. r: Ingmar Bergman
 A négy nővér 1. (Daughters Courageous) 1939. r.: Michael Curtiz
 A Nílus gyöngye (Jewel of the Nile) 1985. r.: Lewis Teague
 A nő az ablakban (The Woman in the Window) 1944. r.: Fritz Lang
 A nyomorultak (Les misérables) 1957. r.: Jean-Paul Le Chanois
 A pap, a kurtizán és a magányos hős (The Ballad of Cable Hogue) 1970. r.: Sam Peckinpah
 A pekingi testőr (Zung Naam Hoi Bou Bui), (Zhong Nan Hai Bao Biao),(Bodyguard von Peking),
 (The Bodyguard from Beijing), (The Defender) 1994. r.: Corey Yuen (= Yuen Kwai)
 A pogányok ideje (A pogányok kora), (Time of the Heathen) 1962. r: Peter Kass
 A postás mindig kétszer csenget (The Postman Always Rings Twice) 1946. r.: Tay Garnett
 A prágai diák (Der Student von Prag) 1913. r.: Stellan Rye, Paul Wegener

A prágai diák (Der Student von Prag) 1926. r.: Henrik Galeen
 A repülő török klánja (Shi mian mai fu), (House of Flying Daggers) 2004. r.: Zhang Yimou
 A rózsák háborúja (The War of the Roses) 1989. r.: Danny DeVito
 A sanghaji asszony (The Lady from Shanghai) 1948. r.: Orson Welles
 A sebhelyes ember (Scarface: The Shame of the Nation) 1932. r.: Howard Hawks
 A Sierra Madre kincse (The Treasure of the Sierra Madre) 1948. r.: John Huston
 A smaragd románca (Romancing the Stone) 1984. r.: Robert Zemeckis
 A sovány ember (The Thin Man) 1934. r.: W.S. Van Dyke
 A sötét lovag (The Dark Knight) 2008. r.: Christopher Nolan
 A Stolen Life 1946. r.: Curtis Bernhardt
 A szem (Jian gui) 2002. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
 A szép és a szörnyeteg (La belle et la bête) 1946. r.: René Clément, Jean Cocteau
 A szeretett leány (Ljubimaja gyevuska) 1940. r.: Ivan Pirjev
 A sziklák szeme (The Hills Have Eyes) 2006. r.: Alexandre Aja
 A születésnap (Festen) 1998. r.: Thomas Vinterberg
 A szürkület monstrumainak támadása (Az iszonyat monstrumainak inváziója),
 (Nankai no Daikaiju) 1970. r.: Inoshiro Honda
 A telihold napja (Gyeny polnolunyija) 1997. r.: Karen Sahnazarov
 A texasi láncfűrész mészárlás – A kezdet (Texas Chain Saw Massacre – The Beginning) 2006.
 r.: Jonathan Liebesman
 A texasi láncfűrész mészárlás (The Texas Chain Saw Massacre) 1974. r.: Tobe Hooper
 A tiltott nő (La femme défendue) 1997. r.: Philippe Harel
 A tragikus hajsza (Caccia tragica) 1947. r.: Giuseppe de Santis
 A vidéki lány (Country Girl) 1954. r.: George Seaton
 A zongoratanárnő (La pianiste), (Die Klavierspielerin) 2001. r.: Michael Haneke
 A zöld pokol (Green Hell) 1939. r.: James Whale
 Aelita 1924. r.: Jakov Protazanov
 Afrika királynője (African Queen) 1951. r.: John Huston
 Air Force 1943. r.: Howard Hawks
 Aki bújt, aki nem (Jeepers Scapeers) 2001. r.: Victor Salva
 Aki megölte Liberty Valance-t (The Man Who Shot Liberty Valance) 1961. r.: John Ford
 Alice ou la dernière fugue 1976. r.: Claude Chabrol
 All I Desire 1953. r.: Douglas Sirk
 All That Heaven Allows 1955. r.: Douglas Sirk
 Allah kertje (The Garden of Allah) 1936. r.: Richard Boleslawski
 Állami áruház 1952. r.: Gertler Viktor
 Allotria 1936. r.: Willi Forst
 Amarcord 1973. r.: Federico Fellini
 Amélie csodálatos élete (La fabuleux destin d'Amélie Poulain) 2001. r.: Jean-Pierre Jeunet
 Amerikai pite (American Pie) 1999. r.: Paul Weitz
 Amerikai szépség (American Beauty) 1999. r.: Sam Mendes
 Amrapali 1966. r.: Lekh Tandon
 Angel Face (Angyalarc) 1954. r.: Otto Preminger
 Angels With Dirty Faces (A villamosság felé) 1938. r.: Michael Curtiz

Angyalarc (Angel Face) 1954. r.: Otto Preminger
 Anna Karenina 1935. r.: Clarence Brown
 Anne of the Indies 1951. r.: Jacques Tourneur
 Apacszerőd (Fort Apache) 1948. r.: John Ford
 Appointment in Honduras 1953. r.: Jacques Tourneur
 Aranypolgár (Citizen Kane) 1941. r.: Orson Welles
 Arizona 1940. r.: Wesley Ruggles
 Asszonyok karavánja (Westward the Women) 1951. r.: William A. Wellman
 Az andalúziai kutya (Un chien andalou) 1928. r.: Luis Buñuel
 Az angol beteg (The English Patient) 1996. r.: Anthony Minghella
 Az édes élet (La dolce vita) 1960. r.: Federico Fellini
 Az éjszaka (La notte) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
 Az elefántember (The Elephant Man) 1980. r.: David Lynch
 Az elveszett aranyváros fosztogatói (Allan Quaterman and the Lost City of Gold) 1987. r.: Gary Nelson
 Az érzékek birodalma (Ai no corrida) 1976. r.: Nagisa Ôshima
 Az időgép (The Time Machine) 1960. r.: George Pal
 Az ismeretlen kód (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages), (Code-Unbekannt) 2000. r.: Michael Haneke
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1925. r.: Rupert Julian, Edward Sedgwick
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1943. r.: Arthur Lubin
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1962. r.: Terence Fisher
 Az öldöklő angyal (El ángel exterminador) 1962. r.: Luis Buñuel
 Az ördög pilótája (Chain Lightning) 1950. r.: Stuart Heisler
 Az ördögűző (The Exorcist) 1973. r.: William Friedkin
 Az őrült húszas évek (The Roaring Twenties) 1939. r.: Raoul Walsh
 Az utolsó ember (Der letzte Mann) 1924. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
 Bádogcsillag (The Tin Star) 1957. r.: Anthony Mann
 Barbarella 1968. r.: Roger Vadim
 Bathing Beauty 1944. r.: George Sidney
 Batman 1989. r.: Tim Burton
 Ben Hur 1926. r.: Fred Niblo
 Ben Hur 1959. r.: William Wyler
 Ben Wade és a farmer (3:10 to Yuma) 1957. r.: Delmer Daves
 Beneath the Valley of the Ultravixens 1979. r.: Russ Meyer
 Berlin eleste (Pagyenyija Berlina) 1949. r.: Mihail Csaureli
 Between Two Worlds 1944. r.: Edward A. Blatt
 Betty, a csúnya lány (Yo soy Betty la fea) 1999. r.: Mario Ribero Ferreira
 Beyond the Forest 1949. r.: King Vidor
 Biciklitolvajok (Ladri di biciclette) 1948. r.: Vittorio de Sica
 Bikaborjak (I vitelloni) 1953. r.: Federico Fellini
 Billy the Kid 1941. r.: David Miller
 Blood Kapitány (Captain Blood) 1935. r.: Michael Curtiz
 Blue Skies 1946. r.: Stuart Heisler

Body and Soul 1947. r: Robert Rossen
 Bohócok (I clowns) 1970. r.: Federico Fellini
 Bolond Pierrot (Pierrot le fou) 1965. r.: Jean-Luc Godard
 Bonnie és Clyde (Bonnie and Clyde) 1967. r.: Arthur Penn
 Bosszú és törvény (Sholay) 1975. r: Ramesh Sippy
 Bosszúvágy (Death Wish) 1974. r.: Michael Winner
 Bosszúvágy (Khoon Bhari Mang) 1988. r.: Rakesh Roshan
 Bórpofa – A texasi láncfűrész mészárlás folytatódik 3.
 (Leatherface: Texas Chainsaw massarce 3.) 1990. r.: Jeff Burr
 Bringing Up Baby (Párduchébi), (Leopárd kisasszony), (Nőstény tigris) 1938. r.: Howard Hawks
 Búcsúzások (Pozegnania) 1958. r.: Wojciech J. Haas
 Bus Stop 1956. r.: Joshua Logan
 Cabiria éjszakái (La notti di Cabiria) 1957. r.: Federico Fellini
 Calamity Jane 1953. r.: David Butler
 Carmen la de Ronda 1959. r.: Tulio Demicheli
 Carrie 1952. r.: William Wyler
 Casablanca 1942. r.: Michael Curtiz
 Cat People 1942. r.: Jacques Tourneur
 César (Pagnol: Kikötő-trilógia 3.) 1936. r.: Marcel Pagnol
 Cette sacrée gamine 1956. r.: Michel Boisrond
 Cheyenne őszi (Cheyenne Autumn) 1964. r.: John Ford
 Chicago (Chicago, a bűnös város), (In Old Chicago) 1937. r: Henry King
 China Seas 1936. r.: Tay Garnett
 Cimarron 1960. r.: Anthony Mann
 Címzett ismeretlen 1935. r.: Gaál Béla
 Cirkusz (Cirk) 1936. r.: Grigorij Alexandrov
 Comanche Station 1960. r.: Budd Boetticher
 Conan, a barbár (Conan the Barbarian) 1982. r.: John Milius
 Cover Girl 1944. r.: Charles Vidor
 Creation 1931. r.: Willis O'Brien
 Csak az angyaloknak van szárnyuk (Only Angels Have Wings) 1939. r.: Howard Hawks
 Csalók (Les tricheurs) 1958. r.: Marcel Carné
 Csalóka napfény (Utomlennije szolncem) 1994. r: Nyikita Mihalkov
 Csapajev 1934. r.: Grigorij Vasziljev, Szergej Vasziljev
 Csendes Don (Tyihij Don) 1957. r: Szergej Geraszimov
 Csillagközi invázió (Starship Troopers) 1997. r.: Paul Verhoeven
 Csillagok háborúja (Star Wars) 1977. r.: George Lucas
 Cskalov (A felhők titánja – Valerij Cskalov), (Valerij Cskalov) 1941. r.: Mihail Kalatozov
 Csoda Milánóban (Miracolo a Milano) 1951. r.: Vittorio de Sica
 Csodagyerekek (Wir Wunderkinder) 1958. r.: Kurt Hoffmann
 Csontok útja (Drumul oaselor) 1980. r: Doru Nastase
 Csupasz sarkantyú (The Naked Spur) 1953. r: Anthony Mann
 Dark Passage 1947. r.: Delmer Daves
 Dark Victory 1939. r.: Edmund Goulding

Darling Lili 1970. r.: Blake Edwards
 Daughters Courageous 1939. r.: Michael Curtiz
 De vierde man 1983. r.: Paul Verhoeven
 Death Wish (Bosszúvágó) 1974. r.: Michael Winner
 Deep Throat (A mély torok) 1972. r.: Gerard Damiano
 Délidő (High Noon) 1952. r.: Fred Zinneman
 Der blaue Engel (A kék angyal) 1930. r.: Josef von Sternberg
 Destry Rides Again 1939. r.: George Marshall
 Devdas 2002. r.: Sanjay Leela Bhansali
 Diabolik (Danger Diabolik) 1967. r.: Mario Bava
 Dillinger halott (Dillinger è morto) 1969. r.: Marco Ferreri
 Django 1966. r.: Sergio Corbucci
 Doc Savage – The Man of Bronze 1974. r.: Michael Anderson
 Dogma 1999. r.: Kevin Smith
 Doktor Zsivago (Doctor Zhivago) 1965. r.: David Lean
 Drums Along the Mohawk 1939. r.: John Ford
 Dunaparti randevő 1936. r.: Székely István
 Dúvad 1959. r.: Fábry Zoltán
 Dzsesszénekes (The Jazz Singer) 1927. r.: Alan Crosland
 Dzsingisz kán utóda (Potomok Dzsingisz khana) 1928. r.: Vszevolod Pudovkin
 E.T. A földönkívüli (E.T.: The Extra-Terrestrial) 1982. r.: Steven Spielberg
 Easter Parade 1948. r.: Charles Walters
 Édes Anna 1958. r.: Fábri Zoltán
 Edward, My Son 1949. r.: George Cukor
 Egy ágyban az ellenséggel (Sleeping with the Enemy) 1991. r.: Joseph Ruben
 Egy amerikai Párizsban (An American in Paris) 1951. r.: Vincente Minnelli
 Egy évezred Mexikóban (Que Viva Mexico), (Da zdrasztvujet Mekszika) 1932. /1979/. r.:
 Szergej Mihajlovics Eizenstein, Grigorij Alexandrov
 Egy falusi plébános naplója (Journal d'un curé de campagne) 1951. r.: Robert Bresson
 Egy marék dinamit (Giù la testa), (Duck, You Sucker), (A Fistful of Dynamite),
 (Once Upon a Time – The Revolution) 1971. r.: Sergio Leone
 Egy marék dollárért (Per un pugno di dollari) 1964. r.: Sergio Leone
 Egy tiszta szív (Pakeezah) 1971. r.: Kamal Amroh
 Egymillió évvel Krisztus előtt (One Million Years B.C.) 1960. r.: Don Chaffey
 Éjféli cowboy (Midnight Cowboy) 1969. r.: John Schlesinger
 Éjféli csipke (Midnight Lace) 1960. r.: David Miller
 Eksztázis (Extase) 1934. r.: Gustav Machatý
 El último cuplé 1957. r.: Juan de Orduña
 Elemi ösztön (Basic Instinct) 1992. r.: Paul Verhoeven
 Elephant Walk 1953. r.: William Dieterle
 Élet apával (Life with Father) 1947. r.: Michael Curtiz
 Élet, amiről az angyalok álmodnak (La vie revée des anges) 1998 r.: Erick Zonca
 Életünk legszebb évei (The Best Years of Our Lives) 1946. r.: Wiliam Wyler
 Elfelejtett ösök árnyai (Tyenyi zabitih predkov) 1964. r.: Szergej Paradzsanov

Elfújta a szél (Gone With the Wind) 1939. r.: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood
 Ellenséges vágyak (Se, jie), (Lust, Caution) 2007. r.: Ang Lee
 Első áldozás (Primo comunione) 1950. r.: Alessandro Blasetti
 Elvesztettek legendája (Legend of the Lost) 1957. r.: Henry Hathaway
 Elvira Madigan 1966. r.: Bo Widerberg
 Elvtársak (I compagni) 1963. r.: Mario Monicelli
 Emberek a havason 1942. r.: Szóts István
 Emberi sors (Szugyba cseloveka) 1959. r.: Szergej Bondarcsuk
 Emma titka (Emmas Glück) 2006. r.: Sven Taddicken
 Emmanuelle 1973. r.: Just Jaeckin
 Emmanuelle 2. (Emmanuelle. L'Antivierge) 1975. r.: Francis Giacobetti
 En cas de malheur 1958. r.: Claude Autant-Lara
 Ének az esőben (Singin' in the Rain) 1952. r.: Gene Kelly, Stanley Donen
 És Isten megteremtette a nőt (Et Dieu... créa la femme) 1956. r.: Roger Vadim
 Es war eine rauschende Ballnacht 1939 r.: Carl Fröhlich
 Észak-északnyugat (North by Northwest) 1959. r.: Alfred Hitchcock
 Faccia a faccia 1967. r.: Sergio Sollima
 Fanny (Pagnol: Kikötő-trilógia 2.) 1932. r.: Marc Allegret
 Farkasok órája (Vargtimmen) 1968. r.: Ingmar Bergman
 Faster, Pussicat! Kill, Kill, Kill! 1966. r.: Russ Meyer
 Fegyverek istene (Lashou shentan), (Lat sau san taam), (Hard Boiled) 1992. r.: John Woo
 Fehér izzás (White Heat) 1949. r.: Raoul Walsh
 Fekete könyv (Zwartboek), (Black Book) 2006. r.: Paul Verhoeven
 Feketéék fehérén (White Chicks) 2004. r.: Keenen Ivory Wayans
 Féktelenül (Speed) 1994. r.: Jan de Bont
 Féktelenül 2. (Speed 2.: Cruise Control) 1997. r.: Jan de Bont
 Félelem és reszketés Las Vegasban (Fear and Loathing in Las Vegas) 1998 r.: Terry Gilliam
 Felícia utazása (Felicia's Journey) 1999. r.: Atom Egoyan
 Feltámadás (We Life Again) 1934. r.: Rouben Mamoulian
 Felvonásköz (Entr'acte) 1924. r.: René Clair
 Férfiszenvédély (The Lost Weekend) 1945. r.: Billy Wilder
 Flamingo Road 1949. r.: Michael Curtiz
 Flesh and the Devil 1926. r.: Clarence Brown
 Footlight Parade 1933. r.: Lloyd Bacon
 Forgólépcső (The Spiral Staircase) 1945. r.: Robert Siodmak
 Forgósziel (Notorious) 1946. r.: Alfred Hitchcock
 Forró napok (Égő napok), (Gorjacsie gyenyocski) 1935. r.: Alekszandr Zarhi, Jozsif Hejfic
 Forty Guns 1957. r.: Samuel Fuller
 Four Daughters 1938. r.: Michael Curtiz
 Frenzy (Téboly) 1972. r.: Alfred Hitchcock
 Front Page Woman 1935. r.: Michael Curtiz
 Fu Manchu 13 rabszolganője ((The Brides of Fu Manchu),
 (Die dreizehn Sklavinnen des Fu Manchu) 1966. r.: Don Sharp
 Funny Girl 1968. r.: William Wyler

G. I. Jane 1997. r.: Ridley Scott
 Gaucsó szerenáád (It All Came True) 1940. r.: Lewis Seiler
 Gázláng (Gaslight) 1944. r.: George Cukor
 Gentlemen Prefer Blondes 1953. r.: Howard Hawks
 Ghost 1990. r.: Jerry Zucker
 Gilda 1946. r.: Charles Vidor
 Giù la testa 1971. r.: Sergio Leone
 Godzilla – A monstrum visszatérése (Gojira) 1984. r.: Koji Hoshimoto
 Godzilla (Gojira) 1954. r.: Inoshiro Honda
 Godzilla az ősgigász (Godzilla, der Urgigant) 1989 r.: Kazuki Omori
 Godzilla és az óriásrovarok (Godzilla vs Gigan), (Frankensteins Höllenbrut) 1971. r.: Jun Fukada
 Godzilla Űrgodzilla ellen (Gojira tai Supesu Gojira), (Godzilla gegen Spacegodzilla) 1994. r.:
 Konso Yamashita
 Godzilla. Megaszauruszok párbaja (Gojira vs. Kingu Gidora), (Godzilla vs. King Gidorah),
 (Godzilla – Duell der Megasaurier) 1991. r.: Kazuki Omori
 Gold Diggers of 1933. 1933. r.: Mervyn Le Roy
 Gold Diggers of 1935. 1935. r.: Busby Berkeley
 Goldfinger 1964. r.: Guy Hamilton
 Golyó a fejbe (Die xue jie tou), (Bullet in the Head) 1990. r.: John Woo
 Gonosz halott 2. (Evil Dead 2.) 1987. r.: Sam Raimi
 Goodbye Mr. Chips 1939. r.: Sam Wood
 Grass (Fű) 1925. r.: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper
 Gunslinger 1955. r.: Roger Corman
 Gyilkos arany (Greed) 1924. r.: Erich von Stroheim
 Gyilkos szerelem (Rage in Heaven) 1941. r.: W.S. van Dyke II.
 Gyilkos vagyok (Double Indemnity) 1944. r.: Billy Wilder
 Gyorsabb a halálnál (The Quinch and the Dead) 1994. r.: Sam Raimi
 Haadsaa (Találkozás) 1983. r.: Akbar Khan
 Halálcsó (A Kiss Before Dying) 1956. r.: Gerd Oswald
 Halálos tavasz 1939. r.: Kalmár László
 Halloween 1978. r.: John Carpenter
 Hamu és gyémánt (Popiól i diamant) 1958. r.: Andrzej Wajda
 Harapós nő, (Harapás), (Innocent Blood) 1992. r.: John Landis
 Harry Potter és a bölcsek köve (Harry Potter and the Sorcerer's Stone) 2000 r.: Chris Columbus
 Hasfelmetsző Jack (Jack the Ripper) 1976. r.: Jesus Franco
 Hatari! 1962. r.: Howard Hawks
 Hatchet For the Honeymoon (Il rosso segno della follia) 1970. r.: Mario Bava
 Hátsó ablak (Rear Window) 1954. r.: Alfred Hitchcock
 Hazajáró lélek 1940. r.: Zilahy Lajos
 Házasság 1942. r.: Vaszary János
 Helen of Troy 1956.r.: Robert Wise
 Hellraiser 2. (Hellbound) 1988. r.: Tony Randel
 Hellraiser 3. (Hell on Earth) 1992. r.: Anthony Hickox
 Hellraiser 4. (Hellraiser: Bloodline) 1996. r.: Kevin Yoghar, Alan Smith

Helyet az öregeknek 1934. r.: Gaál Béla
 Herkules meghódítja Atlantist (Ercole alla conquista di Atlantide) 1961. r.: Vittorio Cottafavi
 Herkules szerelmei (Gli amori di Ercole) 1960. r.: Carlo Lodovico Bragaglia
 Hét halott egy macska szemében (La morte negli occhi del gatto) 1973. r.: Antonio Margheriti
 Hetvenöt (7eventy Sive) 2007. r.: Brian Hooks, Dean Taylor
 High Sierra (A magas Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 Hímnem – nőnem (Masculin – féminin) 1966. r.: Jean-Luc Godard
 Hiúságok máglyája (The Bonfire of the Vanities) 1990. r.: Brian De Palma
 Hold Your Man 1933. r.: Sam Wood
 Holtak napja (Day of Dead) 1985. r.: Goerge A. Romero
 Hongkong-trilógia (Swordsman 2, Swordsman 3,
 The Bride With White Hair - Jiang Hu Between Love and Glory)
 House of Wax (Viasztestek) 2006. r.: Jaume Collet-Serra
 Hová lettél drága völgyünk (How Green Was My Valley?) 1941. r.: John Ford
 Hős (Ying xiong), (Hero) 2002. r.: Zhang Yimou
 Hullajó (Dead Alive) 1992. r.: Peter Jackson
 Hullámtörés (Breaking the Waves) 1996. r.: Lars von Trier
 Hús és vér (Flesh and Blood) 1985. r.: Paul Verhoeven
 Hush...Hush, Sweet Charlotte 1964. r.: Robert Aldrich
 Huszonnyolc nappal később (28 Days Later) 2002. r.: Danny Boyle
 Hűtlen asszonyok (Le infedeli) 1953. r.: Mario Monicelli, Steno
 I giorni dell'ira (A halál keddenként lovagolt) 1967. r.: Tonino Valerii
 I vitelloni 1953. r.: Federico Fellini
 I Walked With a Zombie 1943. r.: Jacques Tourneur
 Ida regénye 1934. r.: Székely István
 Identitás (Azonosság), (Identity) 2003. r.: James Mangold
 Il grande silenzio (La grande silence) 1968. r.: Sergio Corbucci
 Il mercenario 1968. r.: Sergio Corbucci
 Imitation of Life 1959. r.: Douglas Sirk
 In Old Chicago (Chicago, a bűnös város) 1937. r.: Henry King
 Indiana Jones és a végzet temploma (Indiana Jones and the Temple of Doom) 1984. r.:
 Steven Spielberg
 Intermezzo. A Love Story 1939. r.: Gregory Ratoff
 Intolerance (Türelmetlenség) 1916. r.: David Wark Griffith
 Invasion of the Body Snatchers 1956. r.: Don Siegel
 Invitation to a Gunfighter 1964. r.: Richard Wilson
 Iron Tiger (Fong Sai Yuk II) 1993. r.: Corey Yuen
 Ismeretlen hívás (When a Stranger Calls) 2006. r.: Simon West
 Iszonyat (Repulsion) 1965. r.: Roman Polanski
 It All Came True (Gaucsó szerenád) 1940. r.: Lewis Seiler
 Jack, the Ripper 1958. r.: Robert S. Baker, Monty Berman
 Jackson County Jail 1976. r.: Michael Miller
 Játszd újra, Sam (Play It Again, Sam) 1972. r.: Herbert Ross
 Jégmezők lovagja (Alekszandr Nyevszkij) 1938. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein

Jezebel 1938. r.: William Wyler
Jóban-rosszban (Kabhi Kushi Kabhie Gham...) 2001. r.: Karan Johar
Jubal 1955. r.: Delmer Daves
Jules és Jim (Jules et Jim) 1962. r.: François Truffaut
Júlia és a szellemek (Giulietta degli spiriti) 1965. r.: Federico Fellini
Julie 1956. r.: Andrew L. Stone
Jupiter's Darling 1955. r.: George Sidney
Jurassic Park 1993. r.: Steven Spielberg
Kánikula (Hundstage) 2001. r.: Ulrich Seidl
Kannibál békik (It Lives Again) 1978. r.: Larry Cohen
Karambol (Crash) 1996. r.: David Cronenberg
Karmelita beszélgetések (Le dialogue des Carmélites) 1960. r.: Philippe Agostini,
Raymond Leopold Bruckberger
Karneváli éjszaka (Karnevalszkaja nocs) 1956. r.: Eldar Rjazanov
Kathie Elder négy fia (The Sons of Kathie Elder) 1965. r.: Henry Hathaway
Kék bársony (Blue Velvet) 1986. r.: David Lynch
Kék hold völgye (Lost Horizon) 1937. r.: Frank Capra
Kék katona (Soldier Blue) 1970. r.: Ralph Nelson
Kék rapszódia (Rhapsody in Blue) 1945. r.: Irving Rapper
Ken Park 2002. r.: Larry Clark, Edward Lachman
Keresd a nőt (There's Something About Mary) 1998. r.: Peter Farrelly, Bobby Farrelly
Két bajtárs (Dva bojca) 1943. r.: Leonyid Lukov
Két bajtárs (Hajrá, gyilkoljunk, bajtársak) (Vamos a matar, compañeros) 1970. r.: Sergio Corbucci
Kétszemélyes pályaudvar (Vokzal dlja dvojih) 1982. r.: Eljdar Rjazanov
Key Largo 1948. r.: John Huston
Kill Bill 2003. r.: Quentin Tarantino
Kínai kísértettörténet (Sin Lui Yau Wan), (Quian Nu You Hun),
(A Chinese Chost Story), (Szellemharcosok) 1987. r.: Ching Siu-Tung
King Kong 1933. r.: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper
Királyok királya (The King of Kings) 1927. r.: Cecil B. De Mille
Kis Cézár (Little Caesar) 1930. r.: Mervyn Le Roy
Kis nagy ember (Little Big Man) 1970. r.: Arthur Penn
Kis rókákat (The Little Foxes) 1941. r.: William Wyler
Kiss Me Deadly 1955. r.: Robert Aldrich
Koldusopera (Die Dreigroschenoper) 1931. r.: Georg Wilhelm Pabst
Kórház a pokolban (Sublime) 2007. r.: Tony Krantz
Ködös utak (Quai des Brumes) 1938. r.: Marcel Carné
Kölcsönadott élet 1943. r.: Bánky Viktor
Körtánc (La ronde) 1964. r.: Roger Vadim
Körtánc (Körbe-körbe), (La ronde) 1950. r.: Max Ophüls
Kramer kontra Kramer (Kramer vs Kramer) 1979. r.: Robert Benton
Krisztina királynő (Queen Christina) 1933. r.: Rouben Mamoulian
Krisztus megállt Ebolinál (Cristo si è fermato a Eboli) 1979. r.: Francesco Rosi
Kutyaélet (Vita da cani) 1950. r.: Mario Monicelli

L'argent 1928. r.: Marcel L'Herbier
 La Luna (A Hold) 1979. r.: Bernardo Bertolucci
 La Mancha lovagja (Man of La Mancha) 1972. r.: Arthur Hiller
 La marge 1976. r.: Walerian Borowczyk
 La reina del Chantecler 1962. r.: Rafael Gil
 La resa dei conti 1966. r.: Sergio Sollima
 La violetera 1958. r.: Luis César Amadori
 Laaga Chunari Mein Daag (Journey of a Woman) 2007. r.: Pradeep Sarkar
 Lady Hamilton (That Hamilton Woman) 1939. r.: Alexander Korda
 Lady Snowblood (Shurayukihime) 1973. r.: Toshiya Fujita
 Lady Vengeance – A bosszú asszonya (Sympathy for Lady Vengeance) 2005. r.: Park Chan-Wook
 Lajja 2001. r.: Rajkumar Santoshi
 Lány a hídon 1999. r.: Patrice Leconte
 Las Vegas végállomás (Leaving Las Vegas) 1995. r.: Mike Figgis
 Laura 1944. r.: Otto Preminger
 Leave Her to Heaven 1945. r.: John M. Stahl
 Legenda Szilvavirágról 1979. r.: Ju Van Dzsun, Jun Rjang Gju
 Légy jó mindhalálig 1936. r.: Székely István
 Lelkem (Janoo) 1985. Jainendra Jain
 Lethal Lady (Wong Ga Lui Cheung), (Huang Gu Nu Jiang) , (She Shoots Straight) 1990. r.:
 Corey Yuen
 Letört bimbók (Broken Blossoms) 1919. r.: David Wark Griffith
 Libelei 1933. r.: Max Ophüls
 Lila akác 1934. r.: Székely István
 Little Caesar (Kis Cézár) 1930. r.: Mervyn Le Roy
 Little Voice 1998. r.: Mark Herman
 Little Women 1949. r.: Mervyn LeRoy
 Lolita 1962. r.: Stanley Kubrick
 Lotna 1959. r.: Andrzej Wajda
 Love Story 1969. r.: Arthur Hiller
 M – Egy város keresi a gyilkost (M – Eine Stadt sucht einen Mörder) 1931. r.: Fritz Lang
 M. Butterfly (Pillangó úrfi) 1993. r.: David Cronenberg
 Mad Max 1979. r.: George Miller
 Madarak (The Birds) 1963. r.: Alfred Hitchcock
 Magányos lovas (Ride Lonesome) 1959. r.: Budd Boetticher
 Magnificent Obsession 1954. r.: Douglas Sirk
 Mandalay 1934. r.: Michael Curtiz
 Már másé a szívem (Hum Dil de Chuke Sanam) 1999. r.: Sanjay Leela Bhansali
 Marco Polo (Ma Goh Boh Law), (Ma Ge Bu Luo), (Four Assassins) 1975. r.: Chang Cheh
 Marius (Pagnol: Kikötő-trilógia 1.) 1931. r.: Alexander Korda
 Marnie 1964. r.: Alfred Hitchcock
 Marokko (Morocco) 1930. r.: Josef von Sternberg
 Martinique (To Have and Have Not) 1944. r.: Howard Hawks
 Másenyka (Masenka) 1942. r.: Jurij Rajzman

Maskerade 1934. r.: Willi Forst
Máté evangéliuma (Il vangelo secondo Matteo) 1964. r.: Pier Paolo Pasolini
Mátrix (The Matrix) 1999. r.: Andy Wachowski, Larry Wachowski
Megbilincseltek (The Defiant Ones) 1958. r.: Stanley Kramer
Mégfagyott gyermek 1921. r.: Balogh Béla
Megszállottak 1961. r.: Makk Károly
Megszállottság (Osessione) 1942. r.: Luchino Visconti
Megtalált évek (Random Harvest) 1942. r.: Mervyn Le Roy
Mi último tango 1960. r.: Luis César Amadori
Mildred Pierce 1945. r.: Michael Curtiz
Mimic – A júdás faj (Mimic) 1997. r.: Guillermo Del Toro
Mindenki másképp kívánja (Der bewegte Mann) 1994. r.: Sönke Wortmann
Mire megvirrad (Le jour se lève) 1939. r.: Marcel Carné
Miss Sadie Thompson 1953. r.: Curtis Bernhardt
Mississippi szirénje (La sirène du Mississippi) 1969. r.: François Truffaut
Mogambo 1953. r.: John Ford
Montana 1949. r.: Ray Enright
Mothra (Mosura) 1961. r.: Inoshiro Honda
Mothra (Mosura) 1996. r.: Okihira Yoneda
Moulin Rouge 1952. r.: John Huston
Mr. Vengeance – A bosszú ura (Sympathy for Mr. Vengeance) 2002. r.: Park Chan-Wook
Mrs. Skeffington 1944. r.: Vincent Sherman
Mulholland Drive 2001. r.: David Lynch
Muqaddar Ka Sikandar (A sors ura) 1978. r.: Prakash Mehra
My Darling Clementine 1946. r.: John Ford
Nagy Sándor (Alexander, the Great) 1956. r.: Robert Rossen
Nagy Sándor: A hódító (Alexander) 2004. r.: Oliver Stone
Nagybácsim (Mon oncle) 1958. r.: Jacques Tati
Nagyítás (Blow Up) 1966. r.: Michelangelo Antonioni
Naked Dawn 1954. r.: Edgar G. Ulmer
Napfogyatkozás (L'éclipse) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
Négy nővér 1. (Daughters Courageous) 1939. r.: Michael Curtiz
Négyszáz csapás (Les quatre cents coups) 1959. r.: François Truffaut
Néha a csajok is úgy vannak vele (Even Cowgirls Get the Blues) 1993. r.: Gus Van Sant
Néhány dollárral többért (Per qualche dollari in piu) 1965. r.: Sergio Leone
Nehéz emberek 1964. r.: Kovács András
Nevem Joe (My Name is Joe) 1998. r.: Ken Loach
Niagara 1953. r.: Henry Hathaway
Night and Day 1946. r.: Michael Curtiz
Nightmare on Elm Street (Rémálom az Elm utcában) 1984. r.: Wes Craven
Nincs béke az olajfák alatt (Non c'è pace tra gli ulivi) 1949. r.: Giuseppe de Santis
Nomád (Nomad) 2005. r.: Ivan Passer, Sergei Bodrov, Talgat Temenov
Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) 1922. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
Notorious (Forgószél) 1946. r.: Alfred Hitchcock

Now, Voyager 1942. r.: Irving Rapper
 Nyolc és fél (Otto e mezzo) 1963. r.: Federico Fellini
 O története (Histoire d'O) 1975. r.: Just Jaeckin
 Of Human Bondage (Örök szolgaság) 1934. r.: John Cromwell
 Ok nélkül lázadó (Haragban a világgal), (Rebel Without a Cause) 1955. r.: Nicholas Ray
 Október (Oktyabr) 1927. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Oldás és kötés 1963. r.: Jancsó Miklós
 Oliver Twist 1948. r.: David Lean
 Ómen (The Omen) 1976. r.: Richard Donner
 One Way Passage 1932. r.: Tay Garnett
 Only Angels Have Wings (Csak az angyaloknak van szárnyuk) 1939. r.: Howard Hawks
 Operette 1940. r.: Willi Forst
 Orlac kezei (Orlacs Hände) 1925. r.: Robert Wiene
 Országúton (La strada) 1954. r.: Federico Fellini
 Out of the Past 1947. r.: Jacques Tourneur
 Ördögsgizet (Djöflaeyjan) 1996. r.: Fridrik Thór Fridriksson
 Ördögűző 1. (The Exorcist) 1973. r.: William Friedkin
 Örök szolgaság (Of Human Bondage) 1934. r.: John Cromwell
 Őszi szonáta (Höstsonaten), (Herbstsonate) 1978. r.: Ingmar Bergman
 Pacsirta 1963. r.: Ranódy László
 Paisa (Paisà) 1946. r.: Roberto Rossellini
 Pal Joey 1957. r.: George Sidney
 Pánik (Panique) 1947. r.: Julien Duvivier
 Párbaj a napon (Duel in the Sun) 1946. r.: King Vidor
 Párducbébi (Bringing Up Baby) 1938. r.: Howard Hawks
 Parineeta 2005. r.: Pradeep Sarkar
 Párizsi háztetők alatt (Párizs háztetői alatt), (Sous les toits de Paris) 1930. r.: René Clair
 Park Row 1952. r.: Samuel Fuller
 Párttagsági könyv (Partyijnij bilet) 1936. r.: Ivan Pirjev
 Patyomkin páncélos (Bronyenoszec Potyemkin) 1925. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Paura (City of the Living Dead), (Ein Zombie hing am Glockenseil), (Zombik városa) 1980. r.:
 Lucio Fulci
 Pecado de amor 1961. r.: Luis César Amadori
 Peeping Tom 1966. r.: Michael Powell
 Penge (Blade) 1998. r.: Stephen Norrington
 Pénzeső (Pennies from Heaven) 1936. r.: Norman Z. McLeod
 Pépé le Moko 1937. r.: Julien Duvivier
 Persona 1966. r.: Ingmar Bergman
 Petra von Kant keserű könnyei (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) 1972. r.: Rainer Werner
 Fassbinder
 Pillangó úrfi (M. Butterfly) 1993. r.: David Cronenberg
 Platinum Blonde 1931. r.: Frank Capra
 Pleasantville 1998. r.: Gary Ross
 Porontyok (The Brood) 1979. r.: David Cronenberg

Poseidon 2006. r.: Wolfgang Petersen
 Predator 1987. r.: John McTierman
 Pretty Woman 1990. r.: Garry Marshall
 Pride and Prejudice 1940. r.: Robert Z. Leonard
 Psycho 1960. r.: Alfred Hitchcock
 Public Enemy (A közellenség) 1931. r.: William A. Wellman
 Pulp Fiction (Ponyvaregény) 1994. Quentin Tarantino
 Raiders of the Seven Seas 1953. r.: Sidney Salkow
 Raja Hindustani 1996. r.: Dharmesh Darshan
 Rambo (First Blood) 1982. r.: Ted Kotcheff
 Rancho Notorious 1952. r.: Fritz Lang
 Random Harvest (Megtalált évek) 1942. r.: Mervyn Le Roy
 Red Dust 1932. r.: Victor Fleming
 Red Line 7000. 1965. r.: Howard Hawks
 Red River 1948. r.: Howard Hawks
 Rettegett Iván (Ivan Groznoj) 1944-45. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Ride Lonesome (Magányos lovas) 1959. r.: Budd Boetticher
 River of no Return 1954. r.: Otto Preminger
 Robocop (Robotzsaru) 1987. r.: Paul Verhoeven
 Robotzsaru (Robocop) 1987. r.: Paul Verhoeven
 Rocky 1976. r.: John G. Avildsen
 Roma, città aperta (Róma, nyílt város) 1945. r.: Roberto Rossellini
 Róma, nyílt város (Roma, città aperta) 1945. r.: Roberto Rossellini
 Romance on the High Seas 1948. r.: Michael Curtiz
 Rosemary's Baby 1968. r.: Roman Polanski
 Rovere tábornok (Il generale della Rovere) 1959. r.: Roberto Rossellini
 Run for Cover 1954. r.: Nicholas Ray
 Salamon király kincse (Salamon király bányái), (King Solomon's Mines) 1950. r.:
 Andrew Marton, Compton Bennett
 Salo, avagy Sodoma 120 napja (Salò, o le 120 giornate di Sodoma) 1975. r.: Pier Paolo Pasolini
 Samba 1965. r.: Rafael Gil
 San Antonio 1945. r.: David Butler
 San Francisco 1936. r.: W. S. van Dyke
 Sanghaj expressz (Shanghai Express) 1932. r.: Josef von Sternberg
 Santa Fe Trail 1940. r.: Michael Curtiz
 Sangam (Keresztúton) 1964. r.: Radzs Kapur
 Sasori – Jailhouse 41. (Joshuu Sasori: Dai-41 zakkyo-bo), (Female Convict Scorpion Jailhouse 41.),
 (Scorpion: Female Prisoner Cage 41.) 1972. r.: Shunya Ito
 Satyricon 1969. r.: Federico Fellini
 Scarface: The Shame of the Nation (A sebhelyes ember) 1932. r.: Howard Hawks
 Scorsz 1939. r.: Alekszandr Petrovics Dovzsenko
 Seeta Aur Geeta 1972. r.: Sippy Ramesh
 Shane 1953. r.: George Stevens
 Shanghai Express 1932. r.: Josef von Sternberg

She (Ayesha), (A sivatag királynője) 1964. r.: Robert Day
 Shinobi 2005. r.: Ten Shimoyama
 Shiri (Swiri) 1999. r.: Je-gyu Kang
 Showgirls 1994. r.: Paul Verhoeven
 Singin' in the Rain 1952. r.: Stanley Donen, Gene Kelly
 SL8N8 – A mézslárlás éjszakája („SL8N8” Slaughter Night) 2007. r.: Frank Van Geloven,
 Edwin Visser
 Solaris 1972. r.: Andrej Tarkovszkij
 Sose halunk meg 1991. r.: Koltai Róbert
 Southwest Passage 1953. r.: Ray Nazarro
 Spellbound (Elbűvölve) 1945. r.: Alfred Hitchcock
 Stella Dallas 1937. r.: King Vidor
 Supergirl 1984. r.: Jeannot Szwarc
 Superman 1978. r.: Richard Donner
 Supervixens 1975. r.: Russ Meyer
 Suspicion 1941. r.: Alfred Hitchcock
 Swing Time 1936. r.: George Stevens
 Szárguldás a semmibe (Vanishing Point) 1971. r.: Richard C. Sarafian
 Szállnak a darvak (Letyat zsuravli) 1957. r.: Mihail Kalatozov
 Szárnyas fejedelmű (Blade Runner) 1982. r.: Ridley Scott
 Szegénylegények 1965. r.: Jancsó Miklós
 Szelíd motorosok (Easy Rider) 1969. r.: Dennis Hopper
 Szerelmház (Funes un gran amor) 1993. r.: Raoul de la Torre
 Szerelmre hangolva (Dut yeung nin wa) 2000. r.: Wong Kar-vai
 Szerelmem Hiroshima (Hiroshima, mon amour) 1959. r.: Alain Resnais
 Szibériai rapzódia (Szkazanyije o zemle Szibirszkoi) 1948. r.: Ivan Pirjev
 Szindbád hetedik utazása (The 7th Voyage of Sindbad) 1958. r.: Nathan Juran
 Szökevény vagyok (I am a Fugitive From a Chain Gang) 1932. r.: Mervyn Le Roy
 Szörnyecápa (Shark: rosso nell' oceano) 1984. r.: Lamberto Bava
 Sztalker 1979. r.: Andrej Tarkovszkij
 Sztrájk (Sztacska) 1924. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Született gyilkosok (Natural Born Killers) 1994. r.: Oliver Stone
 Szűts Mara házassága 1941. r.: Kalmár László
 Találkozás (Haadsa) 1985. r.: Akbar Khan
 Találkozás az Elbán (Vsztreca na Elbe) 1949. r.: Grigorij Alexandrov
 Talpalatnyi föld 1948. r.: Bán Frigyes
 Tánc és szerelem (La edad del amor) 1954. r.: Julio Saraceni
 Tangó bár 1935. r.: John Reinhardt
 Targets 1968. r.: Peter Bogdanovich
 Tarnished Angel 1938. r.: Leslie Goodwins
 Tatárpuszta (Il deserto dei tartari) 1976. r.: Valerio Zurlini
 Tavalý Marienbadban (L'année dernière à Marienbad) 1961. r.: Alain Resnais
 Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom) 2003. r.: Kim Ki-Duk
 Tavaszünnepe (Utsav), (Indian Adventure) 1984. r.: Girish Karnad

Taxidermia 2005. r.: Pálfi György
Teoréma (Teorema) 1968. r.: Pier Paolo Pasolini
Termini pályaudvar (Stazione Termini) 1953. r.: Vittorio de Sica
The 7th Voyage of Sindbad (Szindbád hetedik utazása) 1958. r.: Nathan Juran
The Adventures of Huckleberry Finn 1960. r.: Michael Curtiz
The African Queen 1951. r.: John Huston
The Barkleys of Broadway 1949. r.: Charles Walters
The Big Heat (A búcsúlevél), (A nagy hőség) 1953. r.: Fritz Lang
The Black Pirate 1926. r.: Albert Parker
The Black Swan 1942. r.: Henry King
The Blair Witch Project 1999. r.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
The Blue Dahlia 1946. r.: George Marshall
The Buccaneer 1958. r.: Anthony Quinn
The Country Girl 1954. r.: George Seaton
The Crazies 1973. r.: George A. Romero
The Far Country 1954. r.: Anthony Mann
The Gay Divorcée 1934. r.: Mark Sandrich
The Getaway 1972. r.: Sam Peckinpah
The Golden Voyage of Sindbad 1973. r.: Gordon Hessler
The Horse Soldiers 1999/59. r.: John Ford
The Killers 1947. r.: Robert Siodmak
The Lady from Shanghai (A sanghaji asszony) 1947. r.: Orson Welles
The Last Frontier 1955. r.: Anthony Mann
The Last Voyage 1960. r.: Andrew L. Stone
The Left Hand of God 1955. r.: Edward Dmytryk
The Lost World 1960. r.: Irwin Allen
The Mask of Fu Manchu 1932. r.: Charles Brabin
The Mask of Fu Manchu (The Face of Fu manchu), 1965. r.: Don Sharp
The Naked Spur 1952. r.: Anthony Mann
The Omega Man 1971. r.: Boris Sagal
The Outlaw 1940-44. r.: Howard Hawks, Howard Hughes
The Plainsman 1936. r.: Cecil Blount De Mille
The Private Lives of Elisabeth and Essex 1939. r.: Michael Curtiz
The Roaring Twenties (Az örült húszas évek) 1939. r.: Raoul Walsh
The Shining (Ragyogás) 1980. r.: Stanley Kubrick
The Shining Hour 1938. r.: Frank Borzage
The Shootist 1976. r.: Don Siegel
The Sisters 1938. r.: Anatole Litvak
The Sons of Katie Elder 1965. r.: Henry Hathaway
The Spanish Main 1945. r.: Frank Borzage
The Swarm 1978. r.: Irwin Allen
The Tarnished Angels 1957. r.: Douglas Sirk
The Thing (The Thing From Another World) 1951. r.: Christian Nyby, Howard Hawks
The Thing 1982. r.: John Carpenter

The Time Machine 1995. r.: George Pal
The Woman in the Window 1944. r.: Fritz Lang
The Wrong Man 1956. r.: Alfred Hitchcock
There's Always Tomorrow 1956. r.: Douglas Sirk
The Omega Man 1971. r.: Boris Sagal
Three Godfathers 1948. r.: John Ford
THX-1138 1971. r.: George Lucas
Tiltott nő (La femme défendue) 1997. r.: Philippe Harel
Titanic 1943. r.: Herbert Selpin, Werner Klingler
Titanic 1953. r.: Jean Negulesco
Titanic 1997. r.: James Cameron
Tízparancsolat (The Ten Commandments) 1923. r.: Cecil B. De Mille
Tízparancsolat (The Ten Commandments) 1956. r.: Cecil B. De Mille
The Lost World 1925. r.: Harry Hoyt
To Catch a Thief 1955. r.: Alfred Hitchcock
To Have and Have Not (Martinique) 1944. r.: Howard Hawks
Tokyo Decadence (Topázu), (Sex Dreams of Topaz) 1999. r.: Ryu Murakami
Tomi, a megfagyott gyermek 1936. r.: Balogh Béla
Top Hat 1935. r.: Mark Sandrich
Trader Horn 1931. r.: Willard S. II. Van Dyke
Trainspotting 1996. r.: Danny Boyle
Traktoristák (Boldog ifjúság), (Traktorizti) 1934. r.: Ivan Pirjev
Trapéz (Trapeze) 1956. r.: Carol Reed
Trauma 1993. r.: Dario Argento
Truman Show 1998. r.: Peter Weir
Tudom, mit tettél tavaly nyáron (I Know What You Did Last Summer) 1997. r.: Jim Gillespie
Túl a barátságán (Brokeback Mountain) 2005. r.: Ang Lee
Turks Fruit 1973. r.: Paul Verhoeven
Tükör által homályosan (Sasom i en spegel) 1960. r.: Ingmar Bergman
Türelmetlenség (Intolerance) 1916. r.: David Wark Griffith
Twentieth Century 1934. r.: Howard Hawks
Umberto D. (A sorompók lezárulnak) 1952. r.: Vittorio de Sica
Una pistole per Ringo 1965. r.: Duccio Tessari
Úrvacsora (Nattvardsgästerna) 1962. r.: Ingmar Bergman
Út a pokolba (Nowhere) 1997. Gregg Araki
Utazás a múltból (Now, Voyager) 1942. r.: Irving Rapper
Vad éjszakák (Les nuits fauves) 1992. r.: Cyril Collard
Vadlibák (The Wild Geese) 1978. r.: Andrew McLaglen
Valley of the Kings 1954. r.: Robert Pirosh
Vamos a matar, compañeros 1970. r.: Sergio Corbucci
Vámpír (Vampyr) 1932. r.: Carl Theodor Dreyer
Vámpírok Herkules ellen (Ercole al centro della terra) 1961. r.: Mario Bava, Franco Prosperi
Van, aki forrón szereti (Some Like It Hot) 1959. r.: Billy Wilder
Vérszerinti gyermek (Aulad) 1987. r.: Vijay Sadanah

Vertigo (Szédülés) 1958. r.: Alfred Hitchcock
Veszélyes viszonyok (Les liaisons dangereuses) 1959. r.: Roger Vadim
Viasztestek (House of Wax) 2005. r.: Jaume Collet-Serra
Vidám vásár (Kubanszkije kazaki) 1950. r.: Ivan Pirjev
Videodrome 1983. r.: David Cronenberg
Vihar Ázsia felett (Dzsingisz kán utóda), (Potomok Csingiszkana), (Storm Over Asia) 1928. r.:
Vszevolod Pudovkin
Vihar előtt (Reng a föld), (La terra trema) 1948. r.: Luchino Visconti
Világos út (Szvetlij puty) 1940. r.: Grigorij Alexandrov
Visszaút nélküli folyó (River of no Return) 1954. r.: Otto Preminger
Volga, Volga 1938. r.: Grigorij Alexandrov
Volt egyszer egy Vadnyugat (C'era una volta il West) 1968. r.: Sergio Leone
Vörös sivatag (Deserto rosso) 1964. r.: Michelangelo Antonioni
Walewska grófnő (Conquest) 1937. r.: Clarence Brown
West Side Story 1961. r.: Jerome Robbins, Robert Wise
Westbound 1959. r.: Budd Boetticher
Westward the Women (Asszonyok karavánja) 1951. r.: William A. Wellman
When Worlds Collide 1951. r.: Rudolph Maté
White Heat (Fehér izzás) 1949. r.: Raoul Walsh
White Witch Doctor 1953. r.: Henry Hathaway
Wichita 1955. r.: Jacques Tourneur
Wiener Blut 1942. r.: Willi Forst
Wiener Mädeln 1945. r.: Willi Forst
Wife vs. Secretary 1936. r.: Clarence Brown
Written on the Wind 1956. r.: Douglas Sirk
Yaadun Ki Kasam 1985. r.: Vinod Dewan
York őrmester (Sergeant York) 1941. r.: Howard Hawks
Young at Heart 1954. r.: Gordon Douglas
Young Man with a Horn 1950. r.: Michael Curtiz
Zaklatás (Disclosure) 1994. r.: Barry Levinson
Zenekari próba (Prova d'orchestra) 1979. r.: Federico Fellini
Zöld szója (Soylent Green) 1973. r.: Richard Fleischer
Zwei Herzen im Dreivierteltakt 1930. r.: Geza von Bolvary
Zsákutca (Dead End) 1937. r.: William Wyler
Zsebtolvaj a feleségem (Batticuore) 1939. r.: Mario Camerini

Tartalom

4.20. A melodráma elméletéhez.....	5
4.20.1. A glamúrfilmi boldogságmitológia önfelszámolása mint a klasszikus csúcsmelodráma és a film noir feltétele	5
4.20.2. A boldogság földi maradványai.....	10
4.20.2.1. Az idilli vég	10
4.20.2.2. Lefokozó boldogságeszmény	13
4.20.2.3. Kegyetlen tilalmak harca a vulgáris bestialitással.....	14
4.20.2.4. Az ambivalens szerető	18
4.20.3. A melodráma szerkezete és működése	22
4.20.3.1. A melodráma konfliktusa a „fennállóval”	22
4.20.3.2. A melodráma értékelésének ingadozása	24
4.20.3.3. A melodráma mint boldogtalan boldogságfilm	25
4.20.3.4. Kis- és nagyforma a melodramában	27
4.20.3.5. A boldogság vágya a könnyre	27
4.20.3.6. A boldogság értelemfosztása (...és a kudarc ismerethozadéka).....	29
4.20.3.7. Az én önzésétől a pár önzéséig (...és az önpacifikáció ugrópontja)	30
4.20.3.8. A melodráma alapstruktúrája.....	32
4.20.3.9. Az alapstruktúra komédiai transzformációja.....	33
4.20.3.10. Varázstalanított és pacifikált örökség	34
4.20.3.11. A szerelmi hőstett fogalma	35
4.20.3.12. A szerelmi büntett.....	37
4.20.3.13. Hőstett és büntett bizonytalan határai	39
4.20.3.14. A szerelmi csoda.....	40
4.20.4. Esz(téti)katológia (A melodráma „boldogító üzenete”).....	41
4.20.4.1. „Kísértés a jóra”	41
4.20.4.2. A jelenés (A szép mint a jó kiváltója)	42
4.20.4.3. Az ajándék eszméje a melodramában	44
4.20.4.4. A veszteség eszméje a melodramában.....	46
4.20.4.5. Az áldozat fogalma.....	49
4.20.4.6. Áldozat és csoda	51
4.20.4.7. Lét-képek: cirkuláció vagy robbanás 4.20.4.7.1. Ontológia és melodráma.....	57
4.20.4.7.2. A szubjektivitás ontológiája a melodramában.....	58
4.20.4.7.3. A kultúra ontológiája a melodramában.....	59

/Babbar Subhash: Disco Dancer, 1982/.....	227
4.22.8. Sanjay Leela Bhansali: Devdas (2002)	233
4.23. A filmrománcc	253
4.23.1. A románccműfaj a szerelemmitológia rendszerében.....	253
4.23.1.1. Háború és szerelem háborúja.....	253
4.23.1.2. Isteni vs társadalmi játszmák (A sors sújt vagy a konvenció?)	254
4.23.1.3. Személy vs közösség	255
4.23.1.4. A szülőszerep degenerációja.....	255
4.23.1.5. Az érzelem kritikája.....	256
4.23.1.6. Érdek és szenvedély	257
4.23.1.7. A nő profán mártírúma	257
4.23.1.8. A melodráma kulturális forradalma.....	258
4.23.1.9. Románcc: költséges szerelmi győzelem.....	259
4.23.1.10. A hőstett feminizálódása.....	260
4.23.1.11. A hőstett polgárosulása.....	261
4.23.1.12. Az áldozat története	261
4.23.1.13. Az áldozat formája és lényege.....	262
4.23.1.14. Az áldozat eredménye.....	264
4.23.1.15. Az érzelmesség a csoda pótléka	264
4.23.1.16. A melodráma mint megfékezett románcc.....	265
4.23.1.17. A boldog szenvedés stációi.....	265
4.23.1.18. A preökonómia és szubjektíválódása.....	266
4.23.1.19. A szerelmi rémtett igazságtartalma.....	266
4.23.1.20. Thriller és szenvedélydráma (A meg-nem-váltó áldozat).....	266
4.23.1.21. A gyónás története (Az erotika-történet fordítottja)	267
4.23.1.22. A szerelemellenes világtól az életellenes szerelemig (A szerelmi nevelődés megfordítása)	268
4.23.1.23. A rombolónó lelki genezise	269
4.23.1.24. A betöltetlen áldozatfunkció	270
4.23.1.25. Románcc, melodráma, művészfilm.....	270
4.23.1.26. A szappanopera a szerelmi spektrumban.....	271
4.23.2. A tragikus románcc formája (A románcc nagyformája).....	272
4.23.2.1. A szerelem a világ ellen	272
4.23.2.2. Áldozathozatal vagy feláldoztatás	273
4.23.2.3. A románcc idő.....	274
4.23.2.4. A románcc ráismerés.....	274
4.23.2.5. A románcc nagy szintagmatikája	275
4.23.2.6. Az idill katasztrófája	275
4.23.2.7. A tragikus románcc mint szerelmi katasztrófafilm	276
4.23.3. A tragikus románcc. Szeminárium:	

Tragikus románc a glamúrfilm korában (Tay Garnett: One Way Passage, 1932).....	276
4.23.4. A melankolikus románc.....	300
4.23.4.1. A tartóztathatatlan pillanat és a múltékony szenzáció.....	300
4.23.4.2. Életalapok.....	301
4.23.4.3. Melankolikus románc és szenvedélydráma.....	301
4.23.4.4. A beteljesületlenség esztétikája.....	302
4.23.4.5. Melankolikus és szatirikus románc.....	302
4.23.5. Melankolikus románc. Szeminárium René Clair: Párizs háztetői alatt (1930).....	303
4.23.6. A komikus románc (Bevezetés a komédia elméletébe).....	309
4.23.6.1. Tragikus diszkontinuitás, komikus kontinuitás.....	309
4.23.6.2. Komikus időiség.....	309
4.23.6.3. Komikus románc és melodráma.....	309
4.23.7. Erotikus románc.....	310
4.23.7.1. Az erotikus film a románci paradigmában.....	310
4.23.7.2. Az erotikus románc elméleti alapjai 4.23.7.2.1. Nyitott és zárt forma az erotikában.....	310
4.23.7.2.2. Az erotika a fikcióspektrumban.....	311
4.23.7.2.3. A botlás elmélete.....	313
4.23.8. Szemináriumok az erotikus románc tárgyköréből.....	316
4.23.8.1. Just Jaeckin: Emmanuelle 1. (1974).....	316
4.23.8.2. Francois Giacobetti: Emmanuelle 2. (1975).....	328
4.23.8.3. Walerian Borowczyk: La Marge (1976) Az erotikus románc a masscult és midcult határán.....	332
5. A próza poétikája.....	337
5.1. A triviális szellem eposza – túl a boldogságon.....	337
5.1.1. A boldogságfilm triviális alternatívája.....	337
5.1.1.1. A boldogságeszme kisebbrendűségi érzésének kibontakozása.....	337
5.1.1.2. A fikcióspektrum házasság-egzisztenciáléja.....	338
5.1.1.3. A telenovela mint házasságregény.....	339
5.1.1.4. Az extenzív életművészet poétikája.....	339
5.1.1.5. „Jedermann” és „Biedermann” – avagy Mr. Smith kétlakisága (A boldogság triviális racionalizációjának korlátai).....	341
5.1.1.5.1. Biedermann: a domináns senkiházi.....	341
5.1.1.5.2. A hőskorszak utódlásának kérdése.....	342
5.1.1.5.3. A nyárspolgár.....	342
5.1.1.6. Új hős: az elbeszélés szelleme.....	344
5.1.1.7. A „már-nem-szép” érája.....	345
5.1.1.8. Az „esztétikai evolúció” törésvonala... (... és a „szellemi állatvilág”).....	345
5.1.1.9. A szépség bomlásformái (Késő-polgári nirvána-princípium).....	347

5.1.1.10.	Etikai nirvána (Teherré vált énídeál).....	348
5.1.1.11.	A próza érzelmi értelme („Végigszeretés”...) /...és más magasabb igenlésmódok/.....	349
5.1.1.12.	A szociális tárgy.....	350
5.1.1.13.	Az objektumkereséstől az objektumkezelésig.....	350
5.1.1.14.	Mit ér a világ? (Az „ő” elmélete).....	351
5.1.1.15.	A boldogság asszimiláló ereje	352
5.1.1.16.	A kötelesség – a boldogság szövetségese.....	353
5.1.1.17.	Eltárgyasítás és öneltagyasítás	354
5.1.1.18.	Az „ő” emancipációja... (a „mieink” közvetítésével)	354
5.1.1.19.	A problémafilm kollektívizmusa	355
5.1.1.20.	Parttalan tolerancia (Represszív és korrupt toleranciaformák)	356
5.1.1.21.	Türelem és szolidaritás	356
5.1.2.	A banalitás története... (...a szappanoperától a katasztrófafilmig).....	357
5.1.2.1.	Szappanopera és problémafilm.....	357
5.1.2.2.	Melodráma és szappanopera.....	358
5.1.2.3.	A kulturális információ dominanciája a szappanoperában.....	360
5.1.2.4.	Az iszonytól a viszonyig	361
5.1.2.5.	A nagy transzformáció: volt egyszer a család	362
5.1.2.6.	Meghalt a család – éljen a család!.....	362
5.1.2.7.	A katasztrófa fogalma és a katasztrófizmus	363
5.1.2.8.	A banalitástól a borzalomig (A katasztrófizmus tárgyesztétikája)	365
5.1.2.9.	A végzettől a defektig.....	366
5.1.2.10.	Katasztrófa, katarzis, antikatarzis.....	367
5.1.2.11.	Katasztrófa, melodráma, morál	371
5.1.2.12.	A katasztrófa értelme és értelmetlensége	374
5.1.2.13.	A defektől az iszonyatig	375
5.1.2.14.	Isten haragja (Eszkatológia, apokaliptika, katasztrófizmus).....	378
5.1.2.14.1.	A banális transzformáció istentörténeti alapjai.....	378
5.1.2.14.2.	Az ateista imája a melodrázában.....	379
5.1.2.14.3.	A katarzis áthelyezése a múltba (Kertész: Sodom und Gomorrha).....	380
5.1.2.14.4.	Petőfi, Jókai és Kertész Mihály.....	380
5.1.2.14.5.	Eszkatológia és apokalipszis	383
5.2.	A próza – túl a mítoszon	

A próza poétikája 2.....	385
5.2.1. A film „felnőttkora”.....	385
5.2.1.1. Mítosz és mitizálás	385
5.2.1.2. Mítoszi kiütkeresés a mítoszból	386
5.2.1.3. Jóhír, rossz hír, tényhír	386
5.2.1.4. Ábrázolás és mesélés viszonya a prózai élethez	387
5.2.1.5. Az analitikus prózaábrázolás spektruma	387
5.2.1.6. Prózai valóságkeresés a mesélés ellen... (...és artistikus valóságkeresés a próza ellen).....	388
5.2.1.7. A ténytől az esztétikai tényig (A gyülekezet szelleme és a szellemtelenség gyülekezete).....	389
5.2.1.8. A modern spektrum kimerülése (A forradalomtól a divatig, a diktátoroktól a divatdiktátorokig).....	390
5.2.1.9. A klasszikus spektrum kimerülési pontja	391
5.2.1.10. Realitáskeresés – realitásteremtés	392
5.2.1.11. Realitásrombolás, kódroncsolás – önrealizálás	392
5.2.1.12. A művészet differenciálódása és a próza metafizikája (A fenntartható boldogság integrálása a prózába).....	393
5.2.1.13. Szépség és próza (Kölcsönös asszimilációs törekvések).....	394
5.2.1.14. A szellem reprezentációja a populáris kultúrában.....	394
5.2.1.15. A józan ész... (...mint a szellem önlemondása a „köz”-ért).....	395
5.2.1.16. A szellem mint az egész szenvedélye.....	395
5.2.1.17. Próza, igazság, bölcsesség.....	396
5.2.1.18. Karakterisztikus és groteszk	398
5.2.1.19. Túl a boldogságmitológián: a nagy „Túl”-tól a kicsiig	399
5.3. A neorealista valóságkereséstől a posztneorealista énkeresésig.....	399
5.3.1. A keresés szelleme.....	399
5.3.2. Az élet- és világkeresés művészettörténete.....	400
5.3.3. A fikcióspektrum kitörése a kalandból.....	401
5.3.4. A narratíva életfilozófiája	402
5.3.5. Az életkeresés poétikája	402
5.3.6. A hős varázslatától a miliő varázsaig.....	404
5.3.7. Túllépés a melodrámán	404
5.3.8. Melankolikus mozaikcselekmény	406
5.3.9. Kollektív hős, eposzi pátosz.....	410
5.4. Neorealizmus-szemináriumok	413
5.4.1. Roberto Rossellini: Róma nyílt város (1945).....	413
5.4.2. A felszabadítás valláspszichológiája Rossellini Paisà című filmjében (1946)	418
5.4.3. Vittorio De Sica: Csoda Milánóban (1951).....	419
5.4.4. Luchino Visconti: Rocco és fivérei (1960)	428

5.5. Túl a prózán. Szeminárium	
Federico Fellini: Nyolc és fél (1963)	439
6. Az „európai nihilizmus” és a modernista művészfilm	468
6.1. Az „európai nihilizmus” léttörténeti rendeltetése és a film „metafizikája”	468
6.2. Az „európai nihilizmus” fogalma (Bejelentkezése Nietzsche és kiértékelése Heidegger által).....	470
6.3. A nihilizmus mint létstílus (Pozitivizmus, pragmatizmus, cinizmus, kooptált értelmiség).....	471
6.4. A „hatalom akarása” és az „örök visszatérés”	472
6.5. Az esztétikai nihilizmus	
6.5.1. Izmus = nihilizmus	474
6.5.2. A dekompozíció antimetafizikája (Deleuze)	479
6.5.3. A művészfilm kétféle önpozicionálása a nihilista kultúrában.....	482
6.5.4. A populáris melodrámtól az intellektuális melodrámaig.....	484
6.5.5. Giccs és blöff.....	486
6.6. Az értékek csődje.....	488
6.6.1. A hagyományos értékek csődje	488
6.6.2. Az újraértékelés csődje.....	491
6.6.3. Az értékek „után”-ja: a „szellemi állatvilág”	492
6.6.4. Az „Über-Untermensch”: az alacsonyabb érték győzelme	493
6.6.5. Megbukott-e a „Tízparancsolat”?	495
6.7. Az „európai nihilizmus” amerikanizálódása (A posztmodern nihilizmus sajátossága)	496
6.7.1. A „boldogtalan tudat” és a „szellemi állatvilág”	496
6.7.2. A semmi bukása és az „apró dolgok istene”	498
6.7.3. Posztmodern antiesztétika	499
6.7.4. A posztértelmiség mint im-poszt-or	500
6.8. A hitetlen hit és az értékekhez való feszélyezett kötődés	501
6.8.1. Közvetlenség és naivítás	501
6.8.2. A közhely mélysége és a „giccs” szentsége	503
6.8.3. Naiv intellektualizmus, obskurus felvilágosodás	506
6.8.4. A „költői szerepjátszás” művészetontológiai alapjai	508
6.8.4.1. A közvetlenség „ismétlése” ... (...és a visszanyert feltételessége).....	508
6.8.4.2. Az imaginárius szerepjátszás mint befogadói játszma.....	509
6.8.4.3. Az ősrülés megfordításának vágya	512
6.8.4.4. Bűnként „követni el” a jót	514
6.8.4.5. Az önteljesítő prófécia változatai	516
7. Az „európai nihilizmus” és a modernista művészfilm – szeminárium (Ingmar Bergman: Persona, 1966)	518
Varga Anna: Kiadói utószó A film szimbolikájához.....	569
Filmográfia a 3. kötethez.....	611