



ENIGMA

Fantomszám 2. | Rosenbaum | ghosts
slow cinema | Nádas Péter | Rancière
Tsai Ming-liang | Pedro Costa | Tarr Béla
Sipos Balázs | Marno János | kísérteties

105

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor és Bardoly István

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésben.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhető a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

FANTOMOK, FILMEK, KÉPEK 2.

Szerkesztette: Sipos Balázs és Markója Csilla

HÍVÓSÓ – KÍSÉRTETJÁRÁS: TSAI MING-LIANG

Markója Csilla	5
A kísérteties esztétikája – Szellem-képek Tsai Ming-liang és Apichatpong Weerasethakul művészetében 2.	
Marno János	19
Úrvacsora	
Nádas Péter	23
Szoros követésben – Tsai Ming-liang Days című filmjéről	
Marno János – Marno Dávid	35
Beszélgetés az akváriumban – Tsai Ming-liang filmjeiről	

MERIDIÁN – KÍSÉRTETJÁRÁS: PEDRO COSTA

Pedro Costa	49
Ventura levele	
Pedro Costa	50
A csukott ajtó, ami előtt tétovázva állsz	
Jacques Rancière	57
Pedro Costa politikája	
Sipos Balázs	70
A kóda kódája – Két kiegészítés a fordítótól Jacques Rancière szövegéhez	
Sipos Balázs	73
Nem. Te. Vagy. – Pedro Costa: Cavallo dinheiro	

TRÓPUSOK – MELANKÓLIÁK: TARR BÉLA, LAV DIAZ

Mezei Gábor	104
A vidék könnyűsége	

Markója Csilla – Sipos Balázs 105
Sátántangózás – Beszélgetés Tarr Béla és Lav Diaz filmjeiről 2.

Jonathan Rosenbaum 121
Személyes beszámoló a Film.factory nevű kalandról – Bővített változat

Jelen számunkat Markója Csilla fotóival illusztráltuk.

Markója Csilla

A KÍSÉRTETIES ESZTÉTIKÁJA

SZELLEMEK-KÉPEK TSAI MING-LIANG ÉS APICHPONG WEERASETHAKUL MŰVÉSZETÉBEN 2.¹

Az *Enigma* 104-es és 105-ös számát a kortárs művészmozi szívünknek legkedvesebb alkotóinak és a 'kísértet' hívószavának szenteltük. A filmipari termelés, a streaming világában a peremeken újra kivirágzó művészfilmnek. Az akcióval szemben a szemlélésnek és érzékelésnek. A surface zajával szemben a csendes elmélyülésnek. A patetikus nagyotmondással szemben a valódi érzelmességnek. A cinikus iróniával szemben a finom humornak. Az erőszakossággal szemben a kedvességnek és odaadásnak. A bigott prudériával szemben a testnek és az elfogadásnak. A semmitmondóval szemben a reinkarnálódó némafilmnek. Kitüntetetten Délkelet-Ázsia csodás, egyszerre minimalista és maximalista mozijának és vizuális művészeti kiterjesztéseinek az installációk és performance-ok területére.² Ez a bevezetőnek szánt mese (*kísértethistória*) a kedvesek közül is a számomra legkedvesebbekről, a tajvani Tsai Ming-liangról és a thai Apichatpong Weerasethakulról szól, a kettejük közt nyílt átjárókról, résekről és csatornákról (melyeken át szellemek közlekednek), ozmózisról, dinnyékről, elpusztított káposztákról, állati, néma szenvedésről, vágyról, magányról, a testről mint spiritualitásról, a lélekről mint testről, s hogy miért döntöttek ők, a kortárs ázsiai filmművészet nagyjai úgy, hogy a moziterem után, a moziterem mellett a múzeumokba költöztetik művészetüket. Tsai Ming-liang maga használta a 'mese' szót a filmjeire. De vajon mese-e az, s miről mesél, aminek nincsen, vagy alig van meséje, mi több, szavai sincsenek a szó szoros értelmében? És mi volna a szoros (a követő, a kísérő, a kísértő) értelem e különös, a kortárs művészmozit mindenestül felforgató, megújító filmes „nem-beszédben”?

Nem akarok egyedül aludni (Hei yan quan, I don't want to sleep alone, Tsai Ming-liang, 2006, 115') Egy nincstelen, otthontalan, idegen férfit Kuala Lumpur szegénynegyedében iszonyatosan összevernek. Ez a világ egyetlen fertályán sem lenne vonzó történet, pláne nem gyönyörű szerelmes mese. Ugyan a verésből nem látunk semmit (*ellipszis, kihagyásos szerkezet*), de látjuk összeroskadni az út szélén. Fialat vendégmunkások zsbongva hurcolnak magukkal egy nagy matracot. A szemétben találták, a matrac arrafelé nagy kincs. Noha azt halljuk, elsőre nem akarnak segíteni, nem akarnak megállni sem, az addigra öntudatlan férfit valahogy (*újabb ellipszis*)

¹ A szerző az ELKH BTK MI tudományos főmunkatársa.

² A dupla szám bizonyos vonatkozásokban folytatása az *Enigma* „Mozgóképek a kiállítási térben” című tematikus olvasókönyvének: *Enigma*, 20. 2013. no. 73.

mégis magukkal vitték. Szorgos karaván, egy házban leteszik a földre. S habár félik a kínai házísárcányt, a szállásadónőjüket, a sebesültnek mégis sikerül helyet találni egy zugban. Most egy pillanatra magához tér, vizelnie kell. A sötét, piszkos, kaotikus tér egy másik sarkában egy fiatal bangladesi építőmunkás, Rawang, az egyetlen nevesített szereplő, a földön heverő matracot tisztogatja. Látja, hogy az összevert férfi kóválygásából baj lesz, hát felkarolja. Felkarolja a film hátralévő részére, és most konkrétan is a hóna alá nyúl, lehúzza a nadrágját, megtámasztja a szinte magatehetetlen testet a pisiléshez. Mikor végeznek, nem engedheti el. Pedig alig bírja tartani, a vizelet csak úgy a fal tövébe megy, Rawang fél kézzel odalöttyint egy edényből, közben megbillennek, és az idegen test, melyet az elébb hátulról volt kénytelen megtartani, a nehézkedéstől akaratlanul rádől, az ölébe ereszkedik. Mint valami festményen, ahol Krisztust épp leveszik a keresztről, s majd Mária hajol föléje, a Piéta örök pátoszformájába merevedve. Ez az, de mégsem.

Az ismeretlen szenvedőt, Lee Kang-shenget a szakirodalom gyakorta Tsai Ming-liang *fétisszínészének* nevezi, kiemelve kicsit abból a sorból, amit a Hanna Schygulla és Fassbinder, Liv Ullmann és Bergman, Anna Karina és Godard, Jean-Pierre Léaud és Truffaut közötti kapcsolatok fémjeleznek. Tsai Ming-liang, aki ezzel a filmmel egy időre visszatért Malajziába, szülőföldjére, ahol tézsaárus szülei helyett nagyszülei nevelték abszolút magányra, így mesélt a találkozásról: „Mielőtt játékfilmeket kezdtem volna rendezni, néhány évig a televíziónál dolgoztam. Abban az időben a tévéfilmek mind wuxiak, melodramák vagy történelmi drámák voltak a második világháborúról és a japán invázióról. Az Egyesült Államokból hazatérő akadémikus, Wang Xiao Li hatására kezdtem olyan forgatókönyveket írni, amelyek a társadalmi realizmust célozzák. 1991-ben forgattam egy minisorozatot éltelt fiatalokról. Ekkor találtam rá Lee Kang-shengre az utcán. A nagyon hagyományos összetételű tajvani családja – apja a kínai anyaországból származott, és egy tajvani lányt vett feleségül – és jellegzetesen tajvani házuk nagyon vonzó volt számomra. Ráadásul a vagánysága, a titokzatosság, az ennuai, a merengő csend és a lassúság... ahogy dohányzott, mind az én szigorú apámra emlékeztetett, aki kiskoromban alig szólt hozzám. Miután befejeztem a *Neonisten*³ forgatását, apám meghalt. Bárcsak láthatta volna a filmet, amit én rendeztem. Mennyire szerettem volna megérteni őt, közel kerülni hozzá, egyszer megölelni. Mintha ezt a vágyamat egyre intenzívebben vetítettem volna ki a filmjeim világába, különösen Lee Kang-sheng karakterére, akit Hsiao-kang-nak (kicsi Kang) neveztem. Miközben egyre inkább úgy tűnt, hogy a valódi életünk tükrözi és testesíti meg a filmjeink világát. Hsiao-kang a *Neonisten* forgatása után különös betegségben szenvedett. Elgömbült a nyaka.”⁴ Majd hozzátesz egy meghökkentő leírást (ami később majd értelmet nyer): „Ő 46 éves. Nagyon közel élünk egymáshoz, így elég jól megismertem a különböző lelkiállapotait, a hangulatváltozásait. Emlékszem, amikor *A folyó*⁵ című filmet forgat-

³ *Qing shao nian nuo zha*, (*Rebels of the neon God*), Tsai Ming-liang, 1992, 106'

⁴ Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015

⁵ *He liu*, (*The River*), Tsai Ming-liang, 1997, 115'

tuk, egy jelenetben sírnia kellett. Akkor még csak húszéves volt, és nem bírt sírni. Kétszer pofon vágtam, hiába. A *Hány óra van odaát*.⁶ forgatásán már könnyebben ment neki a sírás, mert az apja épp akkor hunyt el.⁷ Tsai egy forgatáson, 1991-ben találkozott először Lee-vel, aki azóta minden filmjében szerepel. Az elmúlt harminc évben nem csupán felnőni láthattuk Lee Kang-shenget, a tágra nyílt, riadt szemű fiút, akinek a tekintetében már huszonévesen volt valami nehezen definiálható bánat vagy szenvedés, hanem megismertük, mondhatni látástól vakulásig a teste minden porcikáját is, a harmadik mellbimbóját, a testi funkcióit, az intim történeteket evéstől ürítésig, önkielégítéstől együttlétig, betegségtől felgyógyulásig. Egy tavalyi interjú során úgy ültek egymás közelében, talán Tsai lakásában, immár némileg megöregedve, hogy a szemükben, mindenki láthatta, nem hunyt ki az egymás iránti érdeklődés. Tsai feketében, szerzetesire nyírt hajjal, egyszerre szerényen és expanzívan, odaadóan és narcisztikusan, hirtelen kitérő nevetésekkel, élénken magyarázva, Lee csendesebben, visszahúzódoóban, a vágy titokzatos, alávető tárgya. Látni az uralmat az alávetésben, az odaadást az uralomban. *Életem végéig Lee arcát szeretném fényképezni*. Kettejük libidinális ökonómiaja olyan egyenrangú alkotói kapcsolatot, társszerzőséget eredményezett, ami a számunkra is fétissé válik. „Minden szereplő, különböző időkben és terekben, úgy tűnik, ugyanaz a személy, különböző identitásokkal. Szeretném, ha a közönség élvezné a filmem két dimenzióját, a filmet önmagában, és Lee Kang-shenget filmként, avagy az állítólag ugyanazon ember az idővel, az életkorral járó változásait. A való életben nincs túl sok történet, alig is akad cselekmény, csak hétköznapi dolgok vannak: felfigyelhet rá a néző, hogy Lee mindannyiunkhoz hasonló.”⁸

Amikor az alkalmi pisilés chaplini koreográfiájú aktusa véget ér, kezdetét veszi a tartós gondozás (*visszajáró, kísértő motívum*). Pedig Lee eleinte csak egy magatehetetlen, hunyt szemű korpusz a történetben, akit Rawang a vackába hurcol. Megkapja a fontos matracot és a még fontosabb moszkítóháló sátrát maga fölé. Eszközök híján – mert itt csak a rendező bővelkedik eszközökben – iszonyatosan mulatságos tehetetlenkedés indul meg az univerzális tárggyal, a nejlonzacskóval. Rawang rituálisan mosdat, etet, de a lázcsillapítással nehezen boldogul. Palack, pohár, satöbbi híján nejlonzacskóból isznak (*visszatérő, kísértő motívum*, másutt pisilni is ebbe pisilnek), Lee kap hát egy nejlonzacskónyi jégkását, amit Rawang egy másik zacskóval próbál rögzíteni a fejére. Hosszan, ügyetlenül. Mire Lee magához tér, a neonzöld (*kísértő motívum*) jégkása megolvad, máris lehet inni, s nemsokára hangtalanul epekedő társakat is kap, rovarok (*kísértő motívum*), konkrétan poloskák és a mostantól ágyrajáró Rawang személyében.

Ám Lee inkább egy lánynak csapja a szelet, miheyst lábra tud állni. A pincérlány (*visszajáró színésznő*, Chen Shiang-chyi) azonban valaki mást ápol, a kávézó főnöknőjének fiát, aki éberkómában (*kísértő motívum*), öntudatlanul fekszik. Az ő

⁶ *Ni na bian ji dian, What time is it there?*, Tsai Ming-liang, 2001, 116'

⁷ Uo.

⁸ Tony Rayns interjúja Tsai Ming-lianggal, a londoni Kingsway Hall Hotelben, 2007-ben. https://www.youtube.com/watch?v=YYAQKiR_bk

ápolása egy fokkal professzionálisabb, van kerek ágya, katéteres zacskója, de ő is egy odúban szorul gondozásra. Csak a gyógyulás reménye nélkül. Nagyon nehezen venni észre, de bizzar módon őt is Lee Kang-sheng játssza, nem tudni, miért (*ellipszis, kísértő motívum*). Az élőhalott fiú, a Másik Lee korpuszát az anyja folyamatosan keneteti, masszírozza, minden lehetséges módon stimulálja, úgy próbálja meg életben tartani, életre kelteni. (Jellemző a recepció reflexszerű visszahőkölésére, hogy volt, aki ezt megrontásnak nevezte). A szereplők, bár ez alig tűnik fel, egy szót sem szólnak egymáshoz, de zajkulisszákból, pl. tévé, rádió hangja, értesülünk, hogy a várost katasztrofális méretű füstfelhő terítette be, a szomszéd ország erdőtüzei (a környezeti katasztrófa másutt halálos pandémia formájában jelenik meg, pl. *A lyukban*.⁹ – *kísértő motívum*). A szereplők a fojtogató füst ellen szájaszkot vesznek, Másik Lee magatehetetlen testét abszurd humorral a nők nagy nejlonzacskóba csomagolják, azalá fújnak ventilátorral tiszta (!) levegőt, próbálják védeni. Miközben a Másik Lee a nejlon alatt a világvégi füsttől fuldoklik, a szájaszkos Első Lee a pincérlánnyal abba a félbehagyott betonmonstrumba siet, ahol Rawang építőmunkásként dolgozik, de ahol az építkezés szünetel, mert feltört a talajvíz (*kísértő motívum*), tóvá alakítva a szürrealis Escher-lépcsőkké (*kísértő motívum*) csupaszodott vasbetonváz épület belső udvarát, öblét. Lee és a platóian szerelmes Rawang itt szoktak éjjelente horgászni, míg Lee vállára hatalmas éjjeli halállepke száll. Most a lánnyal a füstben fuldokolva csókolózni, szeretkezni próbálna a sokat látott matracon, a moszkítóháló kis kalitkájában, de a füst akadályozza őket, majd Rawangot látni, ahogy szájaszk helyett egy nejlonzacskót viselve az arcán (a rádióból tudjuk meg, a maszk Kuala Lumpurban elfogyott) egy rozsdás konzervfedővel készül elvágni az Első Lee torkát, miközben a szemeiből könnyek csorognak. Lee felnyúl, megsimítja az arcát. Hirtelen a Másik Lee magatehetetlen korpusza jelenik meg, s az égre meredő, ébren álmódó szemei. Szájaszkban van. Mintha sírna. Majd az ikonikussá vált kép a film legvégén: a feltört talajvíz sötét tükrére beúszó ágymatrac tutaján a szerelmi háromszög tagjai, békésen pihenve, összebújva. Végre együtt alhatnak (a film címe: *Nem akarok egyedül aludni*). Valaki egymásra találásról álmodik, vagy épp ellenkezőleg, valaki meghalt?

Mivel ez egy álom, nyilvánvalóan. Na de ki álmodik mit? és kit? Meghökkenve kapaszkodtam a saját matracomba, látván ezt a Tsaitól különben szokatlan happy endet. Nyugtalanság fogott el, értelmezői nyugtalanság, noha elegendő magyarázat lehetne, hogy „Egy tehetetlenségi erőtől uralt világban az ütközés felér egy csodával. A magány pillanatnyi leküzdése olyan, mint a megváltás. A legszemérmetlenebb giccs is megengedett, ha ilyen horderejű transzcendens boldogságot ünnepel.”¹⁰ Kemény Lili egy igen inspiráló gondolatmenetet indít útjára azzal, hogy a Tsai-

⁹ *Dòng (The Hole)*, Tsai Ming-liang, 1998, 95^o. Elemzését lásd: Marno János – Marno Dávid: Beszélgetés az akváriumban. Tsai Ming-liang filmjeiről. *Enigma*, 2021, no. 105.

¹⁰ Jelen tanulmány magja a Kemény Lili *Tsai Ming-liang kísértetei* című kéziratára válaszképp írt levél továbbfejlesztett változata. Kemény Lili szövege közben megjelent itt: *A kortárs tajvani filmművészet*. Szerk. Stóhr Lóránt, Robert Ru-Shou Chen. Budapest, 2020. 223.

filmekben a „kísértet” (mint, mondjuk, trópust) „nem mint természetfeletti entitást, hanem mint az ismétlés egy formáját (Derrida fogalmával: *revenant*)” fogja fel. „Implicit módon a freudi pszichoanalízis *Unheimlichkeit*-fogalmára építve, ami az elfojtott visszatéréssel magyarázza a hátborzongató idegenséget.” Ugyanakkor az örök visszatérés, tudjuk jól, soha nem ugyanannak az örök visszatérése. Kulcsfontosságú momentum, amire itt Kemény Lili felhívja a figyelmet: „Az ábrázolhatatlan, strukturális kísértet csak *eltolódva*, metaforaként képes kijátszódni a fikció felületén, ahogy a freudi ismétlés is többnyire áttételként valósul meg, ami visszatér, *sosem ugyanakként tér vissza*, mint amiként valaha jelen volt.”¹¹

Továbbgondolva az állítást: a kísértet tehát az eltolódás okozta résben keletkezik, a kísértet maga az aszinkronicitás. Az, hogy Lee Kang-sheng két változatban szorul gondozásra ugyanabban a filmben, nyugtalanító, kísérteties. Két magatehetetlen testként látjuk, az egyik felépül, a másik nem. A film végi gyönyörű álomkép az egymás mellett aludni tudásról talán nem is egyszerű álom, hanem az összevert, majd éberkómába került Lee „párhuzamos története”, tudattalan vágyfantáziája. Ami nem létezik, ami nem happy end, mert soha nem is teljesült. Az élőhalott Lee-é, aki miközben az erdőtüzek füstjét szívja a zacskószarkofágban, arról álmodik, hogy fuldokolva szeretkezik ápolónőjével. Micsoda eltolódás! amit egy füstbe ment terv köt csak össze! egyszerre a szerelem és a civilizáció nagy terve az élhetőségről, az életről egymás mellett. Nem is tudjuk hirtelen, ki a kísértet, az, aki álmodik vagy akit álmodnak? *Lee Kang-sheng álmodta a lepkét, vagy a lepke álmodta Lee Kang-shenget?*¹² A szereplőknek látszólag alig adatik eszköz az érzelm kifejezésre, valójában az átadás, a közvetítés, az adakozás, a gondoskodás váratlan csatornáit nyílnak meg. Ha kell, még a térelvlasztó földembe is lyukat ütnek, átfúrják, átrágják magukat egymáshoz, mint *A lyukban*. Igaz, a kísérteties logikája azt is jelenti, *hogy a vágy mindig idegenbe téved*. A Tsai-filmek szereplői, írja Kemény Lili, gyakran tűnnek katatónnak, automatának, ami megfelelője a kísérteties ismétléskényszernek. Ő a katatón fogalmát a film materialitása, az álomszerű szerkezetek és az anti-pszichologizáló színészvezetés felől fogalmazza meg, nem az érzékelő és értelmező befogadó szemszögéből, aki már érzelmeket tulajdonít az egyes figuráknak. A Tsai-filmek *figurativitása* Kemény Lili felfogásában azt jelenti, hogy nem a személyiségnek vannak kontúrjai, hanem az aktuális helyzetnek,¹³ amibe kerül, és a film strukturalizmusát úgy kell érteni, hogy a hangsúly átkerül a helyzetek vizuális és kinetikus-dramaturgiai megszervezésére.

¹¹ Uo., 220. (kiemelések tőlem, MCs.)

¹² Utalás Szabó Lőrinc *Dzsuang Dszi álma* című versére: „Kétezer évvel ezelőtt Dsuang Dszi, / a mester, egy lepkére mutatott. / - Álomban - mondta, - ez a lepke voltam / és most egy kicsit zavarban vagyok. / - Lepke, mesélte, - igen, lepke voltam, / s a lepke vigan táncolt a napon, / és nem is sejtette, hogy ő Dsuang Dszi... / És felébredtem... És most nem tudom, / most nem tudom, - folytatta eltűnődve, - / mi az igazság, melyik lehetek: / hogy Dsuang Dszi álmodta-e a lepkét / vagy a lepke álmodik engemet?”

¹³ Kemény 2020. i. m. 226.

Az érzékelő és értelmező befogadó felől megközelítve a kérdést, a Tsai-figurák érzelmi állapotát úgy is jellemezhetjük, hogy „szenvednek mint a kutya”, „úgy szenvednek, mint egy állat”. Miért, hogy az állat emberi mértékkel mérve az embernél is jobban szenved? Miért, hogy épp az állat (és a gyermek) szenvedése indít meg minket a leginkább? miért érint minket külön érzékenyen az, hogy az „állat *némán* szenved?” vajon nem a számunkra érzékelhető önreflexió, reflexió hiánya miatt érezzük őket kiszolgáltatottabbnak, tehetetlenebbnek? A Tsai-filmek szereplői a néző szemszögéből rendkívül érzékenyek, érzelmesek. A beszéd, a kommunikáció hiánya, sérülése visszavezeti őket egy olyan animisztikus állapothoz, amiben állat és lélek, ösztön és érzelem még reflexió nélkül egybeesnek. Ahol elfojtás van, ott érzelmnek is lennie kell, s ahol fejes káposzta helyettesít emberfejet, mint a *Kóbor kutyákban*,¹⁴ ahol ilyen trópusok öltének testet (megfejelve a szerelmi bekebelezés rituáléjával), ott azért a személyiség is játékban van, még ha éppen gátoltsága, visszavontsága, *elvontsága* által is, hasonlóan ahhoz, ahogy a katatón mintegy lebénítja a személyiség motoros részét, azt állítva, hogy „nem mozog, nem él, nem irányít” (a Tandori-féle zseniális gnóma¹⁵ értelmében: „Ami eldől, nem áll”).

Hány óra van odaát? (Ni na bian ji dian, What time is it there?, Tsai Ming-liang, 2001, 116') Eldőlök, tehát nem áll, hogy élek – ez a katatón *viaszhajlékonyság* értelme, egy visszavonás: Tsai gyászfilmjében, amikor a fiatal Lee az anyját próbálja megakadályozni abban, hogy gyászmunkája abszurd kényszercelexekvésének, az *elsötétítésnek* eleget tegyen, hirtelen a két figura *mozgásviharban* tör ki, kalimpálnak, és a kaotikus túlmozgásuk közepette Lee egyszercsak *az anyja ölével* találja magát szemközt, megmerevszik, szinte lebénul (*katatón stupor*), a szeme az anyja nemi szervére szegeződik, ahonnan származik, az élet eredete, mint Gorgóó, aminek láttán megdermedünk: nem egyszerűen személyiségelőtti állapotok ezek, inkább egy értelmező visszahajlás, egy regresszió, egy visszatérés az eredethez. A Tsai-filmek személyeinek olykor személytelen viselkedésébe bele van dolgozva valamiféle eredendő csoporttudat-lét is, valószínűleg azért is annyira fontos témájuk a halál, mert a „nálam-nagyobb-egységhez tartozom” hagyománya ezen a ponton válik explicitté. A Tsai-figurák nem személyiségelőtti-állapotban vannak, hanem olykor katatóniába regrediálnak az individuáció kínjai elől, ami kiszakítja őket az eredeti közösségükből, és amit az elidegenedés lokális gazdasági/társadalmi vonatkozásai kísérnek¹⁶: találkozni szeretnének, ütközni, ahogy Kemény Lili írja, részei lennének az egésznek, de mivel el vannak szakítva egymástól, folyamatosan az egyesülés, Marno János és Marno

¹⁴ *Jiaoyou (Stray Dogs)*, Tsai Ming-liang, 2013, 138'.

¹⁵ Tandori ezt a „mondását” (többek között) verscímként és haiku részeként is közölte: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/848/ami-eldol-nem-all>, <https://terebe.hu/haiku/magyar/tandorid.html>

¹⁶ A Tsai-figurák némasága az oktatási rendszertől és kulturális intézményektől való megfosztottság következményeiről is beszél – szociális krízisről, kommunikációs patternek elsajátításának hiányáról, stb.

Dávid beszélgetéséből¹⁷ elkölcsönözve a szót: a *szinkronba kerülés* lehetőségének elvesztését gyászolják.

A körív egy kitüntetett pontja a spirálban egy emelettel feljebb, azaz *eltolódva*, *eltolva* tér vissza. Az eltolásban, a magyar nyelv zsenije szerint benne van az elrontás értelme. Eltoltam! – mondjuk, ha elrontunk valamit. „Kizökkent az idő”, kiált fel Hamlet, „ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!”. A kizökkent, az eltolt idő a *Hány óra van odaátban* a kísérteties helye. Az „unheimlich”, ami a fenséges esztétikájában „mértéktelen”-ként jelenik meg, a kísérteties esztétikájában „eltoltként”, azaz nem-helyénvalóként (vö. a kísértet mindig máshol jelenik meg, mint ahol várjuk.) A *Hány óra... a hiányzó apa* filmje, Michelle Bloom értelmezésében a hiányzó apa a francia újhullám művészmozijának metaforája amellet, hogy konkrétan utal arra, hogy Truffaut Tsainak valamiféle szellemi apaként szolgált (aki pedig André Bazint tekintette apja helyett apjának – Truffaut-t, ahogy a *Négyszáz csapásban* a főszereplő fiút, mostohaapa nevelte, amíg intézetbe nem adták: Tsai a filmjét beszédesen a saját és Lee épp akkor elhunyt apja emlékének ajánlotta: saját bevallása szerint Lee gyásza keltette benne *életre* a saját apja halálát.)¹⁸ Az önéletrajzi vonatkozásokban gazdag Truffaut-filmben a vásott kölyköt Jean-Pierre Léaud, Truffaut kedves színésze alakítja, 13 évesen. A két film között Lee és az akkori Léaud párhuzamossága átjárók sokaságát nyitja meg. A tejivó Léaud a pisilő Lee inverziója. Olyannyira, hogy ugyanazt az üveget használják. A két jelenet közötti *eltolódás* beszédes. A habzsoló tejivás az *input*, a visszatartott pisilés az *output* „defektjére” utal. A Truffaut-filmben a bevételi oldalon mutatkozik hiány, a kisfiú nem kap elég szülői szeretetet, nem táplálja a világot, Lee viszont *kiadni* nem tudja magából az érzelmeiket. Nem tud *szabad folyást engedni* a vágyainak, érzelmeinek. Az eltolást az óra mutatói fejezik ki, az eltolódás, kizökkenés szekvenciáját, amit *át-meg átjárnak a kísértetek*, ez a 6 órányi különbség Tajpei és Párizs között. Kemény Lili szerint Lee a gyász idejéről a szerelem idejére állítja át a mutatókat, ez az ő gyász munkája. Az óramutató ennyiben vizuális metaforaként fallosz, a libidó jelképe. Hogy kétségünk ne legyen a metaforizáció felől, Tsai a közvélekedésben megmutatja Lee ellopott szerelmi órájának perverzióját a *mutogatós* fiúnál, aki a nemiszerve elé teszi az addigra megzakkant órát, ami nála hirtelen, ahogy a lemez barázdájában megakad a tű, egy elakadt gyázmunkát mutat. Tehát az időeltolódáson belül az elakadást, mint perverziót, mint a libidó katatóniáját, kényszermozgását mutatja meg. A perverzió nem más, mint a libidóátvitel fennakadása. Ha meglátjuk az óralapban az örök visszatérés szimbólumát, észre fogjuk venni, hogy az óriáskerék is egy nagy óralap, amelyen egységek forognak, s rájövünk, hogy azért választotta Tsai a *Négyszáz csapásból* a vidámparki

¹⁷ Marno János és Marno Dávid: Beszélgetés az akváriumban. Tsai Ming-liang filmjeiről. Ld. jelen számunkban, i. m.

¹⁸ Michelle E. Bloom: The absent father of Sino-French cinema: contemporary Taiwanese cinema and 1950s French auteurs. *Journal of Chinese Cinemas*, 8. 2014. 1. 37-56., Ld. ehhez még: Corrado Neri: Tsai Ming-liang: From Cinema of Ghosts to the Ghost of the Cinema. In: Marie Laureillard, Vincent Durand-Dastès (ed.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2*. Paris, 2017.

centrifuga, a gravitron jelenetét, mert abban a fiatal Léaud, aki egy gyönyörű képen szembekerül a képernyőn őt néző, borzas hajú, kamaszból éppen felnőtbe forduló Lee-vel, tehát a centrifugában a fiú egy olyan szekvenciába (*eltolás, átjáró*) kerül, melyben a „feje tetejére állhat”, azaz beleléphet a kizökent idő kísértetlakta *jetlag*-jébe, magába a jelképes hat órába, amely a szerelem idejét elválasztja a gyász idejétől, Truffaut idejét Tsai idejétől, a mozi hajnalát a mozi alkonyától, a tejivás idejét a tej kispisülésének idejétől, a bejáratot a távozástól. Az eltolás finom példája, mikor Lee a lány után vágyakozva a pályaudvarra megy és ott dühében egy kis medence vizébe, amin vízikerek forog, bedobja az ütészálló, vízálló óráját, majd megbánja és kihalássza. Egy másik időben a lány a Tuileriák kertjében egy nagyobb medence mellett ül, a háttérben pedig egy óriáskerék sziluettje látszik. Kerék, kerék, víz, víz, óra, óra. A lány sír, majd elpilled, miközben idegenek megpróbálják a bőrröndjét ellopni. Talán kiüritik, talán nem, nem látjuk (*ellipszis*). Amikor Lee apjának szelleme, aki a film első kockáin kísértetként nem találta a helyét a saját konyhájában, az utolsókon Párizsban bukkan fel, hogy kihalássza a Tuileriák kertjében a magányos zokogásban elpilledő, elalvó lány az álom vizén elúszó útibőröndjét (*kísértő motívum*, vö. matrac), átszakad a membrán, ami a szereplőket, az időket és helyeket elválasztotta egymástól. Az útibőrönd az óraárus Lee bemutatóládáját idézi: fontos, hogy nem azonos vele. A lány bőrröndje böhöm, lekerekített, míg a fiúé keskeny, sarkain megpatkolt darab: eltérésük az előbb elemzett *eltolódásra* utal, a *másként* visszatérésre. A lány Lee telefonszámát keresi, de Léaud számát kapja meg és Lee helyett apjának szelleme jelenik meg, miközben alszik.

A *membrán* szintén a film kulcsszava lehetne: membrán feszül a világok között, egyszerre áthatolhatatlan, mégis valamiféle ozmóvizet biztosító membrán: ilyen a telefonfülke osztott üvegfa, melyen valaki átkiabálja a sértettségét, ilyen a csók a két nő között, melyből mindenki visszahúzódik a csigaházába, ilyen az autó üvege, amin átkopog a nő Lee-hez, majd másnap reggel családostan elloppja Lee összes átállított óráját, ilyenek a liftajtók, az akvárium üvege: ez a világ egyszerre zár el és nyit meg, porózus, áteresztő: csupa-csupa membrán. És ha ezt az állóképet felpörgetjük a művészet centrifugájával, ahogy Truffaut tette egykor, akkor átléphetünk a katonák világából a mozgókép feje tetejére állított világába: a vidámparki centrifuga képe visszavezet a spirál egy eddig nem exponált, mélyebben fekvő emeletére, a film, mint művészet születéséhez, ami egy olyan árnyképjátékból keletkezett, ahol papírhengert pörgettek a *motion*, az állóképek animációja, megmozgatása érdekében. Az időutazás *ars poetica*, hommage a filmművészethez: egyszerre mutatja a felpörgetést, az animációt, a mozgatást, a kizökentést, az eltolást és ennek visszaján a lefagyást, a lemerevedést, a megdermedést, a megállást. A kísértet nem öli meg a libidót úgy, ahogy Bernard Stiegler állítja (Derridával szemben), hogy az írás megöli, mert újraalkotja az emlékezetet. A kísértet nem öli meg a libidót, sőt, idővel *feltámasztja*.

Azokban az elemzésekben, amik a Truffaut-intertextusról szólnak, mindig csak a tejivás, a gravitron és Léaud kísérteties temetői visszatérése a példák. Pedig a *Négyszáz csapás*nak van egy olyan rövid jelenete, aminek szerintem Tsai filmje úgy metonímiája, ahogy Lee metonímiája Léaud-nak. Megkockáztatom, hogy ezt a jelenetet bővítette

filmmé Tsai, aki annak idején, huszonevésen, a tajpeji nemzeti filmes archívumban dolgozva először látott Truffaut-t egy retrospektív vetítéssorozaton (ahogy azt majd minden interjúban megemlíti), és ismert benne a hiányzó apára, az apa szellemére. A *Négyszáz csapás*ban a fiatal Léaud-t, mint Truffaut alteregóját, csalódások sorozata éri, és az ezekre adott reakcióival gyakorlatilag *kipörgeti* magát a társadalomból, mint a gavitronnal, ki a semmi (a végtelen tenger) horizontja elé, ahonnan nincs hova menekülnie. Egyetlen pozitív érzelmi hatás éri, egyetlen viszonzott kapcsolat öröme, barátjával, egy másik kislánnyal, aki hatalmas lakásuk egy eldugottabb szobáját kínálja fel az otthonról megszökő Léaud-nak, egy szobát, ahol úgy élhet, hogy a nem-törtődöm, gazdag papa gyakorlatilag észre sem veszi, akárha kísértet lenne. Ez a motívum már megjelenik Tsai egyik korai filmjében is, az 1994-es *Éljen a szerelemben*, ahol a huszonevéves Lee illegális lakásfoglalóként úgy él együtt egy lánnyal és egy fiúval, hogy lényegében elkerülik (eltolódás, *kísértő motívum*) egymást. A *Négyszáz csapás*ban van egy reggeliző jelenet, amikor a papa asztaláról ételt csen a fia a szomszéd szobában rejtőző Léaud-nak, és úgy adja át, hogy átállítja a falórát egy korábbi időpontra, hogy a papa azt higgye, elkésett, s amikor az feldúltan elrohan, visszaállítja az órát az eredeti időre. A kikökkentett időintervallum *jetlagé*ben találkozhatnak egymással, ez a két kölyök barátságának ideje. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy Lee, miután az egyszer látott szerelme Párizsba utazik, a párizsi időhöz igazít minden tajpeji órát. És egy másik észrevétlenül maradt kísérteties motívum, ami átjárót talált magának Truffaut filmjéből Tsai filmjébe: amikor a két kislány egy kerek számlapos ébresztőórát lop Léaud-nak egy közcégből. A lopott óra átdiffundált Léaud kezéből Lee kezébe, aki, miután lelopta a falról, a mozi sötétjében szorongatja, miközben francia mozit néz, majd az óra visszakerül, némileg pervertálódva (azaz eltolással) a szatírhoz, azaz a közcébbe. Lee és Léaud tehát (pásztor)órát cseréltek: ez az óra azonban nem teljesen ugyanaz az óra: a kettő között differencia támadt, különbözet.

Szellelmírás avagy a szubaltern némasága. A tajvani újhullám, a TNC¹⁹ a '80-as évektől induló, még ma is tartó története, melybe, noha vitatja odatartozását,²⁰ Tsai Ming-liang a '90-es években, második generációként bekapcsolódik, párhuzamosan futott a francia dekonstrukció történetével. A dekonstruálni szót Tsai maga is használja. Derrida kísértetkönyve²¹ 1993-ban jelenik meg, és azonnal kiváltja az indiai filozófusnő, a posztkoloniális-feminista kritika egyik alapítója, a *De la grammatologie* angol fordítója, Gayatri Chakravorty Spivak éles rosszallását, aki a *Ghostwriting* című tanulmányában Derrida könyvét sommásan egy „hogyan-gyászold meg-apádat”²² könyvnek nevezte, és egyben átjáróvá szűkítette dekonstrukció

¹⁹ Taiwan New Cinema

²⁰ *Flowers of Taipei*. Taiwan New Cinema. Featuring interviews with Hirokazu Kore-eda, Hou Hsiao-hsien, Wang Bing, Kiyoshi Kurosawa, and Jia Zhangke. Chinlin Hsieh, 2014. <https://mubi.com/films/flowers-of-taipei-taiwan-new-cinema>

²¹ Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János et al. Pécs, 1995.

²² Gayatri Chakravorty Spivak: *Ghostwriting*. *Diacritics*, 25. 1995. no. 2. 65–84.

és pszichoanalízis között. Spivak azonban nem csak Derridát, de Foucault-t és Deleuze-t is bírálja egy másik alapvető szövegében, a *Can the Subaltern Speak?*-ben azért, „mert azokkal a polgári szociológusokkal tartanak, akik az ideológia helyébe egy egybefüggő tudattalant vagy paraszsubjektív kultúrát állítanak. A sokféleséggel átszótt paraszsubjektív mátrix”, folytatja Spivak, „egy névtelen Szubjektumot vezet be, legalábbis azon értelmiségiek számára, akikre hatással van a vágy modern hegemoniája.”²³ Spivak itt a „vágy mint gépezet”, a vágygép deszubjektivizált filozófiai alakzatára utal, amit Deleuze és Guattari az *Anti-Oedipus*-ban így ír le: „A vágy gépezet, a vágy tárgya pedig egy hozzá kapcsolódó másik gépezet, illetéknéppen a termék kiemelődik a termelés folyamatából: valami leválik a terméké válás folyamatáról, hogy mintegy fölösleggé váljon a kóborló, nomád szubjektum számára.”²⁴ Ezek a filozófusok tehát, miközben az értelmiségről mint sokaságról, groupuscule-ről és sokféleségről beszélnek, a vágy konceptjével visszavezetnek egy totális, osztatlan, egyetemes – kvázi-szubjektív – instanciát, melyet óhatatlanul európai módon határoznak meg, a szexualitás (sokréttű) európai történetének az alapján, állítja Spivak. További kritikája, melyet egy Deleuze–Foucault interjú margóján fejt ki, hogy a francia bölcselek összemossák a szubjektumot az individuummal, s túl sietősen sürgetik a reprezentáció, a képviselőség, s vele együtt az elkötelezett értelmiségi figurájának a felszámolását, feltételezve, hogy a kisebbségek/minorítások – némi mozgalmi aktivitás ösztönzésére (Deleuze és Foucault a francia börtönreform mellett kampányol ekkor) – máris képesek lesznek önmagukért kiállni és szólni. Spivak, meglehetősen elég körültekintően, elhamarkodottan ítélte, de egyszermind kikerülhetetlenül gyakorlatias, konkrét példákat hozott arra, hogy ki mindenki nem tud szót emelni magért. Ezeket a csoportokat Gramsci nyomán szubalterneknek nevezi (Gramscinál a fogalom azokra a „láthatatlan” embercsoportokra vonatkozik, akiknek a hegemon többség biopolitikai „okokból” csorbítja állampolgári jogait, akiket nem részesít politikai képviselvényben és nem enged hozzáférni a kultúrához, rendkívüli előnytelen feltételek mellett dolgoztat stb.). Spivak a történelem térképésze, a fehér foltok felfedezője, aki a konkrétumra és az individuálisra hívja fel a figyelmet, és inkvizítori hévvel utasít el minden általános szubjektumot, gyanús általánosítást, kevés megértést, vonzalmat tanúsítva az egyedi és az általános folyamatos egybeszővése során előálló szinguláris gondolatok játékba hozása, szellemtáncra iránt. Spivak nem díjazza Derrida szellemességét, de akikért kiáll, azok valóban kísértettek. Spivak az indiai nők „sati”-rítusát tanulmányozva (özvegyáldozat: amikor nők önként elégetik magukat férjük halála után)

²³ Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the subaltern speak?* London, 1988. Magyarul: Szóra bírható-e az alárendelt?, ford. Mánfai Alice és Tarnay László, *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle), 1996/4, 450–483. Spivak 454.

²⁴ Gilles Deleuze-Felix Guattari: *Anti-oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. New York, 1977. Eredetileg Paris, 1972. Ld. még: Az értelmiség és a hatalom. Michel Foucault és Gilles Deleuze beszélgetése, ford. Kicsák Lóránt, in Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, 2000, 241–249.

felteszi a kérdést, hogy ki emelt szót ezekért a nőkért, van-e ezeknek a nőknek a történetírásban reprezentációja, „hangja”? Van-e a szubalternnek nyelve egyáltalán? Tud-e magáért szólni, vagy hangtalan, néma, láthatatlan? És akik a reprezentáció, a képviseletiség eltörlését követelik,²⁵ nem éppen ezáltal lépnek vissza a hatalmi diskurzusba? Nem épp ezzel hallgattatják el a névtelen, a szubaltern Másikat? Meglehet, a spivaki vád a kontextusok történetiségétől fosztja meg a francia filozófusok gondolatait, mégis ez a kritikus gondolatmenet alkotta újra és emelte a nemzetközi kritikái gondolkodás homlokterébe Gramsci elfeledett fogalmát, a szubaltern, amely az egyik kulcsszó lehet Tsai és Apichatpong művészetének megértéséhez.

Éljen a szerelem! (Ai qing wan sui, Vive l'amour!, Tsai Ming-liang, 1994, 118'). Kínálkozik Tsai filmjei láttán az értelmezés, vágygépezeteknek, vágyautomatáknak látni ezeket a sokszor név és hang nélkül hagyott szereplőket. Valójában nem csupán anonim ösztönkésztetéseket látunk, hanem sok esetben erkölcsileg is megokolt, odaadással, empátiával telített emóciókat. A *Napok*²⁶ thai masszöre az öregedő Lee a nyaki sérvéből eredő, pokoli fájdalmain minden üzleti megfontoláson túlmenő, valódi részvétellel és valódi vonzalommal segít. Viszonzásként egy kis zenedobozt kap, amit magánya rázárultán egy buszmegállóban vesz elő, beszéd nélküli szerelmi vallomásként hallgat. Az odaadó gondozás, ápolás képei az alkotópáros életének előrehaladtával megszaporodnak, de már a kezdet kezdetén, az *Éljen a szerelem!-ben* is, ami talán a legnyersebben szól az elidegenedésről a huszonéves Lee feloldhatatlan magányával, olyan gesztusokat látunk, amelyekkel alkalmilag (olykor a szó szoros értelmében, mint a *Lyukban*) áttörnek vagy megpróbálnak áttörni a falon: a szinte még gyerek Lee a kísértet-lakótársa mellé kuporodik az utcai gyékényre, és gyengéden, már-már egy feleség gondoskodásával simítja végig az eladásra szánt női ruhákat, várnak egymásra, együtt utaznak, figyelik egymást. Egy telefonfülkében pár tömör mondatban még valami reflexióféle is elhangzik, amikor az idősebb, zugárus fiú a velük szintén kísértetként élő harmadikat, az otthontalan ingatlanközvetítő-lányt (micsoda impertinens metaforája hármójuk filozófiai értelemben vett közös otthontalanságának!) randevúra hívja: „Miért lennék idegesítő? Csak beszélgetni akarok veled. Az emberek annyira össze vannak zavarodva. Találnunk kell módot arra, hogy beszélgethessünk.” Ennél több szó itt sem hangzik el, s noha találkoznak, beszélgetés helyett csak egy gyors numerára futja. Egy huszonéves utcai zugárus, egy hajléktalan fiatal ingatlanközvetítő lány és egy urnahelyeket áruló gyerek a par excellence otthontalanság, a par excellence szubaltern megtestesítőiként kerülgetik egymást egy önkényesen elfoglalt lakásban (ami a világuk), ám épp csak össze-összefutnak: valódi, kölcsönös kapcsolódási lehetőséget nem találnak. Lee tétován felvágja az ereit, majd bekötözi magát, másnap dinnét vesz (*kísértő motívum*), amivel, mint gömbölyded női idompótlékkal, szórakozottan játszazodni kezd, míg végül az ujjával szemeket váj bele, ahogy a *Kóbor kutyákban*,

²⁵ Vö. Müllner András: Nézetek és eltérések. *Romológia*, 3, 2015. 8.

²⁶ *Rizi, (Days)*, Tsai Ming-liang, 2016, 112'

immár idősebben a felesége eltűnt arcát képzele egy káposztába, majd a távollévő zugárus barát ágyába fekszik (*kísértő motívum*), felpróbálja a távollévő lány ruháit, kóvályog a lakásban, megfürdik más fürdőszobájában – itt látjuk először a harmadik mellbimbóját (ami *kísértő motívum*, a *Napokban* az öreg Lee hasonlóképpen merül meg egy fürdőben és megint látni fogjuk közelről ezt a speciális jegyet a testén, ami a „valóságban” is ott van) –, elkísérjük őt az urnatemetőbe, ami, és ez még nyomasztóbbá teszi, nem más, mint egy urnaszekrényekkel teli, szőnyegpadlós szoba, egy *lakás*, szürreális nyomatékkal jelezve, hogy miféle szűkös hely jut majd a végső otthontalanságban. „A tajvani görögdinnye csodálatos. Meg kell köszönnöm a görögdinnyének a test közelébe jutás lehetőségét”²⁷ – mondja Tsai, aki, amikor közelről kellett forgatnia női testet, annyira megrémült a lehetőségtől, hogy arra kérte a színésznőt, vegyen egy görögdinnyét a lába közé „első körben.” Egy görögdinnyét, mely ugyanakkor a terhes has szimbólumává válik. Tsai filmjeiben ezek a helyettesítések maguk is finom eltolások. Azzal, hogy a metaforizációt, ahogy Kemény Lili is írja, az eltolásokkal metonímiává szelídíti, a filmjeit szervező didaktikus konstrukciók is animálódnak, étellel telítődnek. A *permeabilitás*, a porózusság, az áteresztőképeség mellett a másik kulcsszó Tsainál az *érintkezés*. Ez az érintkezés, mely soha nem tökéletes kompatibilitás, megfelelés, egymásra találás, hanem mindig csak annak *szellemképe*, egyszerre teszi a filmjeit nagyon plasztikussá, naturalistává, ugyanakkor megfoghatatlanná, valószerűtlenné. Finom irizálás veszi kezdetét, amely a tanító szándékú, didaktikus struktúrákat szelíd, mosolygós relativitássá oldja. Mi is valóság és fikció közé kerülünk, egy szivárványosan irizáló zónába. Habár embereket látunk szenvedni mint kivert, mint kóbor kutyákat, a film láttán nem csupán szenvedünk. Épp ellenkezőleg. Tulajdonképpen már az első perctől megindulunk a pillanatnyi (metonimikus) érintkezések mentén, s *megindultságunknak* a film végével sincs vége. „A külvilág épp olyan, mint a belsők, teli van problémával” – mondja Tsai, és a filmben a táj az ember helyett zokog, felhők ontják a szenvedők helyett könnyeiket, csatornák és lefolyók áradnak ki, válaszfalak és szelepek törnek át, mindent eláraszt a Tsai fiatalkorában átélt, és kezelhetetlennek bizonyult kollégiumi csőtörés emléke, az elfojtás egyszerre vidám és drámai áttéteken keresztül materializálódik, tör ki, tör át, szabadul fel. És én is sírok és zokogok boldogan, a tájjal, a csatornákkal, a felhőkkel. Ahogy az *Éljen a szerelem!* végén a lány maga is teszi, egy közpark egyre mélyülő amfiteátrumában, több mint tíz percen át a kamerába, ő viszont úgy, mint aki ezzel a színészi produkcióval magát sem teljesen győzi meg. Egy nem meggyőző zokogás – igazán csodálatos befejezés egy filmnek. Azzal a gyomorszorító, ugyanakkor meghatott érzéssel válok meg tőle, hogy a szenvedés igazi oka a kifejezésképtelenség. Miért nem beszélünk?! Miért nem hiszünk egymásban, egymásnak? Már Lyotard rákérdezett *A posztmodern állapotban*, hogy a kommunikáció, a kifejezés hogyan, mivel lehet lesz verifikálható, ki mondja majd meg, kinél van a tudás, az igazság, ki dönti el egyáltalán, mi a tudás.²⁸

²⁷ Tony Rayns interjúja Tsai Ming-lianggal, a londoni Kingsway Hall Hotelben, 2007-ben. https://www.youtube.com/watch?v=YYAQKIR_bk

A kísértetiesülés folyamata már ekkor regisztrálva lett, és a digitális világban is egyre tart. Kísértetekké váltunk egymás számára.

The Skywalk is Gone (Tianqiao bu jian le, A felüljáró oda, Tsai Ming-liang, 2002, 25'). A *Hány óra van odaát?* után Tsai szinte rögtön leforgatott egy rövidfilmet, ami részint megnyitotta a shortoknak azt a sorát, ami végül egy hosszú, peripatetikus sétának bizonyult a múzeum intim, személyes terei felé,²⁹ részint afféle epilógusnak, utószónak tekinthető a kísértetfilmhez (gyászfilmhez, apa-filmhez). A forgatáshoz az a trauma szolgáltatta az alapot, amikor Tsai Tajpejbe visszatérve azzal szembesült, hogy annak a felüljárónak, amin Lee az órákat árulta, időközben nyoma veszett. Huss, a tereptárgy, a műtárgy kísértetté lett, újabb könnycsatornát nyitva itt valóság és fikció között. Ugyanis a rövidfilm első felében a lány visszatért Párizsból, s most kétségbeesetten keresi a szerelme, a szerelem helyét, ami időközben (*kísérteties eltolódás*) eltűnt. Előkerül az útibőrönd is, a gömbölyű, a befoglaló, a kerek, Lee szivárványszínű gagyi órákkal teli bemutatóládájának szellemképe, a (szerelmi) otthontalanság szimbólumaként. Jellemző, hogy a bőröndöt most sem a Párizsba szökött lány, hanem a vele egyidőben, a mellette a gyorsforgalmú úton szabálytalanul átkelő nő kezében látjuk (*kísérteties eltolódás*), akivel együtt kapja el a közlekedési rendőr (ezúttal hallunk egy zajkulissza-párbeszédet arról, hogy a szabálytalan átkelés azért történt, mert anno itt volt a felüljáró), majd a rendőr elveszi a Párizsból visszatért lány személyi igazolványát, aztán kvázi elfelejti visszaadni, ám amikor a lány visszajön érte, ezt még le is tagadja. A lány ezzel a gramsci-i/spivaki értelemben is szubalternné válik: kísértetté, aki hiába kísért a szerelem helyén, ott nem talál már senkit és neki sincs (mert elvették tőle) identitása. „Úgy tűnik, hogy sok hely, ahol a filmjeimet forgattam, eltűnt. Ez eléggé aggasztó” – viccelődött a film és a valóság között nyílt újabb kísérteties átjárón a rendező egy interjújában.³⁰ A *felüljáró*, ami a tajpeji pályaudvar előtt magasodott, az óraárus helyével eltűnt ugyan, de maga Lee kísérteties módon felbukkan ugyanott egy *aluljáró*ban (*kísérteties vicc*), s egy lépcsőn váratlanul összefut a lánnyal, aki nem ismeri fel. A lány lefelé megy, Lee felfelé, utóbbi a lépcső tetejéről, mint aki szellemet látott, visszanéz, de nem ér rá ott időzni, mert – mivel az órákkal együtt az utcai árus állását is elvesztette – épp egy pornószínész-meghallgatásra siet. A rövidfilm ezzel motivikusan utat nyit a következő film, a *Huncut felhőcske*³¹ felé. A szerelmesek tehát most már nem

²⁸ Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*. Szerk. Hévízi Ottó et al. Ford. Angyalosi Gergely. Budapest, 1993. 23.

²⁹ A hasonlatot Vincze Teréz használja kiváló tanulmányában: Gyalogszerrel a filmben és azon túl. Tsai Ming-liang filmstílusa és művészetének transzmediális fordulata. In: *A kortárs tajvani filmművészet*, 2020, i. m. 192–219.

³⁰ Yu Sen-lun: Tsai Ming-liang continues his search for a vanishing Taipei. *taipeitimes.com*, April 25, 2003.

³¹ *Tian bian yi duo yun (Wayward cloud)*, Tsai Ming-liang, 2005, 114'

csupán az idejüket, a helyüket sem találják. Úgy mennek el egymás mellett, mintha ott sem lettek volna. Aligha véletlen, hogy ebben a kisfilmben, mely önmagában is kerek egész, az egyikőjük az identitását veszti el, míg a másik a szerelmet bocsátja áruba. Lehetővé válik a spivaki szubaltern létezés univerzalizálása mellett a derridai/posztmarxi értelmezés is, az áruvá vált vágyról és a róla leszakadt, szabadon, elveszetten keringő nomád szubjektumról, erről a posztmodern fantomról, mely folyton hangot keres a bennünk, a mindannyiunkban élő alávetettnek.

A kísértet azonban nem öli meg a libidót, sőt, idővel *feltámasztja*. Hirtelen meglátjuk a szóban a fallikus óramutatót, amit feltámaszt a vágy, és a halottat, amit új életre galvanizálnak. A „támasz” szó segédegyenes a felállításához és a feltámasztáshoz. A *Hány óra van odaát?* és a többi film is azt mutatja be, hogy a művészet kizökkent, felpörget, a szerelem átállítja az órát, a gyász felelevenít, feléleszt, az eltolások, eltolódások nem csak elcsúsztatnak két embert egymás mellett, hanem membránokat is áttörnek, átjárókat nyitnak szellemek és emberek között, átszellemitenek – a kísértetek már köztünk vannak, már mi magunk vagyunk a kísértetek – tanuljunk hát meg látni a kísértetek óráján.

Marno János

ŰRVACSORA

*„Kelet felől fúj a szél,
nyughass, nyughass, Vladimir.
Mi az, mit rágcsálsz, csirkeszárny?
Egy csomó virág közt, persze.”
(SzCs-MJ, részlet egy dalszövegből)
Tsai Ming-liangnak*

Ássuk a gödröt halott barátommal,
s közben nagyokat ásítózunk. Nyár van.
Ha becsukom a szemem, azonnal
szemétdomb támad a fejemben. Nincs
rajtunk semmi az alsónadrágon
kívül. Nyitva csakúgy unom a világot,
mint magam. Vajon ha élne a barátom,
megkérdezném-e tőle, hogy mi esik
kívül az alsónadrágunkon? Dehogy-
is kérdezném, ismerve ingerült
szemérmességű fekete humorát.
Sőt, előbb csapna meg az előszele
a szélütésnek, mely odafent végzett
vele Északon, ahonnan Ady oly
fennhézva kölcsönzött magának
titkot, lidércfényt, idegenséget.
Jobb hát, ha mégis becsukom a szemem,
és anélkül, hogy turkálni kezdenék
a szemétben, talán találok benne
valami élénkebb színű, idegen
hulladékot is, mely még nem olvadt bele
a dombba elég szervesen, inkább
ellenkezőleg: mintha kiállna belőle,
s nemcsak kirírna, hanem kimeredne,
úgyszólván a szemétdomb nyele gyanánt.
Halott barátom egyszercsak ásójának
támaszkodva azt kérdezi tőlem,
mit szólnék egy kis forró ebédhez.
A kérdéssel meglep, hiszen tudja rólam,

hogy én legkorábban alkonyatkor,
a madarak vacsoraidejében állok
neki enni. Addig lenni is terhemre
van, úgy a bőrömben, mint a belemben.
Ásni üres gyomorral elások nap-
estig ellenben – nézek rá hunyorgó
szemmel a delelő napfényben. Jó,
mondja, később visszatérünk még rá. Hát-
ha mellénk szegődik addig a szerencse.
Egy távoli gondolat, ami idővel
elbomlott, s ránk maradt koncnak itt a nyelve.
És nem a füle, az csak félrevinné
a hasonlatot, Lynch jönne vele, Van Gogh
lelkészete a krumplibányászaival
(ez a lázas, lírai torkoskodás!),
s sodorna rövidesen a *Sikolyhoz!*
Két kézzel fogva fel az állkapcsot, mely
egy roppant ásítástól kiugorhatott
a helyéből, megneszelve egyben, ahogy
Munch is rágódott még rajta soká,
A természet sikolyát. A fjordok felől
talán, azoknak messzire ér a keze.
Ajkamat éri a gödör széle, mikor
megérkezik a barátom fojtott
szavakkal: Rendben, legyen forró vacsora!
Addig eláthatjuk magunkat bőven
mélyebbre, hűsölni a földben, s akkor
már itt se vagyunk. Távollétünkben
érkezik meg az égetett mézszállítmány.
Mért üt ez annyira szíven? Most is
látom, ahogy jössz-mész az üres telken,
földje gazos, szikkadt, egyenetlen,
a ház még nem, csak a lelked rajta,
fehér alsódban, romos szandálban,
melynek leválóban lifeg a talpa.
Még augusztusban járunk. Némábban,
mint egy fuvallatnyi (tollpihényi) szél-
lökés. Estére ott a nyelvünk hegyén
a parányi tövisformájú lapocska,
ferdén, oldalazva haladunk a hegynek
fel, egyre mélyebbre hatolva be
a sűrűbe, ahol a lomboktól már
nemigen látni az eget. Esetleg nincs

is ég, gondolná az ember. Gondolhat bármit, az úgy is van. Az erdőben nagy a meleg, a sűrűség s a tágasság, hol émesztem magam, hol a vacsorát, cserélgetik helyüket a morzsák, társamat tavaly elhamvasztották, év elején. Elég az ember. Megtelik vele éjjel az erdő, majd az is leég, s akkor egy tisztáson heverednek le, nézni hanyatt az augusztusi égboltot. Te is látod, amit én látok? mondom oly halkán, hogy magam se nagyon halljam, amit mondok, mert bántó zsvivajjal járhat még a gondolat is az agyban, s az én halott barátom mindig avval fojtotta bele társába a szót, hogy ő maga sosem válaszolt, csak némább lett még, mint amilyen addig volt. Most meg szinte a szavamba vágva sóhajt fel, azt mondja, Milyen szép a hangod! Az én rekedt hangom, az övé, a halotté, mint a bársony, sötétlila, kanapé jókora háttámlája egy rendház folyosóján... Ugyanazt látjuk-e vajon? intéztem volna hozzá a kérdést. Rossz kérdés, jól tette, hogy közberontott a hangom méltatásával, torkomra forrasztva a szót. Hangszálamon most egy polip tenyészkedik, rajta múlik, mikor s hogyan szaladhat ki akármilyen számon, mit árulok el például magáról a vacsoráról, mely a nyári égboltból szitát varázsolt fölébünk azon a lejtős tisztáson, és talány maradt, hogy átlátunk-e azon a szitán vagy legföljebb átlátszhatunk rajta, vagy a vagylagosság vakvágányán esik le, hogy csupán nézőpontja válogatja. Hajnalodott. Lejtőnk végén épp a hegyoldalt átfúró vasúti alagút szája, egy sínpár kanyarult ki öles karéjjal belőle – s akkor mint egy zöld nyílvevő hasított a karéj mentén

az alvó falu felé az első kakas-
szó, s erre végre összemosolyogtunk.
Holott nem jött még el a vacsora vége.
Halott barátom ásított a csontjait
ropogtatva, magamra nem emlékszem,
feküdtem tovább, vagy indulhattam éppen,
a kelő nap mintha napokig váratott
volna még magára az égen, boltja
tartósan redőzött, középuitt fakó
rózsaszínre váltott, harsány mosolyra
fakasztva halott barátomat, amint
egymása néztünk, mintegy a vacsora
asztalbontásának a rítusától
elgémberedetten. Nem hűltünk meg
az asztalnál fektünkben, a természet
nem fordult ellenünk a kéz-, sem a láb-
fejünkben - magunk válhattunk ott el
némelyütt a természet újrameszelt
falától tapétafigurák gyanánt,
szemre csüggedten, mint anyánk, vagy apánk,
ha nagy hirtelen egyikre, másikra
látszott ütni, ütődöttebb szóval élve,
hajazni szájtáti koponyaformánk.

Nádas Péter

SZOROS KÖVETÉSBEN

TSAI MING-LIANG DAYS¹ CÍMŰ FILMJÉRŐL

Odakinn esik, ömlik, zuhog, csorog. Kotyognak a csatornák, zörögnek az ereszek, a viharos szellőkések valamihez ütemesen hozzáverik az alázúduló vizet.

Odabenn középkorúnak kinéző férfi fehér pólóban, éteri nyugalomban, egy kárpitozott, talán drapp, talán bőr, talán művelúr fotelban, amit a külvilág reflexei némiképp zöldre színeznek. Európai szemmel nézve, s nekem sajnos nincs másom, nehéz lenne megmondani, hogy hány éves egy ilyen kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai ember. Tapasztalat szerint a férfiak kevesebbet vagy jóval kevesebbet mutatnak. Idősebb korukban a nők viszont jóval többet. Amihez valószínűleg nem a nemüknek, hanem a munkamegosztásban elfoglalt helyüknek van több köze.

A kében tartott, félközeli képről nagy hirtelen azt sem lehet megmondani, hogy hol a csudában készült, hol vagyunk. Még azt sem, hogy kívül vagyunk-e vagy belül. A kék határozottan Hokusai kékje, habár itt kevesebb tufeketével. Valószínűtlen, hogy Japánban lennének. A férfi arca, enyhén izzadt barna bőre, valamiként a tartása, az izomzata erotikával telített. Érdekes. Azaz tudomásul vesszük, hogy erotikusan aktív életét éli. Ami úgymond közelebb hozza, mint ahonnan látható. Az erotikus élménycsoport emberi közösségét a skolasztikusok nem vették fel az univerzálisák közé, pedig ott a helye. Habár az arc nem fejez ki semmit. Erotikája nem föltétlenül azokra vonatkozik, akik látják, hanem valaki másra, másokra, jórészt önmagára. Teszi, amit tesz. Semmit nem csinál. Nem teszi, amit nem tesz. Nincs hozzá közünk, mégis majd mindent le tudunk olvasni róla. S ez is független a nemétől, a geográfától vagy a kulturális predispozícióktól. Senkihez nem lehet sok köze. Vagy ahhoz talán túl sokat fejez ki, hogy gyerekemberi állaga vagy férfilete a részleteiben azonnal felfogható lehessen. Egy elzárkózó ember, ezt rögtön tudni róla. Tartása valamelyes fizikai feszültségről árulkodik. Talán a feszültség teszi ilyen elutasítóvá. A kamera kívülről néz be rá, a hangok azonban az első pillanattól, még csupán a főcím pereg, máris erősek és közvetlenek. Eső zuhog. Értsük úgy, hogy minden valószínűség szerint idekinn vehették fel a viharzást, az eső hangját, és nem odabentről. Aztán enyhén tompított hangerővel emelték a képhez.

Közöttünk egy nagy, tükröződő síkúveg. Csakhogy ő néz ki belülről, mi kívülről nézünk be rá. Elvileg nekünk kéne az esőzenét erősebben hallanunk. Kérdés persze, hogy ki vagyunk a mi. Mi vagyunk-e az illető, vagy mi a rendező vagyunk, aki kívülről nézi őt. Ki a hőszünk. Am nyilvánvaló a rendezői szándék. Billentsük már meg a szenzuális egyensúlyt a kívül és a belül, a megfigyelő és a megfigyelt, a látott

¹ *Rizi* [Napok], Tsai Ming-liang, 2020, 127'.

és az érzett között, ami egyben azt jelenti, hogy egy ilyen egyensúly egyáltalán nem szükségszerű.

Legfeljebb törekedni lehet rá vagy lemondani róla.

Hanggal azonban, az istenért, ne másszunk már rá a képre. Csipetnyi dominanciát engedhetünk meg neki.

Azt kell mondanom, hogy a kép szigorral komponált, nincs véletlen vagy reflektálatlan eleme, sem színe, sem képállásai, a hang és a kép disszonanciája szintúgy értelmesen megtervezett. A film egész idejére, azaz 2 óra 1 percre hűségesen elkísér majd minket az enyhe disszonancia. Mi több, a film utolsó harmadában, amikor Tsai Ming-liang már igen kényelmesen ül a rendezői székben, a városi közlekedés hangjait majd felhúzza, csaknem túlvezérli. Menjen az agyunkra, amiből eddig is kissé sok volt.

A monszon akusztikus káoszában alámerült fiús arcú férfi majdhogy moccsatlan. Olykor önkéntelenül pillog, kétszer ügyetlenül félrenéz. A fotel a múlt század hatvanas éveinek futószalagon gyártott dizájnya. Tán az egykori dizájn reprimé. Bárhol, ezernyi sokszorosításban, bármikor megfordulhat a nagyvilágon. Legutóbb egy párizsi pszichiáter rendelőjében láttam egy kommersz tévésorozatban megszólalásig hasonlót. Jobbján egy masszív barna asztal ékelődik a képbe. Az asztalon egy pohár víz. Még leginkább kínai asztal. A víz színe rezeg a pohárban. Mintha eső esne belé, holott az eső kívül esik. Talán a viharlástól reszket a víz az asztalon. A férfi a vihart nézi, az esőt nézi, ez a férfi nem kínai. Olykor villanásnyira önmagába néz. Néha testesebb esőszemek esnek át a képen. Érzet, gondolat jelentkezik így az önmagukba merült arcokon, önkéntelenül rezzen vele az ajka. Micsoda ajka van. Valami felvillan, valami szétterül, valami elül. Csupán a mit nem tudhatjuk mire vélni, a megfigyelői figyelemnek mégis épp elég munkája van a lehetséges relációk és a konkrét szenzuális jelek azonosításával. Bordázott az ajka. Nem mi, csupán az ősi készítésünk tudja, hogy mit miért követ a szándék. Mit vesz észre a látás perifériáján. Miért néz ki a képből, mitől rezzen össze.

A szigorúan és tisztán komponált kép a kettős tükröződés eredményeként négy vízszintes képsávra bomlik. A legalsó képsávon az odalenti világ tükörképe írja át a szobabelső látványát. Olyan, mintha a növényzet ornamentikáját nyomták volna rá a szobában ülő férfi karjára, lábára, fücsomókat, tocsogókat. Andy Warhol nyomott a képre ilyen repetitív mintázatot, Szűcs Attila írja össze így a reális terek különböző dimenzióit imaginárius terekkel. A legfelső képsávon a fák tépett árnyait a tiszta falra. (1. kép) A vihar tépte fákat figyeli a férfi, a legnagyobbikat. A legkeskenyebb sávot, egy fénysávot, első pillantásra nem tudunk mire vélni. Alatta a legszélesebb képsáv egyértelmű, a terasz fehéren vakolt mellvédje tükröződik így az ablakon. Minden bizonnyal a mellvéd fémborítása a fénysáv, a vízszintes felületről visszaverődő sok fény. Ennek az embernek pompásan formázott ajka van. Soha ilyen. Szó bennszakad. Szél és eső zenél magában. Különben a képen nem történik semmi. Ebből story ugyan nem lesz. Mégsem lehet azt mondani, hogy kevés lenne vagy képileg eseménytelen. Figyelmünk élesen oszcillál az állati résenlét és a kulturálisan előírt európai unalom között. Mintha az európai értelem e képek láttán nem tudná eldönteni, hogy menjene máshová vagy belemenjen egy kalandba és figyeljen. Nekem legalábbis az óriási



1. Képkocka Tsai Ming-liang: *Days* című filmjéből, 2020. © Homegreen Films

panoráma ablak képsávjain az idők és a geográfiai távlatok mélyéről Platón jól hallhatóan visszaszólt. De nagyon jól el tudom képzelni, hogy valakit egy ilyen örülten tartalmas kép se érdekeljen.

Most mit figyeljek egy ismeretlen férfin, amikor semmit nem mond és semmit nem csinál. A tett szükségletét az európai gondolkodásból nem tudjuk kiűzni. Van egy belső inventárunk, hogy mikor mit kell tenni, egy adott szituációban melyek a kötelező gyakorlatok és vakon mennénk utána.

Pedig nem csupán egy faóriás árnyjátékát látjuk, amint hosszú, talán lombos, talán túleveles ágait tépi, vinné, hanem a színek és a formák drámai változását. A szélrohamok, a fényviszonyok változásait, a színcserék árnyjátékait annál inkább szemügyre kell vennünk, mert nincsenek szinkronban, ami nyugtalanságot kelt. A képen mindazonáltal jól temperált, csaknem demonstratív távolkeleti nyugalom uralkodik, habár legfelső sávján látjuk, hangján halljuk, hogy odakinn betört a káosz. Ami rögtön nagyon személyes. Vajon kibírom-e, amit a fa elvisel. Én például soha életemben nem vettem volna tudatosan észre a hármas disszonanciát és ritmuszavart, hogy ez a három komponens egymással aszinkronba kerülhet; észleltem, hogy ne észleltem volna, saját elmém működése mégsem látta szükségét, hogy észlelését eljuttassa a tudatomba. Pedig biztosan van így. A felhőjárásnak és a szélrohamoknak olykor világosan más a rendje, mint ahogy a képen az elmozdulások és az elmozdulások hangjai bemutatják. Nem kell hozzá trópusi égöv, monszun, nagy viharban mindenki látja a két szemével. A széljárás és a felhőjárás nem azonos rétegben, nem azonos sebeséggel, olykor még csak nem is azonos irányban mozog, vagy az egyik szélroham erre, a másik arra, s így a fény mennyiséggel, a fényerővel, a színváltozással sem áll többé szinkronban az elmozdulás.

Az esős évszak aszinkron árnyjátékaival, fényjátékaival és enyhén domináns hangjátékával együtt látjuk hát a fegyelmébe és figyelmébe zuhant férfit ebben a

kommersz középosztálybéli fotelban. Szobája üres falán a változó fényerő kék árnyjátékait. Ha európai lenne, akkor bizonyára a való világot vélné látni a két saját szemével. A lombok árnyékán itt ellenben úgy süvít a szél, az eső úgy szakad, ahogy hangjait egy számunkra ismeretlen és nem látható ember, Tsai Ming-liang a saját proporciós elképzelése szerint beállította. Valamivel hangosabban, mint ahogy ez a bizonyos férfi hallja. Valamivel halkabban, mint ahogy odakintről nézve mi hallanánk. A világ már csak ilyen diszharmonikus, ismeretlen elemeinek és rejtélyes effektusainak száma mindig legalább eggyel nagyobb, mint az ismerteké. Ilyen csudálatos ez a világ a sokféle kimozduló, a sokféle tartó, elrajzolt, felismerhető és alig felismerhető aspektusával. Kissé süketek, vakok és tudatlanok vagyunk ebben a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai térben, mégse marad semmi észrevétlenül. Még szerencse. Az ember ugyan ismeretlen körülmények között sem szelíd, kezes lény, de nincs a látványnak olyan eleme, amit legalább egyetlen érzékszervével fel ne fogna. Lenyűgözöttségre lenne oka, de nincs idő. Mikor kell támadnia, mikor menekülnie. Mindig a teljes figyelmé kell. Legfeljebb adott esetben, adott ideig nem veszi tudomásul, hogy mit vett észre, vagy nem érti, hogy miért kéne valamit felfognia. Annak is van benne katalógusa, hogy mit ne vegyen észre és mit ne értsen, mert ez nem lenne illendő, nem lenne szokásban, nem állna érdekében. A fiús arcú férfi például semmit nem tesz azzal, amit a figyelmével most éppen felfogott. Ami örületen nehéz feladat, a semmit nem tenni. S ezért rögtön látjuk is az arcvonásain, hogy nem profi. Színészi tapasztalat és színészi tudás híján nem imitálja, nem ábrázolja, nem követi szorosán a saját semmittevését, hanem ténylegesen azon van, hogy ne tegyen semmit. Lehetetlent kér magától. Minden önkéntelen késztetéstől vissza kell riadnia. Ha nem lenne itt a kamera, akkor biztosan nem így tenné. Ami nem jelenti azt, hogy ekkor vagy akkor ne kéne a szemével, az ajkával vagy a tagjaival valamit mégis tennie, kamera ide vagy oda, amit mégsem képes visszafogni. Spontán mimikája és szándékos semmittevése a szélrohamok és fényviszonyok disszonáns változásaihoz és a hangok disszonáns rendezői jelzéseihez képest önálló ritmust képeznek ebben a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai nyugalomban.

Van egy képünk odabentről, van egy képünk odakintről, van egy képünk arról, hogy e kettő miként és hol találkozik a kettős tükrözésben és miként kerülnek aszinkronba. Van egy képünk a férfi amatőr szándékairól és van egy képünk arról, amit szándéka ellenére tesz meg, nem azért, mert nem színész, hanem azért, mert most színésznek kell lennie, azaz civil érzelmi életére is van némi rálátásunk, és azt is világosan látjuk rajta, hogy mit kért tőle a kedves filmrendezője. Nézz ki az ablakon. Semmit ne csinálj. Ne nézz a kamerába.

De ehhez képest ő például pillogni kényszerül, hiszen úgy van megalkotva emberként, hogy egyszerre mindenhová nézzen. Kövesse a mozgást. Minden mozgást kövessen. Erről ő nem tehet. Nézése semmiféle tiltást ne ismerjen el. Minden veszély elhárítására kész legyen. Nézzen akár a napba, mikor kilövell a láva. Világosan látjuk, hogy önkéntelen cselekvései ugyanakkor mély elégedetlenséggel töltik el. Elárulta kedves rendezőjét. Valamit csinál. Ezzel szemben egy profi színész rögtön tudja, oké, semmit nem fogok tenni, ha egyszer ezt kéri a kurva rendezőm, de közben azért tudja,

hogy bizony pillogni fog, meg fog rándulni az ajka, a nyaka megmered, a füle és a lába viszketni fog, mert ezeket a sokat jelentő effektusokat profi színész nem hagyja ki. Ellenkezőleg. Válogat közöttük. Ő maga azt mondja a ronda színészi nyelvén, hogy lereagálom. Valójában elhagy, kiemel, mert tudja, hogy minden testi készletéről azért nem lehet lemondani. Demonstrálja a spontán kiemelt testi eseményeit és ezekkel a kis kiegészítésekkel együtt követi az értelmes rendezői semmit. Jancsó Miklós például azt kérte a kedves színészeitől, hogy arra nézzenek, erre menjenek, le ne álljanak, s a mozgás állandósága és sebessége miatt a spontán túlmozgásaikról kényszerűen mondjanak le, miközben ki ne nyissák a szájukat. Ne gondoljanak semmire. Ne legyen semmiféle gesztusuk. Ez volt az ő rendezői merénylete a közhasznú színészet ellenében. Nem bírta elviselni a helyi szokások szerint kialakult szószátyárságukat és harsányságukat. Ne illusztrálj az érzelmeket, a picsába. Ment szembe a jó polgári társalgási színház Bécsből és Párizsból lecsorgott esztétikai és dramatikus hagyományával, mindazzal, amit a színészek nélküle nem tudtak volna magukról levedleni. Átjárt az eszükön. Túljárt az eszükön. Tsai Ming-liang igen hasonlóan a mi eszünkön jár át. De Jancsó ugyanígy ment szembe a másik nemes színházi hagyománnyal, a Sztanyiszlavszkijével, azaz a nem mimetikus színpadi realizmus nagy moszkvai iskolájával. Gondolj édes lelkem inkább a kalugai nagynénikédre, amint áll a tűzhely fölött és éppen süti neked a pirogot. Lássam a néni kipirosodott orcáját az arcodon. Lássam, hogy húsos pirogot süt-e vagy lekvárosat.

Ami magunk között szólva, egyáltalán nem lehetetlen rendezői kíváncsi. Jancsó a tisztánlátás érdekében ettől az igazán realista kíváncsiától is eltérítette őket. Mindezt persze csak a mesterségbéli analógia kedvéért mondom itt.

A fiús arcú távolkeleti ember elnyomott és önkéntelenül is megnyilvánított civil igényeit nem tudjuk ugyan hová bekötni a saját tapasztalati rendszerünkben, de testi feszültsége idővel mégis megérleli a benyomást, hogy ez egy szenvedő. Egy szenvedő ember. Habár igen fegyelmezett a szenvedésével szemben. Amiről szintén nem tudjuk, milyen természetű vagy milyen tartamú, azaz mióta szenved, mennyit kell még mitől szenvednie.

Örökre elhagyta a szeretője vagy esetleg fáj a foga és két hete gyökérkezelésre jár.

A kamera mindazonáltal nem moccan az unalmunkat provokáló, eseménydús félközelből. Ennek az embernek az erotikája, azaz a gyújtólángon tartott szerelmi cselekvései sem írják felül a szenvedését, viszonyuk aszimmetrikus. Tetemes lehet a szenvedése.

Ha nincsenek jelen a színen más szándékkal más drámai személyek, naivák, komikák, bonvivánok, primadonnák és hősszerelmesek, ha nincs monológ, nincsennek dialógusok, nincs cselekmény, nincs ábrázatokról leolvasható belső beszéd, ha a kamera nem moccan ebből az átkozott félközelből, nem közelít, nem távolít, nem fordul el, s így a film Hollywood-tartalma a filmtörténetben csaknem ismeretlen szinten: 0,001 és 0,0001 között mozog, akkor a figyelem óhatatlanul olyan jelenségeket fog követni, amelyeket máskülönben senki nem venne se észre, se tudomásul. A látvánnyal együtt a nézőnek a saját spontán reflexióit kell szemügyre vennie. Milyen kellemetlen. Főleg milyen szokatlan. A kép meditatív jelleget ölt, meditatív állapotba keríti tisztelt nézőjét. De azt aztán vastagon. Kaneto Shindo

1960-ban készült *Kopár sziget* című filmjét forgatták hasonló üzemmódban, de Shindo filmjének Hollywood-tartalma, jelenetezési metódusával, vágási ritmusával mégis igen magas maradt. Akkor meg tényleg egy brutális vágás szakítja át az otthonossá váló báméskodásomat. Azaz átszakítja a profi filmvágás történetének valamennyi eddig ismert módszerét. Puff elvágta. Nem is tudjuk, hol vagyunk.

Holott ugyanazt a férfit látjuk. Ugyanabban a fényben látjuk, de másik félközelen. Meztelen. Egy medence vizében ázik, a medence lépcsőin hever. Szeme lehunyva, félig alszik vagy tán egészen. Amitől duzzadt arcán elmélyültek az amorf szenvedés vonásai. Bizonyára gyógyszereket szed rá, talán drogot. Ezen a világosabb, amolyan klinikai kében tartott képen moccanatlan víz tükröződik és moccanatlanul töri meg nyakánál a testét. Talán tetőablak tükröződik így. Minden bizonyonnyal matt üveg. Üres szürke tükröződés. Felette világosan szürke ég. A vihar hangjai a brutális vágással szintén eltávolodtak. A város tompa zúgásához talán valamivel közelebb kerültünk ebben a fürdőszobában vagy micsodában. A kamera körül se néz. Legnagyobb meglepetésünkre a fiús arcú távol-keleti vagy dél-ázsiai férfinak gyermeki teste van. Ha valaki ilyen tartósan hever egy medencében, akkor a víz nem hideg. Akinék meg ilyen csúszásgátló réteggel borított, süllyesztett medencéje van a lakásában vagy a fürdőszobájában, három lépcsővel, tetővilágítással, panoráma ablaka pedig fehérén vakolt mellvéddel körülvett, növényzettel beültetett teraszra néz, amelyen túl ott a tomboló trópusi táj és távol a város, szegény ember nem lehet és így minden bizonyonnyal szenvedése is valamivel temperáltabb, mint másoké. A rendezői félközelen a szokatlanul mély és mélyén vöröslő köldöke alatt vágja el a képet. Milyen köldöke van ennek, ez sem érthető. De érdekes. Szeméremtестe nem látható. Még egy kis testi anomáliát azért feltár nekünk a rendezői kép. A fiús arcú, gyermek testű férfinak három mellbimbója van. Uramisten. A jelenség az orvosi szakirodalomból ismert. Csak nézi az ember, nézi. Mint a pisztolynak, amit kicsaptak az asztalra, később dramaturgiai jelentősége lesz. Alkalmi szerelmese majd különbséget fog tenni a valódi mellbimbók és a fattyú bimbó között. Mintha nem is látná a rendellenest, csak a két valódival fog foglalkozni. Ez a fattyú rendesen le lesz neki tiltva. Mindenesetre érdekes, hogy amint az árulkodó jelek alapján belőttünk valakit szociálisan, egy másik aspektusból beleszól a történetbe egy biológiai anomália. A teremtésben ritka a tiszta képlet. Ami a szabad szemmel látható szenvedésére persze nem magyarázat. Ha három van neki, akkor három. Születésénél fogva van neki három. Apelláta nincs. Hová mehetne panaszra vagy tiltakozni. Még örülhet. A medicina ismer cifrább anomáliákat. És megint egy brutális vágás szakítja szét a tisztas kontemplációt.

Brutálisabb, mint a két eddigi.

Most azonban végre nagytotálban látunk, ami a szemnek ennyi félközelen után jelentős megkönnyebbülés. Nemcsak azért, mert a tartós félközeli még akkor sem igazán szerencsés plán, amikor a kamera és a szereplő állandó mozgásban van, hanem végre azt látjuk nagytotálban, amit a fiús arcú férfi az első jelenetben látott. Az pedig igazán ritka, hogy egy film anticipáljon és utólag világítson meg látványbéli összefüggéseket. Pedig ez történik. Minden eddiginél nyugodalmasabb és kékebb a kép. Most aztán tényleg fekete tussal higított Hokusai-kékek lógnak, csúsznak, páráznak és vonulnak

egymáson mindenütt. Csakhogy a nagy Hokusai ugyanazzal a festői gesztussal adja meg a kék elemi színtartalmait, amivel szétszedi. Mert szétszedi és megadja. Ilyesminek ebben a filmben nincs nyoma. Ilyen festői gesztikát, amely egyszerre összegzés és elemzés, Európában különben sem ismerünk. A film egészen speciálisan napnyugati műfaj, s ezért ilyen jellegű drámára ki sem dolgozták. Akarja, nem akarja, egy ázsiai rendezőnek szintani és dinamikai analízis nélkül kell átvennie a filmtechnikát, azaz mindent egyetlen dimenzióban, cégazonos színskálán, centrálperspektívában látnia és láttatnia. Ahogy a festészetük, se a kínai, se a japán, se az indiai, soha nem lát. A maláj árnyjátékaik sem. Esti kéket látunk. De sehol semmi elemzés vagy absztrakció. Tintakék. A lehető legklasszikusabb tájkép centrálperspektívikus térszerkezetében. A kék óra kékje. Festészetük egymás mellé állítva kiteríti elénk a látási síkokat. Valójában valamennyien a császár elé terítik ki, hogy látva lássa, birodalmában mi történt. A legősbibb barlangrajzok vagy óegyiptomi ábrázolások hasonlóan bánnak a tér és az idő szerkezetével. Lapis lazuli kékje, azaz a természetben előforduló kékkő kékje. Kristálykék. A hegyvonulatok mélykékje, temperája, vizes átfolyásai, a felhők haragos és könnyű kékje. Az európai nyersanyag színhőmérsékletre és fény mennyiségre van preparálva, nem a színek tartalmaira és a látás perspektivikusságára vagy a dimenziók szétszedésére. Vonuló és emelkedő pára kékje, monszun viharos kékje, amibe aztán a nagytotál mértani közepén felmagasodik a sokféle tükröződéséből immár ismerős és a sokféle kék reflexiótól alaposan elszíneződött faóriás. Nem egy szimbolikus faóriás, nem. Hanem egy faóriás. Ez a faóriás. Pontosan úgy, ahogy Fernando Pessoa mondaná, aki nem azért szereti a fákat, mert zöldek, hanem azért szereti őket, mert fák.

A zöld és a kék sokszorosán elszínezett együttesének viszont valóban univerzális képi jelentése van.

Ez a film a trópusi eső és a trópusi viharzás hangjaival indít. Így is folytatódik. A vágások brutalitása azonban lecsap a hangokra. Most például viharszünettel. Habár a vonuló kékekkel bizonyára csakhamar megérkezik a monszun következő zajos rohama, addig azonban tücsköt, kabócát vagy mi a csudát hallunk fel a csaknem tusefeketéből, azaz a meleg feketébe merült völgyből, ahol immár az első fények világitanak. Ennyi eső után különös madarak megkönnyebbedett rikoitozását, talán majomok makogását hallani. Európai faunához szokott hallásunk nem ismeri fel. Hasonlatokat keres. Alkonyati kék állapotában a látvánnyal és a trópusi akusztikával a fiús arcú szenvedő természetélményéhez kell közel kerülnünk. Mérsékelt empátiánk ösztönösen erre mozdít el. Hiszen ebben a dél-ázsiai vagy kelet-ázsiai akusztikában ő az erősebb, mindezt ismeri. Az emberállat pedig ösztönösen vonzódik az erősebbhez. Míg ismét, egy még brutálisabb vágás nem következik.

Amelyet kizárólag esztétikai értelemben értek és helyeslek. Emocionálisan egyáltalán nem követhető. Másra vagyok kalibrálva, dresszírozva, diszponálva. Másféle önkényt, más ritmusban veszek naponta tudomásul. Nem értem, hogy miért ekkor, miért nem előbb, miért nem jóval később. Tsai Ming-liang mindenesetre nem baszakszik. Kartézianus jellegű kérdésekre az ő filmjében választ senki nem kap. Meglehet, ő sem érti, de nem kérdezi, hogy miként legyen. Nyissz. S ettől tényleg így van. Tényleg nem értem, hogy miért kell így lennie. Miért nem lehet egy kicsit óvatosabban, finomabban,

másként, hogy benne lenne valaminek a ritmusában. Nincs benne. Érzelmekről vagy értelemről már nem is beszélek. Ha logikus lenne valamihez képest. Egyetlen vágásnak sincs előzménye és nincs következménye nála. Értem én a gesztust, hogy ne érteném. Nem akar körülményeskedni. Vagy neki is elege van a kauzalitásra épített európai szarokodásból. Hiszen ő is tudja, hogy a dolgok hol oksági viszonyban állnak, hol meg nem. S akkor egy okot soha nem érdemes megnevezned, hanem az okok és a válasz nélkül maradt kérdések találkozási pontjait. Ha meg egy oka soha nincsen egy dolognak, hanem több dolog találkozási pontokból épülő struktúráját kell megtalálnod ok helyett, akkor az oksági kapcsolatok kizárólagosságára épített európai művészet, közöttünk szólva, egy kalap szart sem ér. Kommersznek, a nép szakmaszerűen űzött hülyítésére elmegy. Vagy ennek a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai embernek nincs is a kommersz kauzális tudásra semmiféle kötelezettsége. Hogy magyarázatot kelljen adnia bárkinek és bármire. Ha egyszer minden képállás rögzített, ha egyszer nem közelítek és nem távolodom a kamerával semmitől és semmihez képest, akkor a vágással is minnek kéne vacakolnom, szépelegnem, az okot és az okozatot a folyamatban hová elhelyeznem. Margaret Mead szerint az arapések úgy tudják, hogy a gyermeket a terhesség első jeleitől számított hat héttől két hónapig terjedő szüntelen közösülés hozza létre. A tapasztalat szerint jól elvannak a tudásukkal. Amíg arapések lesznek a földön, ettől a tudástól nem lehet őket eltéríteni. Vagy minnek is kéne. A szüntelen közösülésnek sok előnye van. Ha meg egyszer kép, akkor legyen kép. Az egyik végét mi a fenének írnám rá a másik elejére. Ha meg így van, ha egyszer nincs másként, ha egyszer nincs szünet, nincs leállás, nincs semmiféle kíméletes átmenet vagy magyarázat a világegyetemben, akkor biztos nincsen másként és hamis kíméletre nincs is szükség.

Ha a képen egyszer az van, ami van, akkor minnek jöjjön ő a filmtörténet ismerős vágástechnikáival.

Eljárásának egyetlen esztétikai értelme az esetlegessége. Az azonban tényleg vastagon.

Az esetlegesség terében jelenik meg a hajmeresztő filmvágói effektusával, a nyisszel, s ez így is van jól. Igen termékeny filozófiai tér. A huszadik század második felében a nagyokos napnyugati posztmodern a nyilvánvaló blöffel együtt emelte be az esetlegest az esztétikai értéket jelentő hagyományos európai fogalmak közé, amivel felfedezte a spanyolviaszt. Ha Krisztus Urunk születése utáni első vagy a második században az őskeresztény ortodoxiával szemben a gnosztikusok kerültek volna fölénybe, aminek igen jó esélye volt, akkor a keresztény kultúrától sem maradt volna két évezreden át olyan idegen az esetleges, hiszen senki az egy égvilágon nem tudta volna neki megmondani, hogy ki és hogyan juthat el az Úristenhez a hetedik égbe. De idegen maradt. S ezért ízléses embernek nem volt szabad az esetleges működését sem Nyíregyházán, sem Debrecenben tudomásul vennie. Szegeden sem. Ezeken az egyetemeken úgy képezték az embereket, hogy ne vegyék észre. Renitens elmék Pécsett egy kicsit észrevehették. A brahmanizmusban vagy a buddhizmusban már jó négyezer éve biztonságosan benne van. A mérték, a szépség, az érték, az egy, a szükségszerű, a véletlen és a kauzális kultikus tiszteletétől nem méltóztattunk észrevenni az esetleges roppant struktúráképző hatalmát. Működését minden bizonnyal méltóztattunk

appercipiálni, hogy ne appercipiáltuk volna, mégsem vettük tudomásul. Nem és nem. Nem egyszer megesik ilyesmi a becses emberi felfogással. Amit nem akar látni, azt kirekeszti, kiteszítja és kitakarja. Esetenként be sem engedi vagy megöli. Ebben évszázadok vagy évezredek sem osztanak vagy szoroznak. Hiszen láttam én, látom ám, mégsem vettem észre. Katasztrófák sem nyomnak annyit a latban, mint a hiedelem és a szokásrend. Nincs szokásban észrevenni, hogy az esetleges a világrendhez tartozik. Még teológia sincs meg nélküle, vagy csak igen gyatrán. Észrevenni magyarul azt jelenti, hogy eljuttatni a becses tárgy értelmét a tisztelt személyes tudatomhoz.

Nem lehetetlen, de a látás valóságát bizony a kitakarási szándékkal és képességgel együtt kell elfogadnotok.

Mint ahogy az emlékezést a felejtéssel együtt. Ha egyszer a látás önmagában nem jelent feltétlenül észrevételt. A látás önmagában üres fiziológiai adottság. S akkor egy buddhistának, egy sintoistának, egy konfuciósnak vagy bárkinek, aki ezekből a napkeleti hagyományokból táplálkozik, miért kéne a mi feltételeink szerint látnia, észére vennie vagy gondolkodnia. Majd fogunk nektek vágásokkal érzelegni. Vagy tán zenével is alábazsevájunk, s nehogy már érzelmileg eltévelyedjete, szerződtessük talán egyenesen a legdrágább Ennio Morricone-t a filmzenére. Hogy ne hányám el magam tőletek.

Most aztán a vágással, amelynek Tsai Ming-liang szemében semmi köze a szemhunyáshoz, a pillantáshoz, a pillanathoz, az időhöz, a pályafutáshoz, a kitűnéshez, az áttűnéshez, a hollywoodi karrierhez, a felhalmozáshoz, azaz az élettanhoz, biológiához és látásfilozófiához, hanem a középosztálybeli jólétből egyszerűen átlők vele a nyomorúság kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai sűrűjébe, és passz. Máshová. Aminek az ő filmjében furcsa módon annyi szociológiai jelentése sincs, mint az én tisztesen megformázott mondatomban.

Csak éppen megtörténik.

Látod, amit látsz.

Az egyik pillanatban ezt, a másik pillanatban azt. Na, milyen érdekes. A látás szünetét sem tudod kitakarni. Megint egy mozdulatlan félközél.

Valamilyen többszörösen, elől-hátul lerácsozott, foltosan és mocskosan betonozott földszinti helyen vagyunk, nem tudjuk miért. Rondaság hátára tapad a rondaság. Kinn is zűrzavar, benn is zűrzavar. Ahová befolyik a víz, esővíz vagy csapvíz. Látunk ott egy másik embert. Rádásul valamilyen szentély, vagy mi, poros betonpagodával, vagy mivel, betonból öntött úrasztalával, azon mindenféle koszos biszbaszokkal, amelyek között az illető valamilyen gyertyával matat. Az egyik mécsest a másikon gyújtáná meg, miközben az egyik papucsos lábát a másikkal tapossa és vakarja. Már hogy ne látnám szabad szemmel az esetlegest. Egy szépnövésű fiatalember, egy gyerekember van el épp vele. Bizonyára valamilyen alkalomból gyűjtja meg a mécsest. Ő tudja, miért unatkozik mégis ennyire. Odakinn ordít a város. Neki szent elfoglaltsága van. De a sufnikon, bódékon, tákolmányokon, biztonsági rácsokon, redőnyökön, rozsdától elrothadt záron kívül semmire nem látni rá vagy ki. Nincs ki. Rousseau meg sem született. A nagy zajos kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai realitásban különben is úgy kell eligazodnunk, hogy nagyon keveset, majd hogy semmiről semmit nem tudunk. Bizonyára ők sem tudják. De nem érdekli őket a mi nemtudásról és tudásról alkotott

képzetünk. A nagy napnyugati tudományosságunknak a polivinilcloridból öntött neonszínű kannákon, lavórokon, tányérantennákon és észveszejtő mennyiségű beporosodott kacaton kívül nincs és nem is lesz érvényessége vagy foganatja. Ezek a tárgyak pedig jól elvannak a kérdéseink nélkül. Vagy rosszul vannak el. Nem érdekel, mondja erre Fernando Pessoa. Mi az, ami nem érdekel, kérdezi erre Fernando Pessoa. Nem tudom, nem érdekel, válaszol rá Fernando Pessoa. Életvezetésüket és életszervezésüket soha meg nem rendítheti a mi bölcséleti kényszerünk. Más feltételek szerint vannak jelen. Esztétikai érzékenységüket más regiszteren működtetik. Ami világosan látható atomi létük, azaz sorsszerű egyedülvalóságuk szenttelen felfogásán, s ahogy aztán neutronjaikkal és protonjaikkal egymáshoz közelednek, egymástól távolodnak.

Erről szól a film, ha szól valamiről egyáltalán. Arról szól, hogy a mécses sárgászörcsően világít. Az is látszik a képen, hogy a brutalitás és a rondaság, azaz a trash esztétikája, illetve a blöddli és az esetlegesség európai kultusza sem volt rá hatással. Minden bizonnyal ezeket is több ezer évvel korábban integrálta a szemlélete és a gondolkodása. Filmje színekre van komponálva. A sárga mécseségés korommal elegyített kék komplementerére, azaz feketét tartalmazó Hokusai-kékre. A halványabb kékben felvilágító külvilág egy piros tányérantennával, kékeszöldre rohadt széldesz-kával, türkizre torzult lombozattal van átszínezve. Fényhiányos környezetben szerencsére nem színhelyes a híres napnyugati nyersanyag. Faxnikat csinál. Mert tökéletes akar ugyan lenni, mihez képest legyen már színhelyes, és ezért aztán önkéntelenül áldoz az esetlegesnek, pedig az átkozott fejlesztő mérnököknek az lett volna a feladata, hogy mindenre figyeljenek. A mai napig a színhelyesség a bűvszavuk. Ha lenne viszonyítási pontjuk hozzá. Akár pixel, akár fényérzékeny réteg, imádom a tökéletlenségről tanúskodó bárgyú elszíneződéseket, mert elemelik a látványt az ipari és üzleti realitástól. Ami azt jelenti, hogy ezen túl és innen van a világ. Ami a meggyötört tudatnak egy felbomló tömegtársadalom kellős közepén igen vigasztaló tapasztalat.

Csakhogy egy botrányosan brutális vágást követően ismét visszatértünk a bukolikus környezethez, a nagytotálhoz. Amely most egy kevésbé bukolikus nézetét mutatja be. Ez nem az a Dél-Ázsia vagy Kelet-Ázsia, amit a magasnyomású utazási magazinokból ismerünk. Ormóttan mellvéddel övezett, növényekkel esetlegesen benőtt tetőterazon áll a fiús arcú férfi. A szél zaja mögül messziről idehallani a várost. Valamivel erősebben hallani, mint a medencés fürdőszobából. Új ismerettségünk elmélyítésére nincs azonban lehetőség, mert a nagytotálban semmit nem csinál. Testtartásán látszik ugyan, hogy nem tudja, mit tegyen magával, de nincsenek arra utaló jelek, hogy mihez képest kéne vagy nem kéne mit tennie. A sok zöld imbolyog és harsog a távoli kék, a kék felhőkbe és kék párákba vont hegyek előterében. A fiús arcú most az egyszer azt látja, amit mi látunk, de a puszta létezésén kívül semmit nem tehet. Néz. Akinek van szeme a látásra, kinéz a fejéből. Amiként a szépnövésű gyerekember is tette az imént, amikor az egyik papucsos lábával a másikat taposta és mindenféle spiritualitástól tökéletesen mentes semmittevésében a mécsesen kívül még meggyújtott egy füstölőt, de nem fújta el. Nézte az égést. Amiből azért világos, hogy történetüknek ez közös eleme, mégha e közösségnek erősen különböznek is a szociális komponensei. A fiús arcú férfi a kék és zöld

nagytotálban, amelyben a késsel szemben most a zöld lesz a domináns elem, erősen nyújtogatja a lemerevedett nyakizmait. Talán valami baja van. Vagy ez szintén valamilyen vallási rituálé, amit el kell itt a szabadban végeznie. Valamilyen bogár száll át a képen. Inkább valamilyen baja lehet, mert most meg egy kevésbé brutális vágást követően ismét félközletről látjuk, amint önmagát a saját fejénél megragadva a nyakizmait tornáztatja, és az arca teli van fájdalommal.

Amikor egy minden eddiginél brutálisabb vágással zökkenünk vissza a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai város totális káoszába és jól temperált nyomorába. Ismét egy rácsozaton át látunk be egy teljesen esetlegesen berendezetlen emberi lakótérbe. Feltehetően szuterénbe, mert az elég mocskos szemközti falon haloványan dereng a külső fény beesésének meredek háromszöge. Akár ki is számíthatnánk belőle, hogy mennyivel vagyunk a zajos földfelszín alatt. Az utcazajjal telített tér mindazonáltal világos, mert a helyiséget nagyméretű, fehér csempével borították, és vizesen fénylik a rideg felsővilágításban. Talán egy fürdőszobára nyílik ajtó innen, a másik ajtó talán az imént látott szentélyre vagy mire, a kamera azonban nem mozdul a félközletről. Van még egy borzalmas ajtó, valamilyen maradék deszkából összeszegelve, de a zárakból ítélve talán ennek az emberlakta zugnak a bejárata. A halványkékesen erezett csempézetet mintha frissen öntötték volna fel vízzel. A félközletről előterében az imént látott szépnövésű gyerekember torzója mozog két kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai főzőedény mögött téglaszínű gatyában. Tüzet éleszt. Ilyen gatyát ma mindenütt a világon hordanak. Talán faszén darabokat, talán brikettet emelget és forgat egy fogóval a gatyájában guggolva. Nehezen gyulladnak be, füstölögnek ebben a nem tudom, miként szellőztethető ipari odúban, de igen gyakorlott a művelésben. Story vagy bonyodalom most sem várható, annyi azonban bizonyos, hogy aki a képet komponálta, jól ismeri David Hockney művészetét, színvilágát, fotográfiai esetlegesre épített kompozíciós elveit, amelyek e kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai zűrzavarban mintegy önként adják magukat. Nem kell hozzá nagy művészet. Mint ahogy Fellini Róma-filmje is csak annak a nézőnek szurreális, aki még nem járt Rómában.

A realitás olyan fogalom, amely némi geográfiai, fotográfiai, botanikai vagy állattani ismerettel könnyedén betájolható. Ahogy ez a gatyás gyerekember főz itt a föld alatt, az arra vall, hogy inkább Dél-Ázsia, mint Kelet-Ázsia. Mindenesetre egy globalizált Ázsia, ahol a régiók immár egymásba érnek, s nem annyira a használati eszközök és a viselkedésmódok különbözők, hanem ahogy ezekkel bánnak. Ahogy ez az egyengatyás gyerekember főz itt a föld alatt, az arra vall, hogy sreetfood-ban tevékenykedő profi szakács. Olyanok a mennyiségek, mintha nem csupán önmagának főzne. Valakiknek talán ételeket visz a házhoz. Ahogy a salátát vagy a halat mossa, az teljesen profi, ahogy viszont az uborkát egyetlen késsel szálakra szeli, úgymond felszalazza, ahogy mi a tököst gyaluljuk, az páratlan. Nem akarom a filmet szoros követésben elmondani, hanem csak azt akarom ezzel mondani, hogy olyan film ez, amely szigorúan komponált képeket követ és nem storyt. Szarik a sztorizásra. Amit igen jól tesz. A képet ugyanis a fény teszi. A sztorira majd a fény derít fényt, amire meg nem, az sötétben marad. Vagy éppen elvakulunk tőle. Tsai Ming-Liang képi esztétikája Hockney esztétikájához hasonlóan demonstratív esetlegesség, a plakatív rossz ízlés és a kommersz ízléstelenség jegyében

fogant, ezt a szent együttest azonban a színeivel és a formáival a realista ábrázolás klasszikus elveit követve komponálja. Amitől az esetlegesnek vaskos szociológiai jelentése lesz. Politikai szlogenek nélkül. Amikor a két embert a párhuzamos vágás ismert módszerével, egy üzleti vállalkozásuk keretében végül is összehozza, s ezek minden üzleti szándékuk ellenére éreznek valamit egymás iránt, amit mindketten tudomásul vesznek, akkor nyilvánvalóvá teszi az idézetet David Hockney-től. Egy közös zuhanyozási jelenetben mintegy megismétli velük Hockney zuhanyozó férfiáról festett képeit, amelyek a közelség tanúsítványai. Ezek egyikén ott van még a globális gatyá is, amit a filmen a szépnövésű gyerekember visel a szuterénban.

Én például hosszú évek óta nem csak azért nem megyek többé strandra vagy uszodába, hogy ne kelljen a nyilvánosság előtt körülhordoznom megöregedett testemet, hanem azért sem, hogy egy ilyen gatyában ne kelljen. Vettem ugyan magamnak több ilyen gatyát, de nem, ezt nem, ebben én sehová nem megyek. A gatyá, amelynek hosszú szára van és van egy gumis betétje, annyi minden mással együtt a puritán Amerikából érkezett. Eredeti mintája és elődje a fekete klottgatyá, amely a második világháború előtt csaknem száz éven át a városi proletárok gatyája volt. Alsónadrágnak használták, nyári melegben munkához, sportoláshoz, tóban vagy folyóban ebben fürödtek, és ebben a gatyában bújtak be kedvesük mellé az ágyba. Viselete később vidéken is elterjedt. Magunk között szólva elmondhatjuk, hogy a fekete klottgatyá ritkán került mosásba és puritán amerikai betétje nélkül bizonyos helyen bizony kitágult. A gatyá, amit Hockney egyetlen fürdőzője visel vagy a szépnövésű gyerekember, mert a többiek mind pucérok, valójában kulturális tárgy lett, a puritán Amerikai Egyesült Államok rigorózus válasza a strandolási és napozási mánia megengedhetetlen libertinizmusára. A második világháború borzalmától, a sebesültek és a csonkoltak látványától menekülve, a múlt század hatvanas éveinek közepére Európában úgymond elhanyagolható méretűvé váltak a női és férfi fürdőruhák. A divat, amelyet a világ nem követhetett, immár azt is kibontotta a burokból, amit még mindig eltakart. Erre csapott le az amerikai puritanizmus globalizált ipari válasza.

Eszem ágában nincs senkinek a filmélményét a saját szavaimmal elrontani, de annyit erről még elmondanék, hogy közös zuhanyozásukat megelőző szerelmi jelenetük tartós közelijét a hangok teljesen váratlan, többszörös aszimmetriája teszi igazán fenomenálissá. Egyszerűen szólva, nem az adja az élvezet hangját, akinek élvezetet szereznek, hanem a másik. S ezzel függeszti fel állandósult fájdalmát és fájdalmának élvezetét. A saját élvezet hangforrása ebben a filmben a másik ember. S erre ráadásként, kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai ipari interpretációban megszólal még az angol-amerikai filmtörténet legnevezetesebb szentimentális filmzenéje. Miközben könnyekig meg lennék hatva, legszívesebben betegre röhögném magam.

Marno János – Marno Dávid

BESZÉLGETÉS AZ AKVÁRIUMBAN

TSAI MING-LIANG FILMJEIRŐL¹

„Nővérem az akváriumban
behúzódik a moszatok közé.
Éjjel-nappal keressük, hol van,
nénéi, gyerekei, unokája
keressük a nyálkás és idegen
lomb-level sírban-temetőben.

Ágyán kuporog. Törmelék.
Remeg. Fölbred. Fölrriad.
Rágyújt. Beszél. Hozzánk szól. Senkihez.
Ahogy egy halmadár
uszonyait verdesi, tördeli:

remeg és lüktet. Halmadár szeme
nem a szemünket keresgéli, csak
lukakat fúr. Nem számít, hogy hova,
csak luk legyen, bárkiben, bármiben,
ellenünk, ellenem, maga ellen,
luk, bármi áron.”

(Pílinzky János: Akvárium)

MD: Nem baj, ha *A lyukkal*² kezdjük, bevezetesképp? Hiszen kísértetiesen időszerű ez a minimalista sci-fi (minimalista nemcsak az eszközeit tekintve, hanem annyiban is, hogy a cselekménye egy évvel a készítése után történik), amennyiben olyan járvány idején játszódik, amelyet Nyugaton, egészen pontosan Franciaországban, „tajvani vírus”-nak keresztelnek el. A vírus csótányoktól származik és légúti fertőzéssel terjed. Aki elkapja, karkai átváltozáson megy keresztül: négykézlábra ereszkedik, bogárszerűen, szaggatott mozgással futkosni kezd és sötét lyukakba bújik. Minderről a két főszereplő életének követése közben szerzünk tudomást, apró jelekből, amelyek a film nagyjából feléig a periférián maradnak: egy szomszédot elszállí-

¹ Köszönet Sipos Balázsnak, aki szerkesztői feladatain messze túltéve számtalan tartalmi javaslattal is segítette a beszélgetésünket – MD és MJ.

² *Dòng (The Hole)*, Tsai Ming-liang, 1998, 95’.

tanak a mentők, előkerülnek a maszkok, a háttérben szóló rádióban tárgyalják a vírus terjedését.

A film két főszereplője egy kilakoltatásra ítélt, roskadozó és folyton beázó emeletes házban lakik egymás alatt. A felső lakásban egy vízvezetékyszerelő a csövek megjavítása helyett tenyéryni lyukat fúr a lakás padlójába, akaratlanul is kapcsolatot létesítve az ott lakó férfi és az alatta lakó nő között. Az alsó lakásban élő nő ettől kezdve a férfi minden vécelátogatását kénytelen végighallgatni. Válaszul hol eltönni próbálja a lyukat, hol illatosítót belefújva gázosítja el a férfi életterét. A film kompromisszumok nélkül, a nézőt sem kímélő kitartással követi ennek az intimtástól irtózó párnak az életét, hogy az első negyedóra után hirtelen félbeszakítsa magát egy táncdalbetéttel, amelyet a női főszereplő ad elő a nightclubszínpaddá változott liftben. A betét után a film visszatér a függőleges szomszédok disztópikus kapcsolatának a dokumentálásához, de innentől kezdve a táncdalbetétek egy vers refrénjének a rendszerességével szakítják meg a film naratíváját, s invitálnak vissza az ötvenes évekbe a szereplők szín pompás nyugati kosztümjei és főleg a mandarinul énekelt, de afroamerikai és latin ritmusú dalok révén.

A dalok a Sanghajban felnőtt, de fiatalon a kommunizmus elől Hongkongba menekült színésznő-énekesnő, Grace Csang ötvenes és hatvanas években felvett előadásában szólnak. Csang a modern nő ideáljaként robbant be a köztudatba az ötvenes évek Délkelet-Ázsiájában a filmjeivel és az elsősorban nyugati slágereken alapuló dalaival. Népszerűsége a mai napig megmaradt; megjelennek a dalai például a nemrégiben hatalmas sikert arató, amerikai gyártású, de Szingapúrban játszódó *Kőgazdag ázsiaiak*³ című romkomban is, ahol éppúgy Kelet és Nyugat harmonikus kapcsolatát hivatottak kifejezni, mint a filmben mandarinul énekelt Coldplay-szám. De míg a *Kőgazdag ázsiaiak* tökéletesen belesimítja Csang dalait a modern környezetbe, *A lyukban* a betétek következetesen kilógnak a filmből, nemcsak kabarét idéző látványvilágukkal, hanem azért is, hogy éles ellentétet alkotnak a zubogó víznek a filmet végigkísérő, fülsiketítő hangjával. Tekintettel arra, hogy Tsai filmje abban az évben készült, amikor az Egyesült Királyság hosszú egyezkedések után végre átadta Hongkongot Kínának, a Csang-dalok mintha egyszerre emlékeznének meg a régmúlt időkről és a viharos sebességgel eltűnő jelenről.

Nosztalgiairól mégsem beszélnek az esetükben – de ehhez egy kis kitérőt kell tennünk Tajvan XX. századába. A szigetország az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek végéig tetemes amerikai támogatásban részesült, amely egyszerre segítette a gazdasági fellendülésben és abban, hogy a hagyományos kínai kultúrákat ne csak megőrizze, hanem a kontinentális Kína kulturális forradalma elől menekülő befogadása által úgyszólván Tajvanba sűrítse. Ez sajátosan hibrid eredményekhez vezetett: a lendületes gazdaságot jelképező modern épületek és infrastruktúra mellett megmaradtak a Kínából éppen eltűnőben lévő tradíciók, így például a nem-modernizált írásjelek vagy éppen a Tsai filmjeiben is sokszor főszerepet kapó buddhista és taoista intézmények. Mindez a kontinentális Kínát ellensúlyozni próbáló Amerika

³ *Crazy Rich Asians*, Jon Csú, 2018, 120'.

támogatását élvező politikai diktatúra közepette. Ám a hetvenes évek óta Tajvan helyzete sokat változott. Kína nyitása, a hidegháború vége, majd Hongkong Kínához csatolása óta Tajvan stratégiai fontossága csökkent, kiszolgáltatottsága Kínának viszont nőtt. (Amikor nemrég ott jártam, egy spicces kínai turista hosszan ecsetelte, hogy számára Tajvanba látogatni olyan, mintha a régi Kínába térne vissza – eldönthetetlen volt, hogy merő lelkesedéssel vagy enyhe lenézéssel mondja-e, hogy „rég”.) Ezzel párhuzamosan Tajvan mintha a hajdani csillogásából is veszített volna; a fényes bevásárlóközpontokhoz megkopott metróvonalak vezetnek, az immáron több mint fél évszázados kapitalista sikertörténetre apokaliptikus aggodalmak vetnek árnyat.

Mindez különösen érdekessé teszi a dalbetétekben megjelenő latin, elsősorban a *son cubano*-ra építő elemeket. Grace Csang karrierjében kezdettől szerepet játszottak a kubai motívumok; első nagy sikere a *Mambo Girl*⁴ volt, melynek címe a biológiai anyja után kutató főszereplő latin táncdalénekesi képességeire utal. De míg Csang filmjeiben ezek a dalok gyakran a modernitást és a különféle kultúrák közötti harmonikus viszonyt jelzik, Tsai filmjében ironikus a szerepük. Ezt talán az mutatja legjobban, ahogyan a női főszereplő a film vége felé elkapja a betegséget. A karaktert játszó Jang Kuejmej kádban fekszik, még nem tudni, hogy az arcán csorgó folyadék víz-e, vagy már a vírus okozta veríték, fintorog, az orrához nyúlna, szinte érezzük, hogy készül a prűszkölés, de – mint villám után a dörgés – maga a hang késve érkezik, már a film alternatív, kabarét idéző világában, méghozzá egy másik Grace Csang-szám indításaként. A szám címe *Achoo Cha Cha*, amit magyarul talán úgy lehetne visszaadni, hogy *Hapci-csacsca*, és amely (kubai ritmusa ellenére) eredetileg a három nővér alkotta ohioi McGuire Sisters slágere. Vagyis Yang Kuei-mei karaktere a film légszennyezéstől meg persze a globálisan terjedő vírustól elszíntelenedett világából Csang dalaiba és jelmezeibe bújva menekülne – és az ötvenes évek globális kultúrája karjaiba veti magát. Az ironiát tetézi, hogy a betétdalok annak az Amerikának a kultúráját idézik meg, amely az ötvenes években éppen akkor investált az alternatív Kínai Köztársaságba, amikor Kubában Fidel Castro csapatai ostromolták az érdekeltségeit. Tsai filmjének szereplői az ebben az időszakban megalapozódott régi-új Tajvan romjai közt ropják a rumbát, salsát, csacsacsát a film kubai-amerikai-hongkongi álomvilágában, miközben a valódi világban minden eszközzel igyekeznek elszigetelni magukat egymástól. Az elidegenedés és az elmagányosodás kontextusa itt nemcsak a roskadozó emeletes ház, nemcsak Tajpei, nemcsak a szigetország, mely felett állandóan ott függ Kína Damoklész-kardja, hanem az a globális kapitalizmus, amely Tsainál a túlvilágot, a szellemeket éppúgy érinti, mint az itt élőket. A kérdés pedig az, hogy az ebben a világban egymás mellé (alá, fölé) vetődő embereknek van-e esélye kapcsolatot létesíteni egymással – talán épp az infrastruktúrák leépülése révén. **MJ:** Hasznosítom, azaz összefoglalom a számunkra jelentősebb tajvani információidat. 1998 és 2001 között készítette Tsai a szóban forgó két filmet, *A lyuk* és a *Hány óra van odaát?*⁵ címűeket, épp abban az időintervallumban, ugye, amikor a

⁴ *Mambo Girl*, Ji Ven, 1957, 92’.

⁵ *Ni na bian ji dian (What Time Is It There?)*, Tsai Ming-liang, 2001, 116’.

kivételesen mondható tajvani gazdasági prosperálás egzotikuma kezdett megkopni a kontinentális kínaiak szemében. Tsai filmjeit már ez a relatív megtorpanás, toporogás, a gazdasági versengés kényszerneurózisa is ihleti, az a (kapitalista) hőskor, amiről beszél, az amerikai tőke és „tsai” inváziója a kicsi, de erős Tajvanba, az a maláj születésű Tsait úgyszólván a repedező tojáshéj-állapotában érinthette csak. Valószínűleg ezért is szerepelnek olyan nyomatékosan ezekben a filmekben párhuzamosan a csúcstechnika építészeti termékei és árucikkei, a futurisztikus architektúrák steril, labirintikus alakzatai és a nálunk is elhatalmasodott szemétermelés, elszemetesedés, az emberi elhulladékosság, amit koncentráltan tárgyal a kicsivel későbbi két filmjében, a *Kóbor kutyákban*⁶ és a *Nem akarok egyedül aludni*ban.⁷ A *lyuk* rumbojára jó, hogy felhívtad a figyelmemet, hogy ez voltaképpen kubai-amerikai-hongkongi anzixként szerepel a sztoriban, én a másodszori megnézés után úgy éreztem, Tsai, nem kis iróniával, musicallé stilizálja a két (táncos) főszereplőjének a csőtöréses afférrját, ezt a záró jelenetben egyértelműen fogalmazza meg. A kafei elbogarosodás motívuma annyira triviális, hogy azon ámultam el utólag, vajon miért nem készült erre a témára itthon is ilyen parabolyszerű izé, hiszen a budapesti panelházak ugyancsak elszaporították a csótányokat, a hetvenes-nyolcvanas évek mindennapi paneltémája volt a csótány, a csótányirtás. Kafka popularizálódott reality-szinten, és Tsai itt csupán a „természetes hasonulás”, a mimikri törvényszerűségével élt, amikor a szerelmi affért egy ilyen vertikális lyukon keresztül animálta (sic!). A csótány(ság) mint a mimikri elfajzásának a vírusfordozója, mint mondod, csakugyan pokoli-aktualitás, hát még ha ideszámítjuk a vírus mutációképességét, valamint az internetes vírusjárványokat is. Első látásra viszolyogtam a hányásjelenettől meg a zenés-táncos betétektől is, sokkolt, hogy a fiú behány a lyukba (lehány a leányra), de másodszorra ezt a járvány észben tartása legitimálta bennem. A betétszámokat pedig kifejezetten élveztem, baromira tetszettek a lépcsőházi előadások, a dalszövegek, a lepukkantság remekül megkomponált jelenetei.

Itt azonban én torpanok meg, mivelhogy a penzumunk szerint a *Hány óra van odaát?*-ről illenék beszélgetnünk, hogy mégsem avval kezdtük, annak tudom be, hogy *A lyukon* keresztül izgalmasabb lehet átkukucskálnunk a Tsai-filmek – talán merőben – más-világába. Szerintem nem rugaszkodom el durván a valóságtól, ha úgy gondolok a *Hány óra van odaát?*-ra, mint az első saját-metafizikai stílusát megpedző Tsai-műre, hogy irodalmi hasonlattal éljek, mint amikor Thomas Bernhard a korai vallásos versek és a szerintem csodálatos *Fagy* után megírta a *Mészégetőt*, vagyis megtalálta a saját örökmozgóját.

Ma este, kényszerpedalozásom ürügyén, újra megnéztem a *Hány óra van odaát?*-ot, és nem untam egy pillanatig sem. A még a beszélgetésünk előtti megjegyzésem, amelyben a fehér nagyhalat azonosítottad a Moby Dickkel, különösen élvezetessé tette számomra a „gyász”-jeleneteket, egyben még megkomponáltabbá, esztétikailag már-már túlciszoltttá alakította. Hogy kicsit előreszaladjak a drámában, amikor az

⁶ *Jiaoyou (Stray Dogs)*, Tsai Ming-liang, 2013, 138’.

⁷ *Hei yan quan (I Don't Want to Sleep Alone)*, Tsai Ming-liang, 2006, 115’.

anya a szekrény tetején párolgó jin-jang feletti órát akarja átállítani a halott férj (és apa) idejéhez, és a fiú ebben akadályozza őt, olyannyira, hogy anya és fia birkóznak egymással, a kép jobboldali sávjában végig tisztán jelen van az akváriumban ez a „Moby Dick”, azaz az apa aktuális reinkarnálódása. Számomra ez, ha nem is kínosan, valamelyest azért zavarba ejtően túlkomponálnak hatott, igaz, a film történetében ugyanolyan példátlan kidolgozottságot éreztem most, mint az egyes képek, illetve jelenetek megszerkesztettségében. Azt egyelőre nem értem, hogy mindennek dacára a spontaneitás, mint a vitalitás feltétele, miért érzik mégis megmaradni, mintha Tsai (és általában a távol-keleti alkotók) szándékai nem hordoznák magukban azt a fajta erőszakosságot, amit a „fehérember művészete” produkál, valahányszor didaktikusan mondja a magáét. Lehet, persze, hogy tévedek, hogy elfogult lettem az idegen (egzotikus) alkotó iránt, elfogultan jóhiszemű, szemben a hazai művészmozi-csinálókkal, akiknek a munkáitól majd’ minden esetben heveny ínsorvadásom támadt. Jut eszembe, tegnap még megnéztem a *Négyszáz csapást*⁸ is, amit csodálatosan applikál Tsai a drámájába, és tetszett is nagyon a film, a története, csak a kísérőzenéjét nem értettem. Hova tehette Truffaut a fülét, amikor eltúrta ezt a förtelmesen ócska, a jelenetekre semennyiben és semennyire nem referáló hangzaskatyvaszt. Mindjárt abba hagyom ezt a szőrözést-szalazást, csak félek, holnapra elfelejtem, egyetlen jelenet nagyon nem klappolt nekem a didaxisával: tudniillik a telefonfülkés jelenet Párizsban, amikor a lány a dupla fülszemély egyik oldalában kénytelen elszenvadni a másik fülkében tajtékozó francia pasas hisztis ordibálását: „Nem értek egyet! Nem, ebben nem értek veled egyet!...” És ezt kitarotta hosszan, ami viszont már sértette az ízlésemet, az ízléserkölcsmet is, hogy netán hülyének néz bennünket ez a Tsai, hogy ennyire lebutított direktséggel hozza tudomásunkra az európai ember neurotikus atomizáltságát? Ez a kis betét, kis példázat megingatta a bizalmamat, úgyhogy a fentebbi rajongásomból vissza kell vennem valamennyit, azt nem tudom, pontosan mennyit.

MD: Ha nem sürgetne az idő, pontosabban a Budapest és San Francisco közötti időeltolódás (nálatok már hajnal lesz, mire ezt el tudom küldeni), akkor most arról faggatnálak, hogy mikor hasznos és mikor haszontalan az információ, illetve mitől válhat a hasztonan információ hasznossá, és fordítva, mikor lesz a hasznos információból információhulladék. Annál is inkább, hiszen ezek a kérdések nagyon is előkerülnek Tsai Ming-liang filmjeiben. A szereplők nemcsak a tárgyi szemeteket kerülgetik folyamatosan, a lakásukon belül éppúgy, ahogy az utcákon, hanem állandóan elvesznek az információ hulladéklabirintusaiban is. A *Kóbor kutyák* ezt a témát eposzi szintre emeli, amikor a főszereplő – egyedülálló és hajléktalan apa, aki a két gyerekének nap mint nap azzal keresi meg a betevőt, hogy egy hangos keresztződésben reklámtáblába kapaszkodva próbálja egy pillanatra elcsenni a várakozó autósok figyelmét – egy alkalommal Jü Fej tábornok és költő XII. századi népszerű kínai bosszúballadáját, a „Man Jiang Hong” („Vörösen ömlik a folyó”) címűt kezdi énekelni munka közben – mintha hevenyészett reklámtáblája magának a

⁸ *Les Quatre Cents Coups*, Truffaut, 1959, 99’.

kapitalizmus világbirodalmának a zászlaja lenne, ő pedig ellenállni vágyó, mégis kétségbeesetten a zászlórúdba kapaszkodó birodalmi katona.

A jelenetet mozdulatlanul, jó öt percen keresztül figyeli a kamera. Ez jellemző Tsai filmjeire általában is: ahogy a tajvani film másik ikonikus figurája, Hou Hsiao-Hsien, úgy Tsai is szereti egy helyen leszúrni a kamerát, hogy aztán a néző dönthesse el, hogy a képen megjelenő információkból mire pazarolja a figyelmét. Pontosabban, mintha mindkét rendező azzal kísérletezne, hogy kicsit belezavarjon a „hasznos” és a „haszontalan” megkülönböztetésébe, amely persze éppúgy jellemző a kultúrára és a művészetekre, mint a kapitalizmusra. A *Hány óra van odaát?*-ban, hogy a sürgetett tárgyunkra térjek, ez különösen szembeötlő, hiszen, hacsak nem kóborolt el a figyelmem a film nézése közben, itt már egyszer sem mozdul meg a kamera (A *lyukkal* szemben, ahol már szintén sokat áll, de azért legalább néha követi a szereplők mozgását). Sőt, ebben a filmben már mintha a cselekménynek is a figyelem (újra-)hasznosítása lenne a kulcsa, abban az értelemben, hogy egy-egy jelenet nem addig tart, ameddig az abban ábrázolt esemény hozzátesz a cselekményhez, hanem amennyi időre a nézőnek szüksége van a képen megjelenő részletek meglátására. Szent Ágoston egy helyen arról beszél, hogy Isten és ember között a különbség pontosan a figyelem minőségében rejlik. Az emberek, az idő és a tér függvényeként, a figyelem csapdájában élnek: minél jobban koncentrálnak valamire, annál több dolgot hagyunk szükségképp figyelmen kívül. Ezzel szemben Isten, mondja Ágoston, nemcsak mindenható és mindenütt jelenlévő, hanem mindenre odafigyel: a transzcendens abból ismerszik meg, hogy *egyszerre* képes figyelni *mindenre*.

Ezzel tényleg rákanyarodtunk a *Hány óra van odaát?*-ra, amelynek éppen ez, az egyidejűség, a szinkronicitás a fő témája. A *lyukban* is főszerepet játszó Lee Kang-sheng (Tsai örök műzsája, akit gyakran hasonlítanak Buster Keatonhoz) ismét egy a kapitalista forgatagban lábát megvetni próbáló figurát alakít, aki ezúttal órákat árul az előtte elrohanó gyalogosoknak. Egy fiatal nő (Chen Shiang-chyi) megáll, de figyelmét nem a bőröndbe zsúfolt órák egyike keltette fel, hanem az, amelyik a férfi csuklóján van. Addig unszolja a férfit, aki eleinte nem akar megválni a karórától (mert az a nemrég meghalt apját idézi), míg el nem adja neki. A nő – az egyszerre több időzónát mutató óra birtokában – Párizsba utazik, a férfin pedig különös szenvedély lesz úrrá: minden útjába eső órát át kell állítania párizsi időre.

Ha a *lyuk* kérdése az volt, hogy milyen esélyei vannak az együttlétre az egy térbe kerülő embereknek, a *Hány óra van odaát?*-ban az idő, egészen pontosan az egyidejűség villantja fel az intimitás ígérését. Megjelenik-e a távollévő, a hiányzó, akár a már nem létező akkor, ha valamiképpen egy időben találjuk magunkat vele? *Jelen* van-e a távollévő azért, mert *most* van? A kérdés metafizikainak hathat, és nem véletlenül. A *lyukban* már megjelentek vallási, legalábbis kvázi-vallási elemek. Amikor a férfi, látszólag csak unalomból, addig tágítja a lyukat, míg tövig bele nem tudja nyomni a lábát, az arcán ülő unott kifejezés, majd ahogy a film a nő lakásának a perspektívájából mutatja a mennyezetről himbálózó lábat, még a *deus ex machina* paródiájának tűnik, amit megerősít az is, hogy a jelenet végén halljuk a véce zubbogását, ahogy a nő kilép a mosdóból. De amikor a film végén megismétlődik a kép,



1. Képkocka Tsai Ming-liang: *Hole* (A lyuk) című filmjéből, 1998.
© Big World Pictures

már nem egyértelműen parodisztikus. Az alsóbb emeleten lakó nő elkapja a vírust, és csótánymozgással bemászik vécépapírból épített odújába. A férfi mintha hiányolná az addig csak problémákat okozó, szándékolatlanul élettársává lett nőt. Apró kalapáccsal próbálná tovább tágítani a padlóba fúrt lyukat. A beton nem enged, a férfi elsírja magát. A nő feltámad a papírsírjából, és először elfogadja a férfi által a lyukon keresztül átnyújtott pohárnyi vizet, aztán pedig a vizet átnyújtó kart is. Tsai általában puritánul világítja a filmjeit, a napközbeni jeleneteket szmog szürkíti be, az estieket pedig a steril villanyfény sárgítja vagy éppen sápasztja el. Így hát különösen feltűnő ennek a jelenetnek a barokkos, Rembrandtot idéző fényhasználata. (1. kép) Rembrandtot iderángatni különösnek tűnhet, de a sötétbe beáramló fény szerintem nemcsak stíláriis rokonságot mutat a festővel, hanem tematikusan is megidézi központi témáját, a transzcendencia intimitását. A film utolsó képeiben ez már szinte didaktikus: a kar először a levegőbe emeli a lányt, lebegteti egy pillanatra, aztán a misztikus módon valóban embernyire tágult lyukba húzza, hogy a film kettejük lassú táncával zárulhasson a felső emeleten.

A lyuk ilyen értelemben még egy kereszténynek tűnő megváltás gondolataival játszik, amennyiben az, ahogyan a férfi megpróbálja a lyukba gyömöszölni előbb a lábát, majd az egész testét, a világba való leereszkedéshez szükséges megtestesülés témáját idézi. A *Hány óra van odaát?*-ban viszont a másvilág buddhista színeken jelenik meg. A fiatalember először csendesen tűri, hogy a papa halála után a mama minden eszközzel visszaidézné a papa reinkarnált szellemét a lakásukba, aztán amikor a mama a lakás obszesszív sötétítésébe kezd, végtére kifakad, és örületnek titulálja a mama rituáléit. De Tsai bőven ad rá okot, hogy nézőként kételkedjünk Hsiao-kang valláskritikájában, és nemcsak azért, mert éjjelente megleshetjük, ahogy különböző palackokba és zacskókba vizez, nehogy a vécére menet apja szellemébe

ütközzön. A Párizsba költözött nővel való szinkronizálási törekvései, ahogy újból és újból megpróbál intimitást létesíteni a távollévővel, szintén a mama rituáléit idézik. És hogy Tsai nem teljesen utasítja el annak lehetőségét, hogy ezek a rituálék hatékonyak lehetnek, akkor válik egyértelművé, amikor a fiú magát a filmet teszi meg szekuláris rituáléja médiumává. Az általad említett jelenetben a *Négyszáz csapást* nézi, amelyet azért választott egy utcai árus portékái közül, hogy ezáltal is szinkronizálhassa magát a lánnyal. Noha a férfi talán sosem fogja megtudni, a rituálé sikeresnek bizonyul. Shiang-chyi (a színésznő saját nevéen szerepel a filmben), akinek addig Párizs csak az idegenség egyre nehezebben viselhető fokozatait hozta, és aki az utcák zaja és figyelmetlensége elől szökve egy temetőben keres békét, végre apró figyelmességbe botlik. Kétségbeesve kutat a táskájában. A padon mellette ülő férfi megkérdezi, mit keres? A nő azt feleli, egy telefonszámot, és mi sejtjük, hogy Hsiao-kang telefonszámát vesztette el. Az idegen bólint, nem felel. Shiang-chyi tovább keres. Az idegen lassan a zsebébe nyúl, kivesz egy tollat és egy darab papírt, felír rá valamit, és átnyújtja. „Mi ez?” „A számom.” A férfi Jean-Pierre Léaud, a *Négyszáz csapás* főszereplője. A „fiatal nőt leszólítja egy idősebb férfi”-szituációval a film tovább vihetné az általad említett témát, hogy a párizsiak hangosak, figyelmetlenek vagy éppenséggel tolakodóan fürkészők. Hogy ehelyett a korai Jarmusch-filmekből ismerős, az abszurd és a szentimentális határán egyensúlyozó hangvétel érvényesül (Shiang-chyi mosollyal reagál a férfi egyszerre intim és távolságtartó gesztusára), arra utal, hogy az órárus filmnézése afféle imaként működött, angyalként megidézve Truffaut főszereplőjét, vagy éppenséggel magát teleportálva Léaud idős, vastag kabátban melengetett testébe, hogy a kétségbeesett nőnek pillanatnyi vigaszt adjon. **MJ:** Muszáj egy apró bekezdés erejéig kitérnem a film figyelemterelő (pontosító, szétszóró) természetére. Amikor egy mozivásznnon játszódó eseményt látunk, a vászon (televízió vagy más, kisebb méretű kijelzők) által közvetített képsorokat nézünk, a figyelmünk csaknem kizárólagosan az elénk tárt vizuális történetre irányul, megszűnik a periférikus látvány. Pontosan attól foszt meg bennünket a programszerű mozgókép, ami a közvetlen világmépeinkben a szándékosan figyelembe vett látványt az általunk alig-alig kontrollálható, ezért akadálymentesen, reflektálhatatlanul belénk hatoló körülmények kontextualizálnak, mondhatni spontánul (is) megkomponálnak. Egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy Tsai ennek tudatában nyújtja meg rendkívül hosszú időtartamra egy-egy jelenetének a fixált kameraállású prezentálását, hogy tehát evvel adjon időt a nézőnek, ő is társuljon a saját komplex elméjével (figyelmével és figyelmetlenségével) a látvány megkomponálásához, az eredmény azonban mégis erre utalhat. Minél hosszabban tartja rajta valamin a kamera szemét, annál hallhatóbban, tapinthatóbban (számomra izgalmasabban is) kezd pulzálni, saját életet élni az illető képesemény. A *lyukban* ez még nem dominálta a filmet, ott a parabolajellel vezette a történeteket, a parabola mint paródia is, akárcsak Kafka számos írásában, nem csak az *Átváltozásban*, hanem például a regény terjedelmű *Kastélyban* is. (Amiben a segédek groteszk viselkedése erősen megidézi a kor amerikai burleszk-némafilmjeit.) Nagyon érdekes, amit a kitarított kameraállásokról mondasz, hogy arra szolgál, hogy a néző minden apróságra felfigyelhesen, illetve



2. Képkocka Tsai Ming-liang: *What Time Is It There?* (Hány óra van odaát?) című filmjéből, 2001. © Homegreen Films

eldönthesse, mit tekint fontosnak a látványban, informatívnak a tudata vagy a szíve számára, mit hulladéknak, szemétnak (szemhulladéknak). Végre is több mindenen múlik (mint gondolnánk), hogy a kép az adott időszakban döglesztő spektakulumnak bizonyul-e, vagy a látszathól élmény születik. Tsai, egyelőre úgy érzem, az utóbbira képes billenteni a libikókát, olykor túlságosan is, dögvalóságosra. Didaktikailag. Ezt persze az ambivalenciám is mondhatja velem. Például az általad jóval fentebb említett „zászlós” jelenet a *Kóbor kutyákból*, a reklámtábla rúdját szorongató, viharvert apával az útkereszteződésben, amint a kétségbeesés önkívületétől hajtva elénekli, elsírja azt a XII. századi hősi éneket, az engem egyszerre lepett meg az abszurdig fokozott anakronizmusával, valamint az abszolút jelenidejűség realitásával: a kapitalizmus hadviselésének a leghétköznapibb látványával, a robbanómotoros mopedek és gépkocsik keresztbe-kasba özönlésével, a piros lámpára megtorpanó s a zöld lámpára nekizúduló túlélő-forgalommal; fejből idézem a számomra legmegragadóbb szövegrészt a dalból (gondolom, nyersfordítása ez az eredetinek): „Ha eláll az eső, égnék áll a hajam a haragtól.” Sűrített didaktika ez, makacs didaktika, szó szerint szöveget üt az ember fejébe, odaszögezi az elmémet is a *kereszteződéshez*. Ehhez képest viszont a csirkecombos plázamenü befalása a város(rész) peremén kicsit soványra sikeredett, talán a félszeg intimitást kompenzáló vadállatias mozdulatok hoztak kicsit zavarba, a mohó zabálás tempója társulva a kontemplatív tekintettel, ami csak egy villanásnyi pillanatra találkozik a kamera tekintetével. Helyzetgyakorlatként újragondolva a jelenetet, reflexből jelest adnék rá. De már amikor éjszaka részegen visszatér a család hevenyészett szállására, és ráveti magát a plázában vásárolt káposztafajra, amit a kislányával együtt Nagycicinek neveztek el, majd az alvó kislány mellett egy párnával fojtogatni kezdi a Nagycicit, s azután tébolyultan zokogva mardossa cafatokká a kislánya Nagycicijét, azt kínosan teátrálisnak érzem utólag is.

Mégsem tudnám a film szövegéből úgy kivágni, hogy ne támadjon hiátus az egészben, és ötletem sincs a hiátus megszüntetésére.

No de megint eltértem a *Hány órától*, Truffaut-betétes „kötelezőnktől”. Pedig talán abban a filmben halmozódik egymásra és hatol egymásba a legtöbb(féle jelentésű és jelentőségű) filozófiai, vallási, filmtörténeti, interperszonális, szexuális és faji és műfaji téma, korábban utaltam már a párizsi telefonfülke-epizódra, amit kínosan didaktikusnak érzek még mindig, szemben a film második jelenetével, amiben a fiú az apja hamvait szállítja a hivatalos – bizonyára buddhista – urnatemetőbe, és az útba eső alagút szájába érkezve így szól az apa hamvaihoz: „Apa, most át kell mennünk az alagúton.” Ez bizony egyszerre hat kegyetlenül humorosnak és kegyes intimitásnak is a fiú szájából, illetve a szerző-rendező részéről, hogy az autópálya-alagutat a vallás szerinti lélekalagúttal rímelteti. Nekem még komikusabbnak hatott az ütésálló órák árusítása egy közlekedési átjáró beugrójában, ahogy a fémkorlátnak nekidőlve a fiú ütemesen, mint egy másodpercmutató, verdesi hozzá a fémcsőhöz az ütésálló órát. Mintegy reklámozva az árut.

A film kulcscontja tehát az időzónák viszonya egymáshoz, kulcscontnak ezért merészelhetem nevezni ezt a vezérmotívumot, lévén ez az a nyaki árok, amiben eldől, hogy merre, jobbra-e vagy balra esik az állunk. A fiú mágikus utazása a lány után avval, hogy egyre nagyobb szenvedéllyel és mennyiségben igazítja át az óraállításokat a párizsi időponthoz, ahogyan az anyja az elhamvasztott ura szelleméhez (amit a fiú örültségnek mond, jóllehet, ahogy írod, éjszakánként maga is attól szorong, hátha a lakásban kószál az apa szelleme). Csapongok kicsit, ha nincs ellenedre. (Ez is micsoda nyelvi fordulat, ugye!) Tsai humora izgat, talán azért is, mert úgy érzem nagyon közel hozzám, hogy megmarad bennem a szertartásosságtól való erős idegenkedés is. Az ambivalens poénjait mégis borzasztóan élvezem. Például a Montmartre-i temetőben kiszemelt sírkő, amely egy jókora matrac-méretű kőlapon hanyagul hason fekvő férfi szobrával ékeskedik, a szobor nyilvánvalóan a sírban nyugvó halottnak a kómása. Természetesen nyomban Lautréamont jutott az eszembe, a 24 évesen meghalt költő, akinek a *Maldoror énekeiből* ír fel egy szakaszt a tanár a táblára a *Négyszáz csapásban*. Tévedtem, ahogy külön megírtad nekem, ez a sírhely nem az övé, hogy kié, egyelőre nem tudjuk. Marad viszont a finom fekete humor, ami ekképp, így lengi be az egész filmet. Nem csupán a francia film újhulámára referálva emígy, hanem közvetlenül a vallás és a metafizika fő (hamleti) kérdésére: Mi jó az álom után?, úgy, hogy a film cselekmény- és eseménySORA megkapó korrektséggel jelzi, hogy a lét, illetve a létező, amíg az ideje le nem jár, be van zárva az ittlét koordináta-rendszerébe. Ámde úgy, hogy ennek a rendszernek a falait membránként is érzékelheti, eldönthetetlen, hogy mikor füelve azt, mikor hozzá beszélve (ld. falra hányt borsó, illetve a falnak is füle van). Magritte-osan mondvá: Ez a fal nem fül. (Pedig az.) Bocsnát, itt félbe kell hagynom a szisztolés újratámadások miatt, meg amúgy is átmentem kicsit hülyéskedésbe.

MD: A *Hamlet*-összevetés duplán is releváns: nem csak azért, mert a film gyakran tűnődik el a túlvilágon, hanem mert a túlvilág kérdését legintenzívebben a film elején, a függönyök mögött, a meghalt papa hol-, és főleg miben- és kibenléte veti fel. Amikor



3. Képkocka Tsai Ming-liang: *What Time Is It There?* (Hány óra van odaát?) című filmjéből, 2001. © Homegreen Films

a lakásban is átállítódik egy óra, a mama arra gyanakszik, hogy a papa (szellemének) keze volt a dologban, miközben mi arra gyanakszunk, hogy az otthoni óra is a párizsi idő delejében élő Hsiao-kang áldozata lett. Ez az ambivalencia aztán a film egyik főmotívumává válik. Amikor Hsiao-kang úgy próbálja Párizsba költözött szerelmét megidézni, hogy a *Négyszáz csapást nézi*, Tsai azt a jelenetet választja, amelyben Antoine egy gravitonban („varázshordó”-ban) pörög egyre gyorsabban, úgy, hogy a felette-körülötte álló alakok mozgóképpé válnak. A jelenet már Tuffaut-nál is a film allegóriájának hat, persze, de Tsai filmjében a mozit, a mozizást egyenesen vallássá avatja. A graviton pörgése ugyanis nem csak a filmtekeracet és persze a film főmotívumát, az állítható óralapot idézi meg, hanem előrevetíti (!) a film végét is, amikor a papa szelleme végre valóban megjelenik – csakhogy nem az óraárusnak és a mamájának a tajpeji lakásában, nem az akváriumban már megfordulni sem képesre nőtt Moby Dick testében, hanem Párizsban, a Tuileriák kertjének medencéje mellett, hogy ott, a nyugágyon alvó Shiang-chyi mellett elsétálva, előbb kihalássza a vízből a lány elveszett bőrröndjét, aztán pedig elinduljon, mint a westernfilmekben, de nem a lemenő napba, hanem egy lassan megmoccanó óriáskerék felé. Ahogy az óriáskerék lezárja a graviton-óralap-filmtekeracs rímsort, a felé sétáló férfi mintha már nem csak a papa szelleme lenne, hanem az egész filmet kísértő Truffaut-é is. Nekem itt kétségeim támadtak, hogy ezzel a gesztussal nem fordította-e Tsai a filmjét a kegyeletesség vizsgálatából a mozi, elsősorban a francia mozi iránti áhítatba. Nem is az áhítattal volt gondom, hanem azzal, hogy a befejezés mintha elsikkasztotta, vagy legalábbis a filmtörténet síkjára terelte volna azokat a filozófiai problémákat, amelyeket odáig olyan üdítően direkt módon kezelte. Te mit szóltál ehhez a befejezéshez?

MJ: Örülök, hogy benned is ugyanaz a zavar támadt a halott apa megjelenésével, akciójával és távozásával az óriáskerék felé, mint bennem, mind a két alkalommal.

Mindazonáltal egy olvasat mentheti a szerző döntését. Talán utaltam is erre fentebb, hogy a halott szellem ideje, időszámítási zónája abszolút ismeretlen a számunkra, ezért Tsai tényleg shakespeare-i dramaturgiával lépteti színre a Szellemet, méghozzá azért Párizsban, a lány jelenlétében, mert így a fiú által átállított óraállások valóban aktualizálják a szinkronicitást, mint a szerelem eksztatikus időbeniségét (= időt-lenségét). Felteszem, már a lány lesbikus afférja is ezt a „hűséget” hivatott érzékel-tetni, amikor a lány különös gonddal ellenőrizte a fiútól vásárolt, illetve kapott karóráját. És egyáltalán, a filmidő sűrűsödési csúcsgorgalmában Tsai párhuzamosan mutatja meg a párizsi affért, az özvegy gyász-maszturbálását, illetve a fiú alkalmi szeretkezését az autóban az utcalánnyal, aki hajnalban majd kilopja a csomag-tartóból az óraskoffert. A szerzői önkény (ami az originalitást kétségessé teszi) persze már akkor is felvetődött bennem, amikor a fiúnál elszabadul az óraátállítás kény-szere, és már a köztéri, közüzemi órákat is meghekkeli, ennek ugye a koronája a mozifolyosón leakasztott falióra, amit a csaknem egészen üres moziterembe beülve állít át párizsi időszámításra, ám ekkor odaül mellé egy megtermett alak, aki alkalmas pillanatban megragadja az órát, és magával viszi - és itt jön a szintén enigmatikusan szimbolikus jelenet: a mozi mosdójában vizező fiú óraszagot szimatol, s végezve a vizeléssel a fürkék ajtóit mellett osonva hallgatózik, amikor hirtelen nyílik a második (?) fürke ajtaja, és a behemót figura brutálisan obszcén mozdulattal szembesíti őt a valós tajvani idővel. Ám ahogy most leírtam a jelenetet, mégsem érzem olyan szövetidegennek az abszurdot. Ennél sokkal vadabb akrobatizmusokkal tarkította *A lyukat*, és ha engem esetenként zavarnak is az efféle „elidegenítő” effektusok, a szerzői szándékkal nem vitázhatok. Már csak a Szellem párizsi felbukkanásának az *Hommage à Truffaut*-dedikálása miatt sem, amely hommage vélhetőleg az egész francia újhullámra, sőt a francia művészetre mint a szabadság gyakorlására is kiterjed. Még ha a szabadság szeretetébe kevéske iróniát is cseppentünk, tekintettel a horizontot magába foglaló óriáskerékre, amely az óra-hasonlatosságán túl annyi min-dent szimbolizálhat. Az egyszer fent, egyszer lent örök körforgását például, vagyis a szabadság céltalanságát is, és nemcsak a reá való törekvésünket. Eszerint a Szellem magát a céltalanságot veszi célba - buddhista vallásához híven. Ami pedig azt is sugallhatja, hogy *nem rajtunk múlik - vagy rajtunk nem*.

Utószó

(levél a szerkesztőknek - MJ)

Sípos Balázs két olyan kérdést tett föl (nekünk, Dávidnak és nekem) a korrek-túraszöveg széljegyzeteiben, amelyekre, bennem legalábbis (mert ezekről a kérdé-sekről nem tudtunk a Dáviddal értekezni) nem akaródzott, vagy nem volt képes megfogalmazódni a válasz. Az egyik kérdés, hogy mit tartalmazhatott a *Hány óra van odaát?* végén a képbe lassan beúszó útításka (a lány bőrröndje) a Tuileriák kertjének a taván, amit a Tajvanon önmagával végző apa kísértete halászik ki a botjával a vízből, a másik kérdés pedig a lány és a kísértet tajvani óraárus fiának a közös vagy egymástól elváló jövőjét firtatta. Mondom, sehogy sem körvonalazódott

bennem érdemi válasz, gondoltam, ezek úgylátva a múltól idegen, nem feltétlenül releváns kérdések, viszont kezdtem neheztelni magamra, hogy *A Lyuk*ban járványt terjesztő csótányok „vízjelét”, azt az egyetlen csótányt, amit a fiú egy este elcsíp a konyhában, és a megőzvegyült anyja rászól, hogy ne bántsa a bogarat, mert valószínűleg abba költözött át az öngyilkos apa lelke (szelleme), mire a fiú eláll a csótány eltírásától, helyette az ujjai közé fogja és belepottyantja a Moby Dick által uralt akváriumba, nehezteltem, hogy ezt a minél parányibb, annál jelentősebb motívumot említés nélkül hagytuk. Pedig a Tsai-filmekben az is okozhatta nekem a kéjes örömet, hogy a történetek elmondása feltűnően versszerűen szerveződik, komprimáltan és roppantul kontemplatív tempóban. Ez a versszerű komponálás folytatódik a későbbi filmekben is, mondhatni, Tsai mozgókép-verseket készít, hermetikus jelene- teket illeszt egymás mellé, rájuk bízva, hogy hogyan hatolnak egymásba vagy hogyan „érintik el egymást” (ld. Tandori érintőjét). Hogy szavamát egymásba mégse öltsem hiába, a várandós választ nem én, hanem a szerencsém, egy szenzációs koincidencia hozta – az egyelőre felhőkötől fedett – napvilágra. Történt, hogy három nappal ezelőtt megkeresett egy író, újságíró, esztéta ismerősöm, hogy az ÉS-nek szeretne készíteni velem egy oldalnyi interjút. Pilinszky nagyon régen nem volt a kezemben, a torkomat pár éve megszállta egy polip, amitől elveszítettem a versmondó képes- ségemet, úgy jön ki a hang a torkomból, mint a darált hús a húsdarálóból, féreg- csikokban, alkalmatlanul már arra, hogy Pilinszky hangján végigmondjam a Vérme- zőn az *Apokrifet*. Ez elvette a kedvemet a költőtől is. Az interjúra azért szívesen ráálltam, körbepótyoltam magam pár könyvével, végül egyedül a verseskötetét lapozgattam a következő kérdésekre várakozás közben. Természetesen az *Apokrif* került a centrumba, úgy is, mint olyan világitótorony, aminek az árnyékából talán élete végéig nem tudhatott kijönni szegény „Jancsi”. Botrány ne legyen belőle, sajnos a régi-régi érzésemet, hogy az ő karcosú költészetének a zöme bizsu, önmagát mind- untalan meghatni, megindítani kívánó kamaszfiú autoszugesztiós kapaszkodása vissza a Torony lámpásához, egyszóval a kényszerneurózis Golgotamászása – és min- dennek dacára így is benne látom az egyetlen gyújtást a Tandori-életmű beindulá- sához. (Közbevetőleg jegyezsem meg, a könyörtelennek, netán nagyképűnek ható le- vagy felbecsülések végül nem értékösszegzések, inkább arra hivatottak, hogy a való- ságban egymás nélkülözhetetlenségét bizonyítsák.) Pilinszky bizsuja a gyerek gyö- nyörködése egy sztaniolpapír ragyogása láttán. Stb. Mindazonáltal kicsit kétségbe- esetten pörgettem a lapokat, mikor találok végre remekművet a bombasztikumok halmaiban, és találtam is például egy prózarészletet, az *Így teltek napjaink* harmadik darabját, lenyűgöző szöveg, érthetetlen, hogyan kerülhetett az első meg a harmadik darab harsány Pilinszky-önutánzatai közé. És akkor, már az interjú vége felé buk- kantam rá, az eddig mintha sosem látott kései, 1975 utáni versre, az *Akváriumra*, amiben jóformán eltűnik a kényszeresen önismétlő „Jancsi” fiú, egy olyan sűrű, nyomasztóan sűrű realista vízióval, ami bizonyos tekintetben mindent visz. Az *Apokrifet* is. Az pedig már a túlvilág vagy a nemlét ügyintézőinek a kegyessége, hogy ebben a versben egybeforr *A Lyuk* és a *Hány óra van odaát?* ihletanyaga, olyan időben íródva, amikor Tsai Ming-liang még éppen csak szimatolgathatta csak az

ittlétet. Az *Akvárium*ot P a nővére 1975-ös öngyilkossága után írta, nem tudom, mikor, mert mások azt állítják, megbénította a nővére autoagressziója. A vers nekem épp azt mutatja, hogy ezáltal szabadult ki, még ha egyetlen vers erejéig is csak, az ő *Egyenes labirintus*ából.

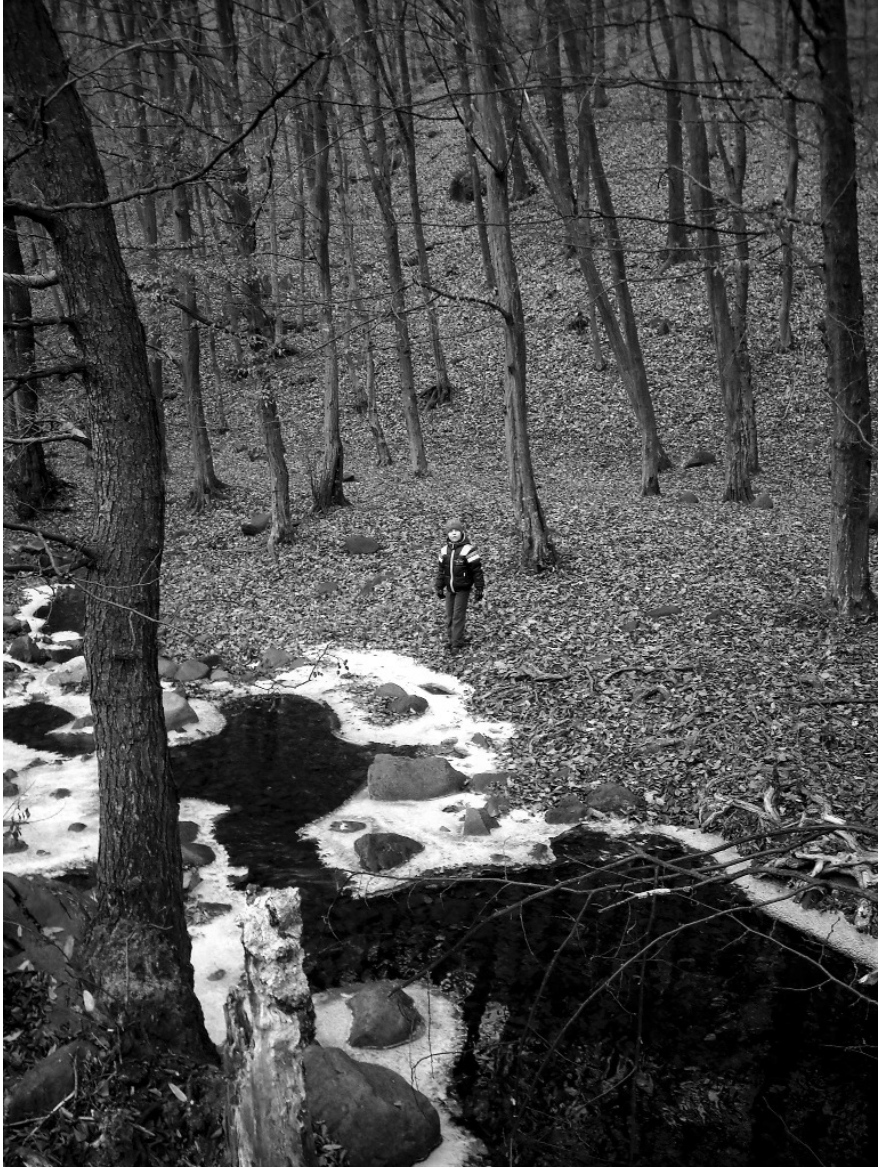
Ami pedig az útításka tartalmát illeti, hát mi más volna benne, mint az *Enigma*?! Anyi *Enigma*, amennyi belefér. Ezt a depresszió magabiztosságával mondom, mivel a depresszió, lélektanilag igazoltan, kritériuma a tisztánlátásnak.



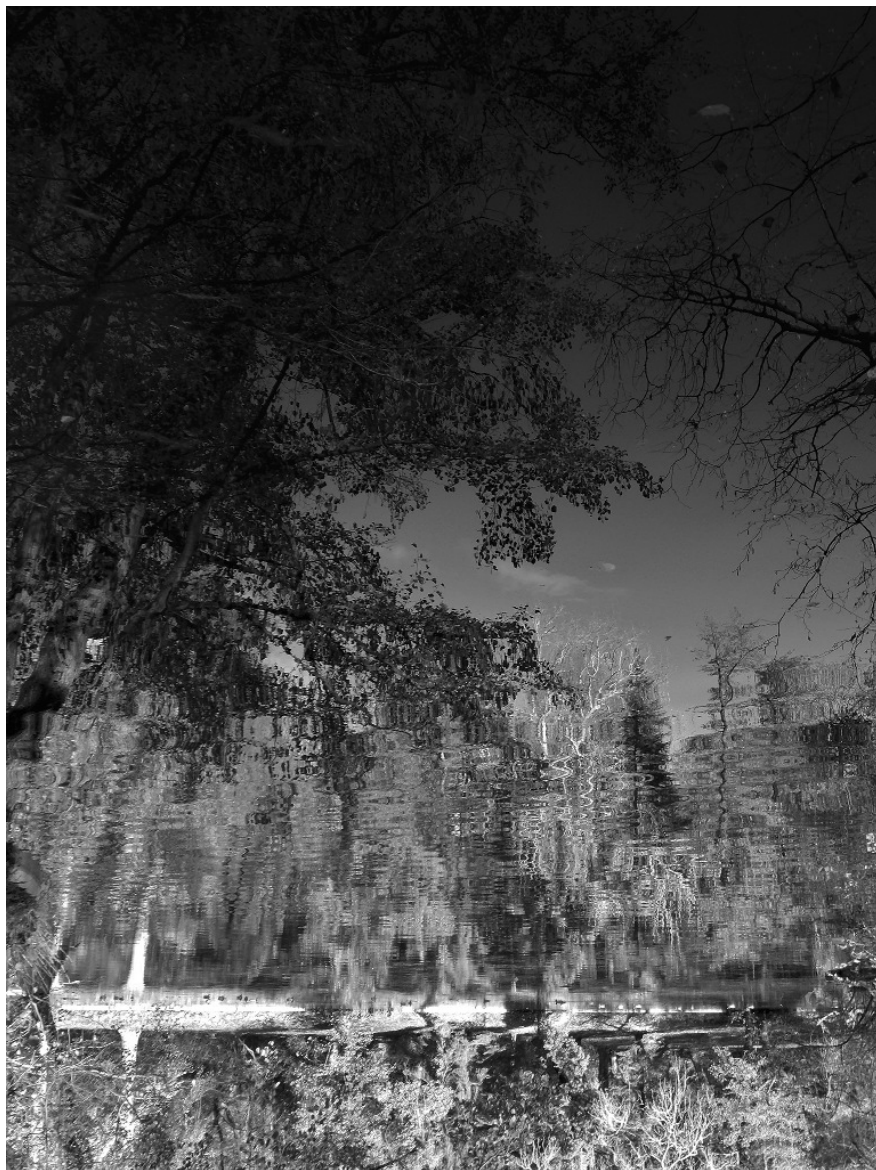
I. Markója Csilla: (F)elfed. Ghosting sorozat, 2021. © Markója Csilla



II. Markója Csilla: Levegőt! Ghosting sorozat, 2021. © Markója Csilla



III. Markója Csilla: Az elveszett erdő. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla



IV. Markója Csilla: Tükörvilág. Ghosting sorozat, 2020. © Markója Csilla



V. Markója Csilla: Fátyolban. Ghosting sorozat. © Markója Csilla



VI. Markója Csilla: Elé néz. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla



VII. Markója Csilla: A kert hajdan. Ghosting sorozat, 2010. © Markója Csilla



VIII. Markója Csilla: A kísér(t)ő. Ghosting sorozat, 2011. © Markója Csilla

Pedro Costa

VENTURA LEVELE

Nha cretcheu, szerelmem,
Ha újra együtt leszünk, vidám életünk lesz, még legalább harminc évig.
Jó erőben, szeretetben jövök haza hozzád.
Úgy adnék százezer szál cigarettát, minden ujjadra egy szép ruhát, egy kocsit, a
lávakőházikót, amit kinéztél, meg egy olyan kis csokor-vacakot.
De most az első, hogy bonts egy jó üveg bort, és gondolj rám.
Itt csak a munka.
Már száznál is többen vagyunk.
Tegnapelőtt, a születésnapomra, hosszan gondoltam rád.
Mégkaptad a levelem?
Tőled még mindig semmi.
Majd egyszer.
Naponta percenként tanulok magunknak egy szép új szót, illik is ránk, finom
selyempizsama.
Hozzak egyet?
Csak havi egy levelet küldhetek.
Tőled még mindig semmi.
Majd egyszer.
Sokszor rámtör, hogy félek, mikor falazunk, én kanállal, habarccsal, te ezzel a
hallgatással, mint egy verembe, leszédül az ember.
Fáj, hogy mennyi olyat látok itt, hogy inkább ne látnék.
Kedves hajad, mint a szalma, elhullik a kezemből.
Gyengülök, néha félek, hogy elfelejtlek.

Fordította: Kemény Lili¹

¹ Urbán Bálint nyersfordítása alapján, amit ezúton is nagyon köszönünk.

Pedro Costa

A CSUKOTT AJTÓ, AMI ELŐTT TÉTOVÁZVA ÁLLSZ¹

Először is szeretnék köszönetet mondani pár embernek – kicsit mint egy Oscar-átadón, de ez ilyen. Köszönöm Yano és Macumoto uraknak, ők most egy időre a legfontosabb emberek lettek az életemben.² Régóta kerülget egy érzés, és tőlük most indokot kaptam rá: hogy szeretem Japánt, és nem ismerem eléggé. Mint a moziban: valódi, hús-vér emberekkel kell találkozunk, igazi emberekkel, hogy hinni tudjunk az ilyen rokonszenvekben. És persze mindenki másnak is köszönöm, aki csak szerepel ebben a szépséges prospektusban, aminek a megjelenése öröm és megtiszteltetés a számomra. Szóval csak azt akarom mondani, hogy köszönöm azoknak, akiket eddig nem ismertem, most pedig már igen, és hogy mindez valahol kapcsolódik ahhoz, amiről ma, holnap és holnapután beszélni szeretnék: hogy filmekből meg lehet ismerni dolgokat. Ahogy például én is megszerettem Japánt, és kicsit már ismertem is, pedig eddig nem jártam itt.

Filmekből ismertem Japánt, elsősorban a három Európában legismertebb japán rendező, Mizogucsi, Ozu és Narusze filmjeiből. Akik már nem élnek, más korban is éltek, de én általuk ismertem és szerettem meg messziről ezt a helyet – és ez is nagyon fontos a moziban: távolról szeretni. Mizogucsi, Ozu és Narusze filmjei nem mutattak meg mindent Japánból, most sem látok mindent. És ezzel már meg is érkeztünk a témánkhoz, mert hogy vannak dolgok, amiket ezek a nagy rendezők és mások, akiket én nem is ismerek, elrejtettek előlem, Japán bizonyos arcait nem mutatták meg. És most, hogy itt vagyok Japánban, még mindig nem látom őket. Vagyis amit egy film *nem* mutat, amit elrejt, sokszor legalább annyira fontos, mint amit megmutat. A film leginkább a tekintet koncentrálsáról szól; hogy hogyan látjuk a dolgokat. Ezt tudják a nagy rendezők, ez a három japán is. Nem mindent mutatnak meg Japánból – hanem egy kivonatot. Ahelyett, hogy szétszórnák az ember figyelmét, szívét, érzékeit, koncentrálják a látását. Ezt próbálom mondani: a mozi a látás sűrítése. Ami szűrést, elrejtést is jelent. Az előbb közhelyesen mondtam,

¹ Előadásrészlet. 2004. március 12. és 14. között Pedro Costa intenzív kurzust adott a Tokyo Film Schoolban (az Athénée Français Kulturális Központ és a Cinematrix vendégeként). Az előadások leiratát először a Sendai Mediateque jelentette meg 2005-ben, a Pedro Costa-retrospektív katalógusában. A leiratot Valérie-Anne Christen készítette, jelen fordítás alapjául szolgáló angol változatot Downing Roberts. Utóbbi megjelent: *A Closed Door That Leaves Us Guessing. Rogue*, 2007. no. 10. – Jegyzetek végig a fordítótól.

² Macumoto Maszamisi az Athénée Français Kulturális Központ igazgatója, Kazujuki Yano a YIDFF (Yamagatai Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál) Tokiói Irodájának főnöke.

hogy Japán olyan, mint az Ozu-filmek, vagy a japán történelem olyan, mint Mizogucsi történelmi filmjei. Annyi, hogy most jobban értem és érzem Japánt (a kettő, érteni és érezni, ugyanaz). Például (és ne nevéssenek ki), úgy vettem észre, Japánban nem látni terhes nőket az utcán, és értem, mert láttam Ozu filmjeit. Értem, mit jelent nem látni terhes nőket Tokió utcáin. Ozu megérteti, hogy a terhesség rejtett dolog. Vagyis Ozu előkészítette a szememet arra, hogy meglássam a terhes nők hiányát. A lerealistább rendezők, akik majdhogynem dokumentarista módon dolgoznak, mint Ozu, sokszor azért is csinálják a filmjeiket, hogy valamit elrejtssenek bennük. Ozunál mindig van titok, ahhoz, hogy valamit állítson, valamit el is hallgat. És kicsit hagyjuk is Japánt, mert lehet, hogy bántó lesz maguknak, amit most mondani fogok, nem tudom... Számomra Ozu filmjei az igazi japán dokumentumfilmek. Akit csak megismertem Japánban, az összes japán barátomat ismertem már korábról – Ozu filmjeiből. Ozu írja is a naplójában: „Egyik szereplőmet sem én találtam ki. Csak lemásoltam a barátaimat.”

Ezzel csak azt kezdtem mondani, hogy miben igazán jó a film. Hogy mire való a film, ahogy én látom. Hogy nem a művészet meg az esztétika az első. Én úgy látom, a film első és legelemibb funkciója éreztetni velünk, hogy valami nincs jól. Ha dokumentum, ha fikció; nincs különbség. A film már a kezdet kezdetén, amint forgatni és nézni kezdték, azt mutatta meg, hogy valami nincs rendjén. Az első filmen egy gyár volt, gyárból kijövő emberek. Mint a fényképészet, mert az is közel esik a világhoz, amiben élünk. Mint mikor lefotózunk valamit, amit látunk, hogy bizonyítékunk maradjon róla – nem fejben, hanem előttünk, a valóságban. A legelső fényképen, amit lehoztak az újságok, a Párizsi Kommün halottjai voltak – kommünárok holttestei.³ Értik, ugye? Az első film, amit bemutattak, börtönből kijövő embereket mutatott, az első sajtóban megjelent fénykép pedig embereket, akik változtatni akartak a világon, és meghaltak. A legelemibb szintjén realista film – vagy a fotó, a doku, a fikció – ezzel indul. Ez afféle történeti tény: igen, az első fotó és az első film ilyen szörnyű dolgok lettek. Semmi *love story* – nyugtalanság. Valaki fogott egy gépet, hogy gondolkodjon, reflektáljon, kérdezzen vele. Ez a gesztus, ez a vágy – hogy lefilmezzünk, lefotózzunk, vagy ma, hogy videóra vegyünk valamit – számomra nagy erővel bír, nekem ez a gesztus azt jelenti: ezt nem szabad elfelejtened. És ugye mindig az első gesztus, az első film, az első fotó, az első szerelem, mindenből az első a legerősebb, amit nem felejtünk el soha.

És itt jönnek a bonyodalmak; az első film után, a Lumière-fivérek *Gyárból távozó munkások*⁴ után jött a második, megint gyárból távozó munkások, ugyanúgy a Lumière-fivérektől. De ezen a ponton romlik el, megy félre, bonyolódik meg máris a dolog, merthogy a két Lumière elsőre nem volt megelégedve azzal, ahogy a gyárukból (igen, a saját gyárukból) kiözönlő munkások kinéztek, ezért rájuk szóltak, hogy kéretik kicsivel természetesebbnek lenni. Igazgatni kezdték a munkásokat. Ezzel az

³ A fotográfiát Nadar készítette, ez a fénykép jelenik meg Straub és Huillet *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1973) című filmjének záró szekvenciájában.

⁴ *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. A. Lumière - L. Lumière, 1895, 46”.

első gesztus elveszett. Ez a szeretetteljes kiigazítás – ez már szerelmi aktus, miközben kritikai is – ugyanolyan erejű dolog, mint az első pillantás. Tehát igazgatni kezdték a munkásokat, „maga ne jobbra menjen, inkább balra... hé, maga, ott, mosolyoghatna egy kicsit, maga is... maga menjen át oda, vigye a feleségét is...” Ezzel megszületett a *mise-en-scène*. Vagyis a fikció úgy jött létre, hogy a főnök utasíthatni kezdte beosztottját, a munkást. Az első forgatókönyv – mert minden forgatókönyv regula, szabálykönyv – még szép, hogy a film történetének első ilyen regulája egy gyártási könyv volt. Vígjátéknál azt írták bele, mennyi jár egy színésznőnek, ha a fiatal lányt alakítja, egy színésznek, ha a fiút, aki szerelmes belé, vagy a fiú apját, aki lekever neki egyet, másszóval hogy mi mennyibe kerül. Ennyi; ez volt az első forgatókönyv.

Ugyanekkor, vagy kicsivel később forgatókönyv nélküli filmek is készültek, érdekes, filmmúzeumokban még megvan néhány. Erotikus filmekről beszélek. Úgy fest, hogy az első fikciós filmek, forgatókönyvvel, szerelmi témával, beszélő karakterekkel (ezt értjük ma fikció alatt) – romantikus vígjátékok voltak. Az első *nem* könyv alapján forgatott filmek pedig – nevezzük őket dokumentumfilmnek –, amatőr, félig titkos, pornográf filmek. A század kezdetén, az 1900-as évben tehát már működtek az első rendezők, fikciót írtak, vagyis azt, hogy mi mennyibe kerül – így aztán az ő *love story*juk, a romantikus vígjáték, a melodráma lényegileg inkább *economic story* volt. De dolgoztak már azok a rendezők is, akik forgatókönyv nélkül filmeztek – és szintén *love story*kat. A szerelmet, azt lehet mondani, *gesztusként* – igen, erotikus, pornográf filmekben – mindenesetre forgatókönyv nélkül. Egyesek tehát fikciósan mutatták a dolgot: *love story*, lányt, apát-anyát, happy endet. Mások a szerelmi gesztus módján mutatták: valaki megbasz valakit. De az érdekes az, hogy a moziban így, egyszerre születik meg a dokumentum és a fikció, és hogy mindkettő a szerelem ideájából. Annyi a különbség, hogy az egyik valamiféle ökonómiából indul ki, amiből aztán kinő egy ipar, az iparból egy piac, ebből pedig az emberekben az igény, hogy ilyen-olyan termékeket vegyenek – a piac törvénye. Igaz, hogy a mozinak ez Hollywood hajnalán is csak az egyik vetülete volt, de ma is tart. A másik forgatókönyv nélkül, látható piac vagy ipar nélkül forgatja a házi gyártmányú amatőr filmjeit, de a lényeg, hogy ezek is a szeretetről szólnak: pornográf filmek, homevideók – és azóta is őrzik az első gesztust, hogy a filmezés kedvéért filmeznek. Már csak az volt hátra, hogy valaki képes legyen hidat verni a kettő közé. És a századelőn el is jöttek, akiknek sikerült a dokumentumba egy kis fikciót és a fikcióba egy kis dokumentumot csempészni, ezzel aztán némi pénzt a magánszférába és némi magánszférát a pénzvilágba. Ők voltak az első filmrendezők, ők szintetizálták a dokumentum- és a fikciós filmet, ők hozták össze az alapvetően privát dokumentumfilmet, amit az emberek visszahúzódva, kisközösségekben, otthon csináltak, a nyilvános filmmel, ahol minden ki volt teregetve. Griffith vegyítette először a nyilvánosat a priváttal, mikor úgy csinált háborús filmet, hogy az egyben pornográf film is volt. Az *Egy nemzet születésében*⁵ és a *Türelmetlenségben*⁶ neki sikerült elsőként

⁵ *The Birth of a Nation*, Griffith, 1915, 133-193².

⁶ *Intolerance*, Griffith, 1916, 210⁷.

egy képen összefoglalnia a szexet és a terrort. Ez a két film nagyon erősen közvetíti az érzést, hogy az emberek szenvedélyeiből és félelmeiből két dolog jön: szerelem és háború.

Griffith látta meg, hogy a moziban egyszerre lehetséges megmutatni dolgokat, amikről mindenki tud és amikre mindenki szeret ráismerni, és közben nem-megmutatni más, nagyon erőszakos dolgokat, amiket el kell rejtteni. Griffith volt az első, aki megértette, és kísérletekbe fogott az elgondolás mentén, hogy a film olyan művészet, ami a hiány által váltja ki a legerősebb hatást, hogy a film a hiány művésze. Hozok egy nagyon egyszerű példát: megnézték az egyik filmet, amit csináltam, a *Csontokat*;⁷ nos, ami a *Csontokban* például egyáltalán nincs benne, az a drog. És van még egy hiány: te, a néző, sem vagy benne. A *Csontoknak* ugyanúgy van vége, mint *A szegény utcájának*⁸ Mizogucsitól: egy lány becsuk egy ajtót – kinéz rád, és becsukja előtted. Ami azt jelenti, hogy ebbe a filmbe te nem jöhetsz be. Neked innen nincs beljebb. Vagy inkább: jobb, ha ebbe a filmbe, ebbe a világba nem lépsz át. Mizogucsinak a japán szabályozás miatt kellett megállnia, a prostitúciós biznisz miatt (ami univerzális, nincs benne semmi specifikusan japán), de rettenetesen mélyre ásott abban, hogy milyen nyomorúságot mérhet az egyik ember a másikra, férfi a nőre, mindnyájan önmagunkra. Azt hiszem, Mizogucsi azt akarta mondani ezzel a záróképpel: innentől ez az egész annyira elviselhetetlen, hogy nincs tovább a film sem. Ezen az ajtón túl nincs film, mert nem lehet. Ez itt szörnyű, ide ne gyere. Neked ez zárt ajtó. Szóval a *Csontoknak* egy becsukott ajtóval van vége. Amikor felvettem azt a képet, nem tudtam, hogy arra a lányra gondolok, aki ott becsukta az ajtót. Ez volt a befejezés, de közben nem gondoltam Mizogucsira. Mindent láttam Mizogucsitól, de akkor, abban a pillanatban nem volt a fejemben. Pedig abból jött a filmem, amit Mizogucsi nem csinálhatott meg, azt hiszem.

Azt aztán nem is tudtam, hogy a *Csontok* végül dokumentumfilm lett-e vagy fikció, csak azt tudom, hogy van ott egy csukott ajtó, és ott maradunk előtte, tétovázva. Látták a *Csontokat*, hogy milyen ismerős, könnyen felismerhető dolgokból áll össze. Chaplin, korai melodrák, fiú csecsemővel, akit nem tud megetetni, utca, elrobogó autók, kenyér, egy kurva, egy konyha: a mozi bölcsője. Ha van is benne egy jó adag vágy, hogy dokumentumfilm legyen – olyan emberek játszanak benne, akik nem színészek, és majdnem azok, akiket játszanak, a fiú tényleg szegény, a házvezetőnő házvezetőnő, a környék nem díszlet, hanem egy létező városnegyed –, de ha törekszik is valami dokumentumfilm-szerűsége, a fikció emeli meg és viszi a filmet a hátán. A fikció egy ajtó nekünk, amit vagy kinyitunk vagy nem – nem a forgatókönyv. Meg kell tanulnunk, hogy az ajtó arra van, hogy ki-be járjanak rajta.

Azt hiszem, mikor a mostani filmekben kinyitnak egy ajtót, az elég félrevezető, mert azt mondja, „néző, lépj be ebbe a filmbe, minden jó lesz, jól fogod érezni magad”, de ő az ilyen filmekben aztán nem lát mást, csak saját magát, a saját kivételését. Nem a filmet, önmagát. Ez a fikció ma: magadat nézni a vásznon. Mást

⁷ Ossos, Costa, 1997, 98’.

⁸ *Akasen chitai*, Mizogucsi, 1956, 87’.

nem látsz, se a filmet, se a vásznat, nem látod a munkát, nem látod az embereket, akik teszik a dolgukat, magadat látod, és Hollywood ezen alapszik. Mostanában nagyon ritka, hogy a néző lásson egy jó filmet, mindig magát látja, azt, amit látni akar. Ha nagy ritkán mégis látni kezd valamit a filmből, az mindig ott történik, ahol egy film nem engedi be; itt egy ajtó, és azt mondja, ne gyere be. Csak ilyenkor tud belépni. A néző akkor lát egy filmet, ha valami ellenáll neki a vásznon. Ha mindenre ráismer, automatikusan magát vetíti a vásznonra, és nem lát semmit. Ha egy szerelmesfilmet néz, a saját szerelmét látja. Nem én vagyok az egyetlen, aki szerint nagyon nehéz látni egy filmet, de a „látást” én úgy értem, hogy tényleg látni. És ez nem tréfadolog, mert az ember abban a hitben van, hogy filmeket néz, de valójában nem filmeket lát, önmagát látja. Nagyon furcsa, de higgyék el, így van. Látni egy filmet azt jelenti, nem sírsz együtt a szereplővel. Amíg ezt nem értjük, nem értünk semmit. Így értem a dolgot, ezekkel az ajtókkal, amik becsukódnak előttünk. Vannak filmek, amik, nekem legalábbis, akkor is ilyen ajtók, ha nincs bennük egy ajtó sem. Nem engednek főszereplőként belépni. Te kívül vagy. Nézel egy filmet, te valami más vagy – két külön entitás. Vannak filmek, amik élnek ezzel az elválasztással, például Ozu, Mizogucsi és Narusze filmjei, és persze sokaké, de most csak a japánokat említem. Ez az ajtó abszolút alapvető. Ne úgy képzeljék, hogy valami magántulajdont véd, nem hatóságilag van zárva. Ezt az ajtót kinyithatják, becsukhatják, maguk döntenek el. A moziban minden döntés a maguk kezében van, mindig a néző dönt. Ha úgy döntenek, hogy megnézik *Az utolsó samurájt*⁹, meg fogják nézni *Az utolsó samurájt*, maguk japánok, így aztán tudják, hogy fájdalmas lesz, és mégis elmennek rá, nem kérdés. Mert olyan, mint a junk food vagy az édesség, az ember ellenállhatatlanul megkívánja, és elmegy megnézni, tudja, hogy árt, de elmegy. Ezt nevezem én nyitottajtó-filmnek. Ilyen a kommersz. A McDonald's ajtaja mindig nyitva áll. Az olyan filmek, mint a *Késő tavasz*¹⁰ vagy az *Őszi délután*,¹¹ nem nyílnak ki teljesen. A *Csontok* is valahogy így – behajtja az ajtót. Bizonyos dolgokat elrejt, elmondja, hogy van fájdalom, de nem fogod az egészét érezni, szóval jelzi, hogy nem lesz könnyű dolgod.

Talán ismerik, Mizogucsinak van egy elismerő mondata Ozuról, egy nagy dicséret, ami igazán szép, és ide kapcsolódik. Egyszer egy riporter megkérdezte Mizogucsitól, szereti-e a kollégája, Ozu filmjeit, mire ő azt felelte, hogyne. „És miért?” „Mert amit ő csinál, az sokkal nehezebb és rejtélyesebb, mint amit én csinállok.” Ez óriási elismerés, mert, mint azt maguk nálam talán jobban is tudják, kettejük közül Mizogucsit szokás a lírai-titokzatos rendezőnek tartani, Ozut a gyakorlatias realitásának. Erre Mizogucsi maga mondja, hogy amit ez az ember az ajtóival csinál, az nehezebb, mint amit ő csinál! És megint az ajtók! Az a szép, hogy Mizogucsi a titkok és rejtelmek nagy rendezője, Ozu pedig az ajtóké, ablakoké, be- és kijáratoké, a házasságé, egyszerű dolgoké. Erre Mizogucsi azt mondja, én, aki a nagy, ködös

⁹ *The Last Samurai*, Zwick, 2003, 154’.

¹⁰ *Banshun*, Ozu, 1949, 108’

¹¹ *Szánmá no ádzsi*, Ozu, 1962, 113’

rejtélyeimet szövögetem, sehol nem vagyok ehhez a fickóhoz képest, aki más se mutat, csak ajtókat és mellékutkákat. Zseniális mondat. Nem tudok nagyobb elismerést, amivel egy rendező a másiknak adózhatna, egyben a legszebb meghatározás, amit a dokumentum- és a fikciós filmről, a realizmusról és a képzelőerőről adni lehet.

Összefoglalom. Nagyon egyszerű: úgy hiszem, és remélem, egyetértetek velem, hogy Mizogucsi, Ozu, Griffith és Chaplin a legnagyobb dokumentumfilmesekek, vagyis az élet és a valóság legnagyobb rendezői. Ők, akik elrejtenek dolgokat, ajtókat csuknak be, és mi kinyithatjuk, ha tetszik. Viszont az ilyen filmek ajtaját kinyitni nem könnyű, sőt veszélyes – ilyen ajtókat kinyitni *munka*. Amikor azt képzeljük, most aztán mindent megmutatunk, csinálunk egy dokumentumfilmet, amiben minden meg lesz mutatva, valójában nem mutatunk meg semmit, nem is látunk semmit, csak szétszórtuk magunkat. Abszolút alapvető, hogy kívül legyünk, ne a vásznon. Nem szabad együtt sírni és szenvedni a szereplővel, aki a vásznon szenved, ne tegyenek ilyet. Olyan, mint bemenni a McDonald'sba, és mind ismerjük az érzést, mert minden jelenlévő volt már hűtlen a kedveséhez, árult már el valakit, bántott már másokat. És már ott, közben is tudta, hogy hülye volt és gyáva – hogy szimplán nem volt jó. Engem mélyebben érint, előbb hatódom meg azon, hogy emberek szerették egymást a XV-XVI. századi Japánban, pedig ez teljesen elvont dolog a számomra, de így is előbb ríkat meg, mint egy terrortámadás tévéközvetítése, mint például a tegnapi madridié.¹² Van, hogy egyetlen szó ölni tud. Hogy egyetlen szó meg tud-e menteni bármit, azt nem tudom – de ha jól megválasztják, kimunkálják, átgondolják, és a megfelelő pillanatban hangzik el, valami kis jót biztosan tesz. Az ilyen szavak viszont Mizogucsi, Ozu vagy John Ford filmjeiben vannak, és nincsenek ott a tévés dokumentumfilmekben vagy a hírekben. A szenvedésről, a nyomorúságról vagy a nyers boldogságról sokszor többet mond egy színész egyetlen mozdulata vagy nézése, mint egy mindent kitergető dokumentumfilm.

Szóval, az igazi rendező nem tesz különbséget dokumentum és fikció között. Életemben nem gondolkoztam még azon, hogy most akkor dokumentumot vagy fikciót csinálok-e, vagy hogy melyiket hogyan kéne. Ilyen nincs. Az életet filmezem, becukom az ajtókat, és amennyire lehet, akadályozom, hogy a néző magát lássa a vásznon és ezt élvezze – ezt akarnám legkevésbé –, és minél több ajtót csukok be előtte, annál inkább magam ellen fordítom a nézőt, talán még a film ellen is, de így, remélem, legalább zavarba jön, sőt háborogni kezd. Vagyis nehéz helyzetbe kerül, amilyenben a világ van. Nem jó, ha az ember folyton elemében érzi magát. Szóval a film, az egész filmtörténet, sőt a zene, és minden, amit valaha művészet címszó alatt csináltak, nekem minden ilyen munka olyan, mint egy vonat, ami fej fej mellett halad az étellel, de nem keresztezheti az útját.

A filmcsinálás munka, ráadásul elég közel esik a filmnézéshez. Ugyanolyan nehéz egy filmet megnézni, mint rendszeren megcsinálni. Például nagyon nehéz egy Ozu-filmet azzal a szemmel nézni, hogy dokumentumfilm az emberiségről, az emberi

¹² 2004. március 11-én Madridban terroristák robbantottak elővárosi vonatokon és egy állomáson, 190 ember meghalt.

szenvedésről. Van benne pár apróság, ami Japánra jellemző, erre a kis földrabra, itt, de ezek csak apró részletek, mondjuk egy sárga palack, sárga, nem zöld, ennyiben japán. De a lényege nem ez, hanem hogy dokumentálja, mi mindent tesznek az emberek egymással. Számomra mellékes, hogy Ozu történetesen japán. Én például portugálnak érzem... a dokumentumfilm eszjárás egyébként könnyen csúszik bele, hogy nemzetekben gondolkodjon. Ha az ember elmegy egy dokumentumfilm fesztiválra, mondjuk Yamagatába, látja, hogy vannak filmek Chiléből, Argentínából, és máris ott tart, hogy megnéz egy „chilei filmet”. Nem mintha a chilei bányászok problémái ne lehetnének lényegesek és csak Chilére jellemzően egyediek, csak hát általában rosszul vannak felvéve, nem néznek rájuk új szemmel, csak a klisé látják bennük, anélkül, amit egy jó mesterember, egy művész, egy rendező képes hozzáadni, mint például a türelem vagy a szakmai tudás.

A filmkészítés öröme magában a filmkészítésben van, nem egy probléma feltárásában. Az ember először is a filmkészítés öröméért csináljon filmet, a munka öröméért. Ha a munkában nincs öröm, megette a fene. Vagyis, mi a legfontosabb egy dokumentumfilmben? Látsszon, hogy aki csinálta, jó munkát végzett, ez a legelső; hogy talált magának valamit, és megdolgozta. Minden film a saját készítésének, a saját munkálatainak a dokumentációja. Ozu és Mizogucsi összes filmje mindenekelőtt mesteremberekről szól, a mesterség öröméről, a munkáról, arról, hogy dolgozni jó, és a jól végzett munka szép, ez mindent elmond, és elég is egy filmhez. A munka, amin látszik, hogy el lett végezve: ez fontosabb, mint a téma. Abban az örömben és munkában például, amin a *Csontok* készítésekor másokkal osztottam, nekem két feladatom volt, az első, hogy érdekes és jól megmunkált filmet csináljak, a másik, hogy olyan emberekkel csináljam, akik nem tudnak semmit a mozirol. Ebből a vágyból született a film, és abban bízom, hogy morális és filmes szempontból is volt értelme. Nem attól, hogy ínségről és nyomorról szól, hanem attól, hogy úgy csináltuk meg, ahogyan azt én tisztességesnek és jónak látom.

Hogy ezt a dokumentum-és-fikció dolgot most már lekerekítsem: sosem szabad azt latolgatnunk, hogy amin éppen dolgozunk – azért mondom így, mert maguk is filmesnek tanulnak, vagy legalábbis érdeklődnek –, hogy amit csinálunk, dokumentum-e vagy fikció. Ennek problémaként semmi jelentősége. Elméleti persze van, de ezt a kérdést nekünk magunknak nem kell föltennünk, majd a kritikusok megmondják, hogy akkor ez most fikció volt-e – számunkra viszont ez a probléma nem létezik, és nem is szabad léteznie. A valódi kérdés nem ez, csak túl bonyolultnak tartottam volna, hogy onnan vágjunk bele. A *Csontok* után csináltam egy filmet, a *Vanda szobájában*,¹³ és minden újságíró, japán, amerikai, brit, még mindig mind azt kérdezi, én magam akkor most dokumentumfilmnek vagy fikciónak tekintem-e. És én párszor megmondtam nekik, hogy nem ez a kérdés, hanem az, amit kitakarnak velem. Hogy igaz-e vagy sem.

Fordította Kemény Lili

¹³ *No Quarto da Vanda*, Costa, 2000, 171'.

Jacques Rancière

PEDRO COSTA POLITIKÁJA¹

Mitől politikusak Pedro Costa filmjei? Látszólag adja magát a válasz, hisz tárgyuk a kortárs politikai közbeszédnek is a homlokterében van: azokról a kisemmizettekről szólnak, akik az egykori portugál gyarmatokról vándoroltak be, majd építőipari segédmunkásként helyezkedtek el, hátrahagyva családjukat, tönkretéve egészségüket; sokan közülük életüket veszítették az építkezéseken. Évtizedekig zsúfolt külvárosi nyomornegyedekben éltek, mígnem vadonatúj lakótelepekre költöztették őket; tágasabb, modernebb, ám nem okvetlenül lakályosabb otthonokba. Ráadásul Costa filmjei további kényes politikai kérdéseket is tárgyalnak: a *Lávakőházban*² a salazari terrort, mely ugyanazokon az afrikai szigeteken létesített koncentrációs táborokba zárta politikai ellenfeleit, mint ahonnan az afrikaiak munka reményében útnak indultak az anyaországba; a *Csontoktól*³ kezdve pedig azoknak a lisszaboni fiataloknak az életét, akiket a drog és az elszegényedés sodort a bádóvárosok bevándorlói mellé.

Egy társadalmi krízishelyzet felismerése azonban még nem elég ahhoz, hogy valaki politikai művészetet csináljon, ahogy a kisemmizettek és kitaszítottak iránti nyilvánvaló rokonszenv is kevés. A közfelfogás szerint mindezen felül olyan reprezentációs eljárást kell alkalmazni, mely az okok feltárásával meg is világítja a krízist, megmutatásával pedig érzékenyít és felháborodást kelt, ezáltal változást eszközöl. Tehát elvárás, hogy a mű formakészlete – követve a kritika bevett módszerét – magyarázatot nyújtson a néző értelmének, és hasson az érzelmeire is. Itt csúsznak félre a dolgok. Costa kamerája ugyanis nem a szokásos ívet járja be, mely a nyomor-telepekről oda repíti a lencsét, ahol a nyomorért felelős hatalmasok élnek. Sem a kizsákmányoló és a dolgozókat leszállékoló gazdasági elit, sem a lakosságot elnyomó vagy áttelepítő bürokratikus és rendőri karhatalom nem jelenik meg filmjeiben. Szereplői nem tesznek politikai állításokat helyzetükről, ahogy lázadásnak sem adják semmi jelét. Egyes politikai filmrendezők, mint annak idején Francesco Rosi,⁴ láthatóvá teszik azt a gazdasági-politikai gépezetet, mely leminősíti és kedvére sodorja-

¹ Eredeti megjelenés: *The Politics of Pedro Costa*. In: *Pedro Costa Retrospective Booklet*. Tate Modern, London, 2009. Újranyomva: *Politique de Pedro Costa*. In: Jacques Rancière: *Les écarts du cinéma*. Párizs, 2011. (Zárójellel a saját lábjegyzeteimet jelölöm – a ford.)

² (*Casa de lava*, 1995, 111'. Angol címe *Down to Earth*. Magyarországon *Kijózanodás* címen forgalmazták. A továbbiakban is tükörforításban adom vissza az eredetit, mint fent.)

³ (*Ossos*, 1997, '98. Angol címe ugyanez. Magyarországon nem forgalmazták.)

⁴ (Francesco Rosi [1922–2015] olasz *engagé* rendező. Rancière dokufikciós trilógiájára utal: *Mattei-ügy* [*Il Caso Mattei*, 1972, 118'], *Lucky Luciano* [1973, 105'], *Kiváló holttestek* [*Cadaveri Eccellenti*, 1976, 127']. Lásd még: Jacques Rancière: *L'Image Fraternelle*. *Cahiers du Cinéma*, no. 268–269. (1976 július–augusztus). Elérhető angolul: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1472>.)

hánya ide-oda a szegényeket. Mások, mint Straub és Huillet mindmáig, ellenkezően járnak el: elfordítják a kamerát a megalázottakról és megszorítottakról, és hétköznapi embereket mutatnak amfiteátrumokban, melyek egyszerre idéznek antik grandiozitást és modern forradalmakat, bátor nőket és férfiakat, akik a történelemhez felnőve igazságosabb világot követelnek.⁵ Costa filmjeiben nincs semmi ilyesmi: a nyomornegyedek nem íródnak rá a mutálódó kapitalizmus tájképére, és nem kerülnek színre grandiózus közösségi megmozdulások sem. Sokak szerint nincs ebben művészi szándék, Costa egyszerűen csak más idők tanúja: zöld-foki bevándorlók, lecsúszott fehérek és marginalizált fiatalok nem alkotnak semmi olyasmit, mint a kizsákmányolt, mégis győzedelmes proletariátus, Rosi egykori, Straub folytatólagos viszonyítási pontja. Minden arra utal, hogy őket már ki sem zsákmányolják, egyszerűen végleg lemondtak róluk. Még a rendőrség is hiányzik a világukból, osztályharcra sem buzdítja őket senki. A városközpontból csak ápolók járnak ide néha, és ők is csak valami belső indíttatásból, esetlegesen, nem pedig, hogy állandó orvosi ellátást biztosítsanak a rászorulóknak. Fontainhas népe pontosan a Brecht által stigmatizált módon éli meg a helyzetét: sorsként, amivel kapcsolatban legfeljebb azt érdemes firtatni, vajon az isteneknek, saját döntéseiknek vagy jellemgyengességüknek köszönhetik-e, hogy ide jutottak.

Tehát a magyarázat és a mozgósítás láthatóan kimarad Costa projektjéből. A művészettel kapcsolatos előfeltevései pedig mintha egyenest szembemennének a dokumentarista film teljes hagyományával. Mindig sietnek emlékeztetni azokat, akik közvetlenül a szegénységet mutatnák, hogy nem szabad esztétizálni a nyomort. A *Vanda szobájában*⁶ szerzője mégis mintha minden adandó alkalmat megragadna, hogy a lebontás alatt álló nyomornegyed tárgyi környezetén időzzön. Műanyag vizespalack, bicska, üveg pohár, fehér faasztalra szórt tárgyak egy *squat*-ban (foglalt lakásban), az asztallapot vízszintesen súrolva beeső fény – megannyi alkalom pazar csendéletekre. Ha a lakásra, ahová nincs bekötve az áram, alkony borul, az asztalra helyezett két mécses a holland aranykori festmények *chiaroscuro*-textúráját kölcsönzi a nyomott hangulatú beszélgetésnek vagy drogozásnak. A markológépek ténykedése a düledező viskók közt betonból kimeredő vasszilánkok vagy kontrasztos kékben, rózsaszínben, sárgában, zöldben játszó széles falfelületek pásztázására nyújt lehetőséget. A szoba, ahol Vanda szüntelenül köhög, szemképráztató a zöldes akváriumszíneivel, a lustán köröző legyekkel és szúnyogokkal.

Az esztétizmus vádja elvileg elhárítható azzal, hogy Costa úgy filmezte a helyszíneket, ahogy voltak. A szegények otthona mindenütt csicsásabban dekorált, mint a gazdagoké, durva színeikben pedig szívesebben gyönyörködik a modern képző-

⁵ (Jean-Marie Straub [1933] és Danièle Huillet [1936–2006] francia származású filmkészítők. Rancière *Othon* [1970, 88'], *Dalla nube alla resistenza* [A felhőktől az ellenállásig, 1979, 104'] és *Der Tod des Empedokles* (*Empedoklész halála*, 1987, 132') c. filmjeikre, sorban: Corneille, Pavese és Hölderlin műveiből készített adaptációjukra utalhat. Lásd még: Jacques Rancière: *Conversation autour d'un feu*. Straub et quelques autres. In: Uő: *Les écarts du cinéma*, i. m.)

⁶ (*No Quarto da Vanda*, 2001, 179'.)

művészet pallérozta tekintet, mint a kispolgári ízlés szabványesztétikájában. Elvégre a költők már Rilke idejében is úgy tekintettek a kibelezett lakásokra, mint amik egyszerre fantasztikus díszletek és életmódok lenyomatai. Costánál azonban egész más művészetfelfogásba illeszkedik a talált helyszín, mióta a *Csontokat* követően szakított azzal, hogy berendezett terekben történeteket meséljen, vagyis hogy fikciós témaként használja a szegénységet. Ehelyett éveket töltött Fontainhasban: kíváncsian figyelte, hogyan élük életüket a helyiek, hallgatta a beszédüket, próbált közelebb férkőzni a titkaikhoz. Amellett, hogy virtuóz módon kezeli a színeket és a fényt, a kamera időt hagy a szavak és cselekvések kibontakozására is. Ám ez is csak azon az áron mentheti fel az esztétizálás vádját alól a szerzőt, hogy fölérősít egy másik ellenetést: mégis milyen politika rögzít készakarva olyan mondatokat, amelyek csak a világ nyomorúságát tükrözik?

Könnyű volna az indiszkrét esztétizálás és a tompa rezignáció közti ingadozásra szűkíteni a Vanda szobájában folyó eszmecsereket vagy Ventura viszonztságait. Így viszont rögtön fent és lent, ismerős és idegen, bent és kint banális topográfijába illeszteni, és érzéki gazdagság / fizikai nyomor, aktivitás / passzivitás, tehetőség / önerő és hasonló szembeállítások egyszerű játékára korlátoznánk Costa műveit. Ám a portugál rendező eljárás módja a felcserélések, korrespondenciák és jelentésátvitelek jóval összetettebb poétikája révén szétfeszíti ezeket az oppozíciókat. Hogy ez világos legyen, érdemes tüzetesebben szemügyre vennünk egy jelenetet az *Előre, ifjúság!*-ból,⁷ mely néhány állóképbe sűríti Costa esztétikáját és esztétikája politikáját.

A jelenet a főszereplő Ventura szokásos életterében kezdődik, egy lepusztult viskóban, melyen zöld-foki földijével, barátjával, Lentóval osztozik. Először Venturát halljuk, amint Lento füle hallatára egy szerelmes levelet szaval, míg a kamera egy szürke falfelületen időzik, melyen téglalap alakban átragyog egy fényes ablak; alatta csendélet négy üvegalackból. Ahogy Lento sürgetésére elindulnak, Ventura szavalása fokozatosan elhalkul. A következő kép váratlanul színt vált: a szavalás díszletétől szolgáló csendéletet felváltja egy másik téglalap – ezúttal fektetett, a kép előterében –, mely egy még sötétebb falfelületen fénylik. Díszes aranykerete mintha magától világítana a környező sötétségben, ami azért rátolakszik a széleken. A téglalapon az előző képen látott palackokéhoz hasonló színű vonalakból alakok rajzolódnak ki; lassan kivehető lesz az angyali kíséretben Egyiptomba menekülő Szent Család. Előbb lépésajt hallani, majd a vágás utáni képen újból feltűnik Ventura: hátát a falnak vetve ácsorog, Helena Fourment portréja – alkotója, akárcsak az iménti *Menekülés Egyiptomba* című festményé, Rubens – és Anthony van Dyck: *Egy férfi portréja* között. Mindhárom kép közismert, és az is tudvalevő, hol őrzik őket. A Gulbenkian Múzeumba kerültünk. Az épület nyilvánvalóan nem Ventura negyedében található. Az előző képsorokon semmi sem jelezte előre a múzeumlátogatást, ahogy arra sincs utalás a filmben, hogy Venturát különösebben érdekelné a képző-

⁷ (*Juventude em marcha*, 2006, 156'. Angol címe *Colossal Youth*. Magyarországon *Elmúlt fiatalság* címen forgalmazták. A továbbiakban is tükörfordításban adom vissza az eredetit, mint fent.)

művészet. A rendező tehát letért főszereplője bevett útvonaláról: önkényesen a múzeumba helyezte Venturát, a parkettán visszhangzó léptekből és a félhomályos derengésből pedig arra következtethetünk, hogy nincs is más látogató, vagyis a szekvencia erejéig az egész létesítményt elfoglalta a film. A festmények és a korábbi csendélet, valamint a képzőművészeti kiállítótér és a lepusztult viskó közt létesülő kapcsolaton keresztül, sőt, talán még a falon lógó képek és a szerelmes levél közti kapcsolaton keresztül is, végbemegy egy sajátos költői jelentésátvitel – létrejön egy metafora, mely a filmen belül megfogalmaz valamit Costa művészetfelfogásáról, ennek a felfogásnak a múzeumi művészethez való viszonyáról, valamint a filmnek és a múzeumi művészetnek az alakjaik (*figures*) testéhez való viszonyáról. A metafora tehát, röviden, a különböző művészetek eltérő politikájáról szól.

A múzeumban érvényes politika látszólag könnyen értelmezhető. Egy néma képsoron egy múzeumi teremőr, szintén fekete, Venturához lép, és a fülébe súg valamit. Ventura elhagyja a termet, az őr előhúz egy zsebkendőt és feltörli Ventura lábnyomát. Értjük: Ventura betolakodó. A teremőr nem sokkal később közli vele, hogy a múzeum számára mentsvár, távol a szegénynegyedek ricsajától és korábbi munkahelyétől, egy bevásárlóközponttól, amit bolti tolvajoktól védett, amolyan békebeli világ, amit csak az zavar meg, ha valaki idetéved az ő világukból, amit mindketten belülről ismernek. Ezt a tényállást Ventura már azzal nyugtázta, hogy zokszó nélkül hagyta, hogy a teremőr kivezesse a hátsó lépcsőn; de hallgatólagosan nyugtázta azzal is, hogy a teremben egy számunkra láthatatlan, szemlátomást jóval az összes festmény feletti pontra függesztette a tekintetét. A jelenet politikai olvasata arra emlékeztethetne, hogy a művészet örömeiből a proletárok nem részesülhetnek, hogy a múzeumok építőinek nincs bejárása a múzeumokba. Ez konkrétan meg is fogalmazódik Ventura és a teremőr dialógusában, odakint a múzeumkertben; ekkor derül fény arra is, hogy miért ismeri ki magát Ventura a múzeumban és környékén, ahol elvileg semmi keresnivalója: az épület elvadult, mocsaras területre épült, mely csak úgy hemzsegett a békáktól, és évtizedekkel ezelőtt ő és a többi zöld-foki munkás gyomlálta ki az aljnövényzetet, csapolta le a lápot és egyengette ki a talajt, ők cipelték az építőanyagot, állították fel az alapító szobrát a pingvinjével és ültettek fűvet a lábához. És itt zuhant le Ventura egy állványzatról.⁸

Elsőre tehát a múzeumi szekvencia a hétkapus Théba és más építészeti csodák építőinek a kilétét firtató Brecht-vers illusztrációjának hat.⁹ Ebben az olvasatban Ventura képviselné mindazokat, akik egészségüket, testi épségüket nem kímélve olyan épületek építésére áldozták (gyakran szó szerint) az életüket, melyek presztízse és élvezete másokat illet. De ha csakugyan ennyi volna a tanulság, nem kellett volna kiűrtetni az egész múzeumot, kipaterolni mindazokat, akik Ventura munkájának a gyümölcset élvezik, továbbá a múzeumi képsorok nem lennének teljesen némák, a kamera sem időzne hosszan a szolgálati lépcső betontömbjén, miután a teremőr

⁸ (Ennek az emléknek a valódi birtokosáról és bővebben Costa emlékezetpolitikájáról lásd a *Cavalo Dinheiró*ról szóló elemzést jelen számban.)

⁹ (Bertolt Brecht: *Egy olvasó munkás kérdései* [1935]. Ford. Méliusz József.)

kivezette Venturát, és nem svenkelne ráérősen a csivitelő madarak lepte lombokon a kertben, Ventura sem mesélné végig élete fő csomópontjait onnantól fogva, hogy 1972. augusztus 29-én Portugáliába érkezett, és nem lenne brutálisan elvágva a snitt, miután megmutatta, hol zuhant le. A Costa művészete és a múzeumi művészet közti kapcsolat túlmutat annak regisztrálásán, hogy kevesek esztétikai élvezetének a feltétele tömegek kizsákmányolása, ahogy Ventura alakja is árnyaltabb, mint a munkája gyümölcsétől fosztott proletár típusfigurája. Ha érteni akarjuk a jelenetet, összetettebb viszonyt kell felállítanunk kölcsönösség és a kölcsönösség hiánya között.

Kezdjük azzal, hogy a múzeum itt nem a művészeti javaknak a munkások nyomorával szembeállított kiállítótere. A *Menekülés Egyiptomba* színpompás arabeszkje semmivel sem tűnik magasabbrendűnek, mint a munkások viskójában látott ablakkeret a négy üvegalackkal. Díszes aranykeretével ráadásul zsugoribban határolja el magát a tértől, mint a lakásablak: szemlátomást arra való, hogy minden egyebet kioltson és semlegesítsen a környezetében – a fényrezdüléseket a térben, a falakon játszó színeket, a kintről beszűrődő zajt. A múzeumban bármiféle kölcsönösséget eleve kizáró, áthághatatlan keretek közé szorítják a művészetet. A kiállítóter a zsugori művészet helye. Azért rekeszti ki építőjét, a proletárt, mert mindent kirekeszt, aminek lételeme a mozgás és cserélődés, így a Santiago-szigeteki munkások mellett a fényt, a változékony formákat és színeket, a világ zsviját is. Talán ezért bóklászik Ventura tekintete a plafonon. Azt hihetnénk, már ekkor az állványzat jár a fejében, ahonnan lezuhant. De eszünkbe juthat, hogy hasonlóan kalandozik a tekintete annak az új építésű lakásnak a mennyezetén is, melyet egy későbbi jelenetben szintén egy földije mutat neki, aki nem sokban különbözik a teremőtől: ő is szentül hiszi, hogy Venturának nincs ott semmi keresnivalója, hiába állítja, hogy állítólagos családja számára igényelte a lakást, és ő is gondosan eltünteti a behatóly nyomait a steril térből, akárcsak a teremőr. Ahogy ez a lakásügyi hivatalnok a környék szociokulturális előnyeit kezdi ecsetelni, Ventura a mennyezetre mutat fenséges baljával, és tömören közli: „Csupa pókháló.” A lakásügyis éppoly kevésbé látja az ominózus pókhálókat a plafonon, mint a néző. Talán inkább Ventura bogaras.¹⁰ De még ha pókok sereglenének is a modern lakás falain, az is eltörpülne a nyomortelep falait rágó penészhez képest, mondjuk Ventura és barátja, Lento, vagy egyik „lánya”, Bete lakásában, ahol – Leonardo da Vincit követve – kedvtelve találgatják, milyen alakzatokat rajzolnak ki a fények és az árnyékok. Hacsak nem pont az a baj a munkásnak szánt önkormányzati lakás fehér falfelületével, ami a munkástól elzárt múzeum sötét falfelületével is, nevezetesen, hogy kizárja az árnyrajzokat, melyeket elnézve a proletár, aki tengereken kelt át, kiűzte a békákat és lezuhant egy állványzatról, képzeletben versenyre kelhet a művésszel. Ha így áll a dolog, akkor a múzeumi falakra aggatott művészet nem csupán hálátlan a múzeumok építőivel szemben, hanem ignoráns is, amennyiben mereven elzárkózik a bevándorlók világtapasztalatának érzéki gazdagságától, akárcsak a fénytől, mely a legnyomorúságosabb bádogvárosokba is bevilágít.

¹⁰ (A francia: „avoir une araignée au plafond”, kb. „pókok mentek az agyára”).

Míndez már abban megfogalmazódik, amit Ventura 1972-es zöld-foki útnak indulásáról, portugáliai megérkezéséről, a lép lecsapolásáról, az építkezésről és a lezuhanásáról mesél a teremőrnek. Azzal, hogy a múzeumkert díszletébe helyezte, Costa amolyan Straub-Huillet-i hangütéssel, az új világ pionírjaihoz illő eposzi beszédmóddal is felruházta Venturát. Nem az a kérdés, hogy miként nyitható meg a múzeum az építője, a kétkezi munkás előtt, hanem hogy miként művelhető olyan művészet, ami méltó az emigránsok világtapasztalatához, belőlük eredő művészet, melyen – élményeikért cserébe – ők is osztozhatnak. Ebből a művészetből kapunk leckét azután, hogy Ventura megmutatta, hol zuhan le. A következő jelenet évtizedeket visszaugrik az időben, az egykori baleset közvetlen következményeit mutatja. Ventura kötéssel a fején belép a lerohadt viskóba, kimerülten lerogy az asztalhoz, erőiesen odarendeli Lentót kártyázni, majd, miközben egyik kártyát csapja le a másik után, újból szavalni kezdi a szerelmes levelet, hogy megtanítsa írástudatlan barátjának. Ez a levél, melyet jó párszor felmond, refrénként tagolja a filmet. Rajta keresztül az elszakadásról beszél, a kemény munkáról a szerelmétől távoli építkezéseken, de egy közelgő találkozásról is, mely húsz-harminc évvel meghosszabbíthatja kettejük életét, és egy álomról, a szerelmének a megajándékozásáról százezer cigarettával, ruhákkal, autóval, egy lávakő-házikóval és egy kis csokor virággal, és megfeszített igyekezetéről, hogy nap mint nap új szavakat tanuljon, a szépség szavait, melyeket rá és szerelmére szabtak, mint egy pár minőségi selyempizsamát.

A levél egyvalakihez íródott, habár Venturának nincs senkije, akinek elküldhetné. De a szaválás valójában egy performansz, amit szeretne Lentóval is megosztani, hisz pontosan a megosztás művészetét mutatja be, azt a művészetet, ami nem szakad el az élettől, a földönfutók világtapasztalatától, ami képes enyhíteni a sajtó hiányt és közelebb hozni a szeretteiket. Ám a levél épp ezért nem Venturáé, sőt, még csak nem is a filmhez tartozik; máshonnan érkezett.

Hasonló levél tagolta (noha bujtatottabban) a *Lávakőházat* is, a fikciós filmet, melynek az *Előre, ifjúság!* az inverze vagy távoli visszhangja; ez egy Mariana nevű portugál ápolónőről szól, aki hazakisér a Zöld-foki-szigetekre egy bevándorló munkást, Leaót, miután a férfi Venturához hasonló fejsérülést szenvedett egy portugáliai építkezésen. Az itteni levél az Edith nevű karakter papírjai közül kerül elő. Edith-et azután száműzték az anyaországból, hogy követte Santiago szigetére férjét, akit a Salazar-rezsim a tarrafali koncentrációs táborba zárt.¹¹ A férfi halálát követő kilátástalanságában és gyászában egy zöld-foki falu fogadta be; a nő a helyieknek adja özvegyi nyugdíját, amit ők szerenáddokkal viszonznak. Elsőre tehát úgy fest, a szerel-

¹¹ (A koncentrációs tábor Tarrafal községben, Chao Bom falu mellett működött. 1936-ban állította fel a Salazar-rezsim; portugál antifasisztákat és kommunistákat zártak ide. A második világháborút követően nemzetközi nyomásra bezárták. 1961-ben nyitották újra, ekkor már főleg a gyarmati (angolai, bissau-guineai, zöld-foki) függetlenségi mozgalmárok részére. Körülbelül 230 afrikait kényszerítettek itt. A szegfűs forradalom 1974-ben végleg felszámolta. Lásd Pedro Costa rövidfilmjét: *Tarrafal. O Estado do Mundo* [2007, 17', elérhető az interneten], melyben egy zöld-foki anya és fia beszélget az emigrációról és mérlegeli a hazatérést.)

mes levelet Edith Tarrafalban raboskodó portugál szerelme írta. De Leao betegága mellett Mariana már azzal nyomja a férfi kishúga, Tina kezébe, hogy fordítsa le neki, mert *kreolul* írták. Tina magánál tartja a levelet, amit a néző inntól nem a koncentrációs táborba zárt férfihoz köt, hanem Leao-hoz – biztosnak tűnik, hogy ő küldte Portugáliából. Ám amint végre felébred a kómából, Mariana pedig neki szegezi a kérdést, Leao provokatívan visszakérdez: hogyan küldhette volna ő, ha egyszer nem is tud írni? És a levélnek egycsapásra eltűnik a szerzője és a címzettje is. Az egyetlen magyarázat, hogy azoknak a helyi közírnokoknak az egyike írta, akik hivatásszerűen szerelmi üzeneteket és adminisztratív kérelmeket fogalmaznak az írástudatlanok számára. A levélbe foglalt szerelmi vallomás elvész a nagy, személytelen körforgásban, mely Edith-et a halott mozgalmárhoz és a sebesült munkáshoz, egyúttal annak az egykori tábori szakácsnak a konyhájához és Leao apjának és fivéreiének a zenéjéhez fűzi, akiknek a kenyere és zenéjén Mariana is osztozhat, és akik ugyan nem látogatják meg Leaót a kórházban, ám felújítják a házát – ahova Leao csak a saját lábán lesz hajlandó belépni –, miközben maguk is Portugáliába készülnek építkezési segéd munkásnak.

Ebbe az otthon és külföld, deportált anyaországi militánsok és emigrálni kényszerült munkavállalók, írni-olvasni tudók és analfabéták, épeszűek és bomlott elméjük közti nyitott körforgásba tartozik az a levél is, amit Costa bemagoltatott Venturával. De ahogy potenciális címzettjei köre bővül, úgy lehetséges feladója visszatolódik a múltba, ezáltal pedig újabb körforgás kapcsolódik az emigránsok szimbolikus csatornához. A levelet Costa két eredetiből ollózta össze: egy bevándorló munkásé mellett egy „igazi” lírikus, Robert Desnos leveléből, mely hatvan évvel korábban íródott egy másik táborból, a szászországi Flöhából, nem sokkal azelőtt, hogy a francia költőt útnak indították Theresienstadtba és a halálba.¹² Így Leao fikciós és Ventura valódi sorsa egyetlen kiterjedt körforgásba zárul, mely a vendégmunkások rendszerszerű migrációját visszaköti a haláltáborokhoz. De ennek folytán a szegények – köztük a közírnokok – és a nagy költők művészete ugyancsak egyetlen szövedékben fonódik össze, mint egyfajta életművészet, a megosztás, a vándorlás és a kapcsolattartás művészete, melyet azok művelnek, akik számára élni annyi, mint örökké úton lenni, áruba bocsátani erejüket és készségeiket mások otthonai és múzeumok felépítésére, ám akik viszik magukkal tapasztalatukat, zenéjüket, ahogy élnek, ahogy szeretnek, útközben pedig leolvassák, ami a falakon áll, vagy hallgatják a madarak és az emberek énekét.

Ezért nincs esztétizáló formalizmus, sem tompa rezignáció a figyelemben, melyet Costa a szegények otthonában megjelenő szépség valamennyi formájának szentel,

¹² (A flöhái altábor a flossenbürgi koncentrációs tábor része volt. 1944. március–1945. április közt működött. Mintegy 330 orosz, 180 francia, több mint 80 lengyel raboskodott benne. A szövetségesek közeledtével az életben maradtakat, köztük Robert Desnost (1900–1945), a theresienstadti koncentrációs táborba vezényelték. A költő egy hónappal a tábor felszabadítása után halt meg. A felhasznált levél 1944. július 15-én kelt (fél évvel a kiürítés előtt), címzettje a költő múzsája, Lucie Badoud (Youki Desnos). Olvasható: <http://desnos-1944-1945.over-blog.com/2014/03/nos-retrouvailles-embelliront-notre-vie-pour-au-moins-trente-ans-lettre-de-desnos-a-youki-15-juillet-1944.html>)

vagy abban, ahogy a gyakran keserves és önisméltó eszmecsereket rögzíti Vanda régi szobájában, majd évekkel később új lakásában, ahol tisztán, megerősödve, immár anyaként látjuk viszont. Costa kitartó figyelme a művészet sajátos politikáját körvonalazza. Ez a politika különbözik attól, amelyik azért vitte vászonra a világ sanyarú állapotát, hogy felszínre hozza a rendszerszintű elnyomást, ezáltal cselekvésre ösztönözzön; ennek a politikának a mintája Ventura/Desnos szerelmes levele és Leao hozzátartozóinak a zenéje, mivel az ő művészetükben a formaalkotás egyet jelent a társadalmi kötelékek megerősítésével, amihez semmi egyébre nincs szükség, mint a megosztás mindenkiben egyformán meglévő készségének az aktiválására. Ez merőben különbözik az avantgárdok egykori álmától, melyben az eljövendő új világ viszonyai közepette valamennyi művészi forma feloldódott volna. Costa politikája azt próbálja megmutatni, hogy a művészet elemi rokonságban áll az összes olyan tevékenységgel, melyek a megosztás képességének vagy egy megosztható képességnek az univerzális adottságát tanúsítják. A Vanda szobájában kiemelt zöld árnyalatok azt festik alá, ahogy Vanda, Zita, Pedro vagy Nurro megpróbálja végiggondolni, ezáltal visszaszerezni az életét. A *squat* fehér faasztalára helyezett műanyag palackok és ócskaságok ragyogó csendélete összhangban van azzal, ahogy az egyik férfi makacsul kapargatja a foltokat az asztallapról, elengedve füle mellett barátai figyelmeztetését, hogy hamarosan úgyis darabokra fogja zúzni a bútordarabot egy markológép. Costa nem a világ nyomorúságát filmezi, hanem a világ gazdagságát, azokat az érzéki javakat, amelyekből bárki részesülhet. Ebbe beletartozik a tükörfelületeken megcsillanó fény rögzítése, de beletartozik az is, hogy emberek saját szavaikkal beszélhetnek a sorsukról. Végül, ez a politika megkísérli vissza is juttatni a bizonytalanságban tengődőkhöz az életükből és élettereikből kivont érzéki javakat – a beszéd és a látvány erejét –, hogy a rendelkezésükre bocsássa, mint egy zenét, amit élvezhetnek, vagy egy szerelmes levelet, melyből szófordulatokat kölcsönözhetnek saját érzelmeik kimondásához.

De nem ezt csinálja a mozi a kezdetektől? Végére is a film a XX. század populáris művészete (*art populaire*),¹³ és mint ilyen, azok számára is esztétikai élvezet tárgyává tett bútordarabokon látható fényfoltokat, zeneien összekocanó üvegeket vagy egyszerű kocsmai beszélgetéseket, akik soha életükben nem fordultak meg múzeumokban. Nem pont erre való? Valahányszor Dreyer, Bresson, Tarkovszkij „formalista” hagyományába sorolnák, Costa mindig jelzi, hogy számára inkább irányadó John Ford, Raoul Walsh, Jacques Tourneur és kisköltségvetésű B-filmek megannyi szerény, névtelen iparosa,¹⁴ akik hiába dolgoztak a legnagyobb hollywoodi

¹³ (A kifejezést a szerző nem a *popkultúra* vagy *tömegkultúra*, sem pedig a *népművészet* bevett jelentése szerint használja. Vö. Jacques Rancière: *Une fable contrariée*. In: Uő: *La Fable cinématographique*. Párizs, Seuil, 2001. Kül. 17 sk.)

¹⁴ (Costa különleges filmtörténeti kánonja szinte az összes vele készült interjúban szóba kerül. Lásd például: Jordan Cronk: *House of the Spirits*. Interjú. *Film Comment*, 2020. január-február. <https://www.filmcomment.com/article/house-of-the-spirits-pedro-costa-interview-vitalina-varela/>. Vö. a *Criterion* felkérésére összeállított filmes toplistájával: <https://www.criterion.com/current/top-10-ists/80->

stúdiók kötelékében, mégis olyan történeteket állítottak elő, melyekben a moziközönségek szerte a világon megcsodálhatták egy hegylánc, egy lócsorda vagy egy nap-pali egyforma szépségét – egyformát, mivel az általuk vászonra vitt emberek, tájak, állatok és tárgyak közt nem létesült semmiféle vizuális értékrangsor.¹⁵ A mozi a profitmaximalizálásra épülő gyártási rendszer közreműködésével vált egalitárius művészetté. Csakhogy, mint köztudott, az a baj, hogy már a kapitalizmus sem olyan, mint régen: míg Hollywood továbbra is virágzik [2009], a helyi mozik mindenütt megszűnőben vannak, kiszorították őket a multiplexek, melyeken keresztül a befogadók ízléséhez igazított kultúrával targetálják a szociológiailag kijelölt közönségcsoportokat; és mint az összes olyan alkotást, mely ellenáll a szabványosításnak, Costa filmjeit is a nemzetközi cinéfilek exkluzív műélvezetére szolgáló „fesztivál-filmnek” címkézik, és múzeumokba és művészmozikba utalják. Ezért a tényállásért Costa a világrendet okolja, a leplezetlen pénzuralmat, ahol cinéfileknek szóló filmek szerzőjeként skatulyázzák be azt, aki a megalázottak életének érzetgazdagságát szeretné minél szélesebb körben megosztani. A rendszer teszi az embert furcsa különcé, csak mert meggyőződése, hogy a film is lehet ugyanolyan közös élmény, mint a zöld-foki hegedős zenéje vagy a költők és írástudatlanok által közösen jegyzett levél.

Mégsem biztos, hogy ez a magyarázat kielégítő. Igaz, hogy a plutokrácia létrehozta világban semmi helye az egyenlőségnek: minden gazdagságnak elkülönített formákban kell megjelennie, független tulajdonosok, cégek vagy értékesítők magánvagyonaként. A rendszer saját javai töredékét veti a megalázottak elé, szabványosított formában, ami köszönőviszonyban sincs a szegények világtapasztalatának a gazdagságával. Ezt sugározza a televízió Vanda szobájában. Ám a javak és lehetőségek egyenlőtlen eloszlása csak részben magyarázza, mi függeszti fel a kölcsönösséget és választja el Costa filmjeit a bennük bemutatott világtól. A szegénység tapasztalata

pedro-costa-s-top-10. A nyilvános- és magánbeszélgetésekből kirajzolódó ízlésvilág megejtően részletes feldolgozását lásd két ifjú német cinéfil blogján: Patrick Holzapfel – Michael Guarneri: Youth Under The Influence [of Pedro Costa]. <https://jugendohnefilm.com/youth-under-the-influence-of-pedro-costa-part-1/>. Mindenekelőtt pedig lásd Jean-Marie Straub és Danièle Huillet e(szté)tikájának szentelt dokumentumfilmjét, a szerzőpárost a *Sicília!* [*Szicília!*, 1999, 90'] vágása közben rögzítő *Où gît votre sourire enfouï?* [*Hol bujkál a rejtett mosolyod?*, 2001, 104'], amit az ARTE csatorna *Cinéastes de notre temps* c. sorozatába készített.)

¹⁵ Pedro Costa – Rui Chafes: *Fora/Out*. Porto, Fundação de Serralves, 2007. (Costa egy újabb interjúban így fogalmaz: „Igazság szerint – és ebben kevés kollégám ért velem egyet – én igenis örülnék egy rendszernek, ami biztosítja az alapokat. Olyan rendszernek, ahol senki sem »művész«. Mr. Hawks, Mr. Ford, Mr. Tourneur, Mr. Ulmer, Mr. Fleischer. Egyikük sem volt művész. Nap mint nap ledolgozták a munkaidejüket... / *K: Sajat stúdiórendszert szeretnél?* / Stúdiót, gyárat, rendszert. Tudom, szörnyen hangzik, de igazából egy kommunista viszonyok között működő gyárra vágyom. Ahol egyszerre gyárthatsz cipőket, cukorkát és filmeket. A szovjet álmom. Plusz egy kis helyi tévécsatorna. Warhol tévéje. Lehetne olyan. Lehetne underground.” David Jenkins: Some Violence Is Required. A Conversation With Pedro Costa. *Mubi*, 2013. <https://mubi.com/notebook/posts/some-violence-is-required-a-conversation-with-pedro-costa>)

nyilvánvalóan nem csupán migrációból és csereügyletekből, kölcsönökből, lopásokból és ellentételezésekből áll. Részét képezik a csapások és törések is, melyek kizökkentik az ideális körforgást és ellehetetlenítik a tapasztalatok továbbadását. A *Lávakőházban* ilyen csapás Leao elnémulása, ez a különös hallgatás, melyről megítélhetetlen, hogy a traumatikus kóma következménye vagy a világból való kivonulás vágya-e; és ilyen Edith „megőrülése” is, hogy elfelejt portugálul, és az alkoholba meg a kreol nyelvbe menekül. A mozgalmár halála a salazari koncentrációs táborban, akárcsak a bevándorló sérülése a portugáliai építkezésen, afféle cserélhetetlen, ellentételezhetetlen elemként élkelődik a testek, a gondoskodás, a szavak, a zenék szabad áramlásába. Ezek megfelelője a *Csontokban* Tina beszédképtelensége, hogy nem tud mit kezdeni a tőle függő csecsemővel, így magával vinné a halálba. Az *Előre, ifjúság!* már két teljesen különböző logikára, a közlés és a tapasztalatcsere különböző rendjeire bomlik. A kamera egyrészt Vanda új szobáját veszi, egy steril, fehérre meszelt nappalit/hálót, amit szinte teljesen kitölt egy olcsó franciaágy; ezen ülve mesél a bölcsebb, kissé meghízott nő új életéről, a leszokásról, a gyerekéről, mintaférjéről, a kezeléséről és egészségügyi gondjairól; másrészt pedig Venturát követi, aki többnyire hallgat, és csak nagynéha bök ki egy erélyes parancsszót vagy tőmondatot, olykor viszont elmerülten magyaráz az életéről vagy szavalja a levelet. A kamera egzotikus állatnak mutatja, aki környezetéhez képest túlságosan termetes vagy félnék; szemé néha vadállatian kitágul és felizzik; fejét előreszegi vagy égnek emeli; tekintete gyakran üveges, elmebetegnek néznek így. Ventura történet szála nem egy nehéz élet dokumentálásáról szól, még csak nem is azt problematizálja, hogy egyáltalán képes-e a film bárkivel megosztani az életét vagy visszaszolgáltatni neki a sajátjaként. Ez a szál arról szól, hogy a személyében a film valami megoszthatatlanba ütközött; azokról a törésekről szól, amelyek önmagától választják el a férfit. Ventura nem egy megalázott vendégmunkás, akinek méltóságot kéne szolgáltatni, megnyitva előtte annak a világnak a gyönyöreit, mely a keze munkáját dicséri; Ventura fenséges csavargó, tragikus hős, akinek a pusztá léte felfüggeszti a kommunikációt, a tettek és a szavak cseréjét.

A nyomortelep málladozó falú, limlomokkal berendezett, harsány színű viskóiból az új építésű lakásba kerülve, ahol a fehér falak nem visszhangozzák a bennük élő szavait, a kifejezés két rendje mintha áthidalhatatlanul elválna egymástól. Ha Vanda hajlandó is eljátszani Ventura egyik „lányát”, ha Ventura elücsörög is az asztalánál, cseveg is vele a szobájában, végül még bébiszittel is neki, a férfit ért csapások szikár, megtört testének árnyékát, ennek a Vanda új életében valóságos kolosszusnak ható testnek az árnyékát vetik a nő elbeszélésére, és óhatatlanul eljelentéktelenítik a történetét. Ez a belső szakadás leírható annak a régi vitának a terminusaival, melyet Rousseau a *La Nouvelle Héloïse* előszavában foglalt össze több mint két évszázaddal ezelőtt. Valódiak a családi levelek vagy kitaláltak? – kérdi a bíráló a szerzőt. Ha valódiak, akkor portréknak minősülnek; ez esetben csak a tárgyaknak tartoznak hűséggel, a családtagokon kívül azonban senki nem lesz rájuk kíváncsi. Ellenben a „kitalált képek”, amennyiben nem konkrét személyeket ábrázolnak, hanem az általános emberi lényt, nagyon is érdekelhetik a publikumot.

Costa ezt átfogalmazza: a kamera türelmével, ahogy nap mint nap gépiesen rögzíti a szereplők szavait, mozdulatait, lépéseit – már nem is egy filmforgatás keretében, hanem a másik titkához való hozzáférés gyakorlataként –, életre kelthető a vásznon egy harmadik típusú alak (*figure*), mely nem azonos az alkotóval, sem Vandával vagy Venturával, egy olyan szereplő, aki mindannyiunk életéből ismerős, mégis idegen.¹⁶ Ám semmi sem garantálja, hogy ez a fokozatosan körvonalazódó, személytelen alak mindkét logika alól kibújhat: nehéz elejét venni, hogy olyan portrévá (*portrait*) váljon, mint Vanda, és benne rekedjen a társadalmi személyazonosságok meghitt családi körében, vagy olyan képpé (*peinture*), mint Ventura, a törések és rejtélyek lenyomatává, melyhez képest lényegtelennek tűnik minden családi portré és krónika. A két típus közti feszültség az *Előre, ifjúság!* egy talányos szekvenciájában a végletekig fokozódik. Lentót, az átlagos bevándorlót, az írástudatlant, aki nem képes az eszébe vésni a szerelmes levelet, váratlanul tragédia éri: porig ég az otthona, és bent ég a felesége és négy gyermeke is. (Eddig a pontig semmi sem utal rá, hogy nő és apa.)¹⁷ Ám egy korábbi snitten ő maga is szörnyethal: felmászik egy villanypóznára, hogy tilosban rákösse Ventura viskóját az áramhálózatra, és lezuhan. Az a Lento, akit a leégett lakásban látunk és hallunk, a túlvilágról tért vissza. Nem egy dokumentumfilm alanya, akit mindennapos teendői közben követ a stáb, és nem is fikciós hős – tiszta forma (*forme pure*), melyben felszámolódnak mindazok a különbségek, melyek mentén etnikumokra vagy rasszokra szokás osztani az emberiséget. Félhomályban derengő teste pusztá felület lesz, melyen saját élete, akárcsak Venturáé és mindazoké, akik hozzájuk hasonló helyzetben vannak, akként jelenhet meg, ami: egy élőhalott életként. Ezért alakíthatja a vásznon is önmagát mint fontainhasi családapát, akivel a forgatás alatt ténylegesen megtörtént a tragédia. A tragikus tapasztalat birtokában végül képes lesz elmondani a levelet, ami korábban kifogott rajta. Venturával együtt a kamera felé fordulnak, és a gyászmisék ünnepélyes hangnemében megszólítják a nézőt; ahogy megfogják egymás kezét, mintha egyszerre tennének esküt, mely az élőket a holtakhoz köti, és nyilvánításának köszönetet a közönségnek.

Ilyen pillanatokat idézhet elő, ha egy éppen megismert arc minden előjel nélkül ripityára törik; ha az érthetetlen vagy jóvátehetetlen valóságról művészi tanúságtétel készül. Hasonló dolgot próbált az egyik tarrafali őslakos is a jószándékú ápolónő, Mariana tudtára adni a *Lávakőházban*, amikor a szemébe mondta, hogy a te koponyádat nem törték be. A kifejezések különböző rendjei kettéosztják a tapasztalatot: van, ami megosztható, van, ami nem az. E kettő közt feszül ki a vásznon, ahol a harmadik típusú alak megjelenhet. A két végpont különböző kockázatokkal jár: az élettörténetek oldalán a közhelyesség fenyeget, a törés oldalán a teljes érthetlenség. A mozi többé nem képes arra, amire a szerelmes levél vagy a szegények zenéje. Már

¹⁶ Costa – Chafes, i. m. 115.

¹⁷ (Ráadásul más lakás ég porig, mint amelyen Venturával osztoznak. A tragédia, illetve kettejük közös jelenetei bizonyára más idősíkon játszódnak le. Ennek detektálását nehezíti, hogy mindketten végig egyidősek, sosincsnek öregítve vagy fiatalítva.)

nem részesítheti a szegényeket saját világuk érzéki javaiból. Kénytelen elszakadni tőlük és beérni azzal, hogy pusztá felület legyen, amelyen az alkotó új formákba öntheti mindazok tapasztalatát, akik kizuhantak a termelésből, akik előtt elzáródtak az önérvényesítés útjai. Erre a felületre rá kell férnie a portrénak és a rejtélyes képnek, a krónikának és a tragédiának, a kölcsönösségnek és a törésnek is. Új művészet kerül a régi helyére. Pedro Costa nagysága abban áll, hogy egyszerre segíti elő és késlelteti az elkerülhetetlen változást; hogy egyidejűleg viszi vászonra a lehetséget és a lehetetlent.

KÓDA

JACQUES RANCIÈRE: VENTURA LEVELE (RÉSZLET)¹⁸

...Tehát a Terezínben elpusztult francia költő, Robert Desnos szavai összekeverednek az írástudó bevándorlók szavaival. Így igen hasonló műfajú szövegekönv jön létre, mint amilyeneket Danièle Huillet és Jean-Marie Straub készítettek Pavese vagy Vittorini írásából.¹⁹ Ám Straubék szereplőivel ellentétben Lentónak sokáig nem sikerül felmondania a levelet, és mire végül képes lesz rá, már senkinek sem küldheti el; ám ekkor, a leégett házban, Ventura, a bolond, Ventura, az úr, Ventura, a nagy autodidakta gyöngéden Lento kezére teszi saját lapátkezét, és végig rá se nézve jó erősen megszorítja, amivel tragikus méltóságot szolgáltat neki, ezután pedig a sírás jogával adózik előtte: megvallja, hogy megsíratta szerencsétlenségét – mire Lento is megvallja, hogy ő is megsíratta Venturáét.

A poétikai különbségek politikai különbségek is egyben. Hogy saját esztétikai méltóságukkal egyenértékű politikai méltóságban részesítsék a nép lányait és fiait, Straubék kizárták filmjeikből a mindennapok kisszerű, filléres gondjait. Munkásaik és parasztjaik²⁰ a természet és a mítosz hatalmának kizárólagos égisze alatt élnek tárnak pár órányi kommunizmust, pár órányi érzéki egyenlőséget (*égalité sensible*). Ezzel szemben Ventura, hiába az *Előre, ifjúság!* mozgósító jellegű címe, nem kínál semmiféle kommunizmust, sem egykorit, sem jelenbelit, sem pedig eljövendőt. Alakja végig megmarad Idegennek, mint aki messziről jött tanúsítani valamennyi élőlény számára, hogy igenis mindenki birtokolhatja a sorsát, mindenki felnőhet saját végzetéhez. Straubék Pavese- és Vittorini-filmjeiben a dialektikus vita és a költői készség végső soron az örök kommunizmus kollektív hőskölteményén alapszik. Costánál viszont nincs semmiféle epikus totalitás: az ő politikuma nem válik el a semmi kis életektől (*vies quelconques*), hogy a közösség dicséretét zengje. A szegények valamennyi képessége Vanda bizalmas kitárulkozása és Ventura tragikus monológjai közt oszlik el. Sem a közösségi vállalkozás nyílt horizontja, sem az

¹⁸ (La lettre de Ventura. *Trafic*, 61. szám [2007. tavasz]. A néhány oldalas esszé gondolatmenete nagyjából egyezik a fenti tanulmánnyal, csak kevésbé részletes; mi itt most az utolsó bekezdését közöljük.)

¹⁹ (Straubék adaptációjáról lásd a fordítói jegyzetet a szöveg végén.)

²⁰ (Utalás Straub-Huillet *Operai, contadini* (Munkások, parasztok, 2001, 123') c. filmjére.)

engesztelhetetlen lázadó (*rebelle irréconcilié*)²¹ ökölbe szorított keze nem lehet az *Előre, ifjúság!* záróképe. Ehelyett a film Lento tragikus jelenetét követően mintegy száznyolcvan fokos fordulatot vesz, és Vanda szobájában ér véget, ahol Venturát, aki folyton saját gyerekekről fantáziál, bébiszittelésre fogták; de voltaképp eldönthetetlen, hogy ő felügyel-e Vanda kislányára, vagy a gyerek gondoskodik-e a megtört férfiről. Ezen a ponton minden korábbinál erősebben fellángol a szegények nagyságát – a semmi kis életek nagyságát – tanúsító művészetbe vetett hit. De ez a hit már nem kötődik semmiféle üdvözülés reményéhez. Talán ide kerül át az engesztelhetlenség (*irréconciliation*) – melynek napjainkban Pedro Costa a legnagyobb költője.

Fordította: Sipos Balázs

²¹ (Utalás Straub-Huillet *Nicht Versöhnt* (*Engeszteletlen*, 1965, 55') c. első közös filmjére.)

Sipos Balázs

A KÓDA KÓDÁJA

KÉT KIEGÉSZÍTÉS A FORDÍTÓTÓL JACQUES RANCIÈRE SZÖVEGÉHEZ

Jean-Marie Straub és Danièle Huillet valamennyi filmje egy vagy több irodalmi alkotás adaptációja. Az olasz kommunista és antifasiszta költők és regényírók, Cesare Pavese (1908–1950) és Elio Vittorini (1908–1966) mellett Hölderlin, Engels, Kafka, Péguy, Georges Bernanos és mások műveit is vászonra vitték, Straub a mai napig. Rancière azért Pavesét és Vittorinit emeli ki, mert a Straubék adaptálta szerzők közül az esetükben esik egybe leginkább az irodalmi művek szereplőinek/beszélőinek, valamint a filmekben szereplő, döntően amatőr színészeknek az osztály- vagy társadalmi pozíciója: a Pavese- és Vittorini-filmekben hasonló szicíliai vagy dél-itáliai munkások, parasztok, kommunisták, antifasiszták mondják az írók szövegeit, mint akikről e szövegek szólnak, csak épp fél évszázaddal később. (Ilyen homológ viszony evidensen nem létesül a Hölderlin *Empedoklészet* vagy Kafka *Amerikáját* színre vivő színészek és a szövegek közt.) Straubék Pavese *Dialoghi con Leucò* (*Beszélgetések Leucóval*, 1947) c. dialógusfüzérért, az ott olvasható huszonhét görög mítosz-újramondás egyikét-másikat használták a *Dalla nube alla resistenza* első felében, a *Quei loro incontri* (*A találkozásaik*, 2005, 65') c. (utolsó közös) filmjükben, majd, Danièle Huillet 2006-os halála után, Straub az ő emlékének szentelt gyászfilmjeiben: *Il ginocchio di Artemide* (*Artemisz térde*, 2008, 26'), *Le Streghe, les femmes entre elles* (*Boszorkányok - nők egymás közt*, 2009, 20'), *L'inconciliabile* (*A vigasztalhatatlan*, 2011, 15'), *La Madre* (*Az anya*, 2012, 20'). És ugyancsak egy Pavese-szöveg, *A hold és a máglyák* (*La Luna e i Falò*, 1949) c. regény, az olasz ellenállás krónikája szolgált a *Dalla nube...* második felének előszövegeként is. - Vittorini *Szicíliai beszélgetés* (*Conversazione in Sicilia*, 1942) c. regényéből készült a *Sicília!* forgatókönyve, a *Le donne di Messina*-ből (*A messinai nők*, 1949, átírva: 1964) pedig az *Operai, contadini*. Straubék valamennyi filmjüket az adaptált mű eredeti nyelvén forgatták, az itt felsoroltakat értelemszerűen olaszul; olyan kiváltképp összetett szövegek esetében, mint Hölderlintől az *Empedoklész halála*, a francia feliratot is a poliglott Danièle Huillet készítette.

Az adaptációk leglátványosabb beavatkozása, hogy a jelenetek rendre hagyományos értelemben vett drámai akciók nélkül kerülnek színre: a színészek nem „eljátsszák” a situációkat, hanem - olykor a kamera, olykor egymás felé fordulva - roppant tagoltan, visszafogott mimikával és gesztikával, de erőteljes hangsúlyozással, nyomatékos tagolásokkal felmondják a monológokat vagy párbeszédet. A technika a brechti epikus színházat idézi - azzal a különbséggel, hogy Straub-Huillet, leszámítva legelső közös nagyjátékfilmüket, az *Anna Magdalena Bach krónikáját* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, 94'), sosem használtak sem diegetikus,

sem aláfestő zenét. (A kései Straub rövidfilmjeit rendre egy-egy klasszikus zeneművel, főleg Mahler-szimfóniákkal vagy Beethoven-vonósnyegyekkel kezdi és zárja, ám alattuk sosem mutat képet; de persze nemcsak filmzene és -kép, hanem az általában vett szonorikus, vokális és vizuális sík is rigorózan különválnak Straubék filmjeiben.) Ennélfogva a – gyakran csak visszamenőlegesen elbeszél – narratívák vagy szüzsék rekonstruálhatóak ugyan a néző által a mindig csupán *hallott* szöveg alapján, ám nem állnak össze a vásznon a folytonos jelenidejűség képzetét keltő cselekménnyé; *nem dramatizálódnak*. Mivel a rendezőpáros elvszerűen nem forgatott stúdióban, a helyszín minden esetben vagy a természet (erdő, patakpart, tisztás, domboldal...), vagy egy antik romépület (elvéve modern városrészek, vonatfülke, vidéki házikó), ami nagyban erősíti filmjeik rituális, inkantatív jellegét.

A fordító két okból látta szükségesnek, hogy megjegyzéseket fűzzön a fenti szöveghez. Az egyik, hogy meggyőződése szerint Straub-Huillet – elsősorban Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami és Hou Hsiao-Hsien mellett – az elmúlt néhány évtized legnagyobb hatású filmkészítői egy olyan filmes (ellen)hagyományban, mely Magyarországon sajnálatosan kevésbé ismert. Az ide sorolható alkotók egészen máshogy kezelik a szöveges és az audiovizuális kultúra hagyományos felosztásait és reprezentációs kódjait (ami politikai kérdés), ennélfogva drasztikusan más gyártási körülmények között és más módon használják magát a filmes médiumot is, mint a nyugati kultúripar. Értelemszerűen tehát eligazítást szerettem volna nyújtani az érdeklődő olvasó számára, hogy amennyiben kíváncsi, megismerkedhessen Straubék életművével.

A jegyzet másik oka, hogy nem ért egyet Rancière ítéletével, miszerint Straub-Huillet „a természet és a mítosz kizárólagos égíse alatt” közvetlenül és problémátlanul magát az üdvtörténeti narratívába ágyazott kommunizmust kívánnák elének tární, ennélfogva műveiket hitelteleníténé a „nagy elbeszélések” meggyőzőerejének (kétségtelen) elapadása. „A közvetlenség a halandók és a halhatatlanok számára egyaránt tilos”, írta Hölderlin a Szophoklész-fordításaihoz készített jegyzeteiben. Mint Philippe Lacoue-Labarthe francia filozófus is felfigyelt rá, ez a nagy téma, istenek és emberek végleges különválása, az égi és a földi dimenzió közti tragikus szakadás Straubék életművének központi részét képezi, legalábbis a *Dalla nube...* (1979) és az *Empedoklész halála* (1987) óta: előbbi film a második világháború alatti és utáni antifaszizmus dél-olaszországi kudarcát, utóbbi természetesen a polisz és az istenek törvényével szembeszegülő filozófus tragikus hübrisztét, a közvetlenség tilalmának áthágási kísérletét és borítékolható elbukását viszi színre.¹ Straubék kommunizmusa nem a bevett üdvtörténeti, sokkal inkább azon a (német romantika megnyitotta) tragikus horizonton értelmezhető, melyről ugyancsak Lacoue-Labarthe azt írta, „itt a proletariátus az istenhalál filozófiai ekvivalense. Ezt tartom Marx egyik filozófiai vezérfonalának: a proletariátus megjelenése ugyanaz a pillanat, amelyet a görög nyelvű keresztény teológia a kenózis, kiürülés pillanatának nevezett.

¹ Ehhez lásd: Philippe Lacoue-Labarthe: *Musica ficta. Figures de Wagner*. Párizs, 1991. Kimondottan Straubékról: 258. skk

Megnyílik egy abszolút úr... És ez az úr, mely radikális negativitásként a teológiában feltámadásként manifesztálódik, Marxnál egy új világ ígérete.² Ez a *produktív tagadás* (akárcsak az egyenlőség, a kizsákmányolás vagy az osztályharc, de éppígy a feljebbvaló vagy az istenhalál gondolata) Straubéknál messzemenőig történetiesített vizsgálati anyag: ránk hagyott filozófiai örökségként kezelik, őrizve kifejtésének eredeti (hölderlini, pavese-i, kafkai...) megszövegezését (vagy páratlanul szigorú filológiai és fordítói munkával filmre fordítva az eredeti szöveget); filmjeikben arra kíváncsiak, miként szólaltatható meg „munkások, parasztok” kollektív hermeneutikai gyakorlatában. (Ahhoz, hogy ez világos legyen, elég megtekinteni a *Dalla nube...* első felét.) A proletariátus pedig – éppígy, mint a parasztság – a ’80-as évektől kezdve készített filmjeikben csakugyan abszolút úr: pár aprócska emberi alak ácsorog irdatlan városokban vagy a fenséges természetben, hol csoportosan, hol kettesben, hol egyedül, mindig rögzített pozícióban, ezáltal vagy a kamerától (a nézőtől), vagy egymástól vonva meg tekintetüket, arcukat, gesztusaikat – és nemhogy nem adott a számukra az érzéki egyenlőség, de egészen kivételes pillanatoktól eltekintve soha nem is érnek egymáshoz.

Mindez korántsem mozgósító mitizálás, ellenkezőleg: az összeomlott eredetmítoszok, fenntarthatatlan üdvtörténetek, irtózatos kudarcokba fúlt politikai vállalkozások meggyászolása.

² Philippe Lacoue-Labarthe: *La réponse d’Ulysse et autres textes sur l’Occident*. Párizs, 2012. 125.

Sipos Balázs

NEM. TE. VAGY.

(PEDRO COSTA: CAVALO DINHEIRO)¹

Q: *What is the purpose of cinema in this current moment in time?*

Pedro Costa: *To avenge, to revenge.*²

Nem értetődik magától, hogy a film jót akar.

Benjamin két fontos írása, a *Tézisek a történelem fogalmáról* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1942) és *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935-'36), korszakfordító kritikai/emancipatorikus funkciót tulajdonított a film kultúrmédiának; Pedro Costa filmjei, így az alább tárgyalt *Cavalo Dinheiro*, kritikát gyakorolnak és emancipálnak a posztkoloniális állapotban. De kritika és emancipáció jelentése sem magától értetődő.

A benjamin kritika nem „a fennállót” célozza, ahogy reménybeli folyománya, az emancipáció sem a láncok leoldása, a termelőeszközök köztulajdonba juttatása, mégcsak nem is a szabadság azon birodalmának megnyitása lenne, ahol „megszűnik az a munka, amelynek jellemzői a nyomor és a külső célszerűség.”³ Benjamins kritikát és emancipációt – a politikai teológia keretrendszerében – történelemfilozófiai összefüggésrendszerbe illeszkedik; legpontosabban talán úgy lehetne jellemezni, mint a temporalitás háromszatú (múlt-jelen-jövő) közösségi tapasztalatának a kiközlését, az *atemporalításban való részesülést* – legyen az *atemporalis* egy múlt, mely sosem volt jelen, az igazán rendkívüli, mert a dolgok lineáris menetéből nem levezethető, nem „additív” történelem, vagy a messiás küszöbönálló eljövetele: utópia. „A materialista történetírás *konstrukciós elven* [kiemelés tőlem] alapszik. A gondolkodást nemcsak a gondolatok mozgása teszi, hanem megakadásuk is. Ha valahol a gondolkodás egy feszültségteli konstellációban hirtelen lefullad, a kiváltott sokktól a

¹ *Horse Money*, Costa, 2014, 104'. A nehezen fordítható, talán portugálul sem egyértelmű cím magyarzó fordításban: „A Pénz nevezetű ló”. Ennyiben az angol cím is félrevezető lehet – nem „lópénz”-ről van szó, hanem a főhős, az *Előre, ifjúság!*-ből ismerős Ventura egykori jószágáról.

² „K: Mi a film feladata ma? Pedro Costa: Hogy bosszút álljon, elégtételt vegyen.” On *Revenge and Tragedy in Cinema and Life*. Interview with Pedro Costa. *Four By Three Magazine*. http://www.fourbythreemagazine.com/issue/death/pedro-costa-interview?fbclid=IwAR0rYIY7NWjerkPA3BsXjm8ORdL1g4Zkqf-z2PRphc1MoCKAqkflUort_6w

³ Karl Marx: *A tőke*, III. kötet. S. a. r. a marxizmus-leninizmus klasszikusainak szerkesztőseége. Budapest, 1974. 771. Enyhén módosítottam.

gondolat monáddá kristályosodik. A történelmi materialista csak akkor közelít meg valamely történelmi tárgyat, ha az monádként áll előtte. Ebben a struktúrában ismerheti fel a történés messiási megakasztásának a jelét, azaz a forradalom esélyét a múltért vívott harcban.”⁴

Ezt a kikristályosodást (a most-pillanatot: *Jetztzeit*) a *Passagen-Werk* (1927–40) jelen és múlt összeszikkasztásaként, kölcsönös intenzifikációjaként írja le, melynek előfeltétele „a progresszió ideológiájának teljeskörű meghaladása.” A „progresszió ideológiája” éppúgy áll Max Weber és liberális vagy szocdem követői „európai társadalomfejlődés”-ére („racionalizáció”), mint a *high-tech* futurista vagy náci híveire és a kommunista üdvtörténetre. Benjamin ezeken a gondolati alakzatokon kívül lokalizálta a messiásit. „Azt mondhatni – folytatja –, hogy [a progresszió ideológiáját meghaladó] álláspont a valóság növekvő koncentrációját (integrációját) észlelheti, miáltal mindaz, ami egykor volt, magasabb fokú aktualitást nyerhet, mint amekkorával létezése idején bírt. Azt, hogy pontosan miként jelöli ki saját magasabb aktualitását, az a kép [kiemelés tőlem] határozza meg, amiként és amin keresztül szembeülnék vele. A korábbi kontextusok dialektikus interpenetrációjában és aktualizációjában mérettetik meg valamennyi jelenbeli cselekvés igazsága. Ez [interpenetráció/aktualizáció] robbantja be az elmúltakban lappangó gyúanyagot. Aki így ragadja meg, ami »egykor volt«, nem historiografikusan teszi, mint szokás, hanem politikailag, politikai kategóriákban.”⁵

A múltból és jelenből kikristályosodó *Jetztzeit* képjelenségét meg kell alkotni. Az atemporalitás-effektusra törekvő történelmi materialista tehát olyan kultúrtechnikára utalt, mely egymás mellé vagy egymásba tudja illeszteni különböző korszakok maradványait. Olyan maradványokat méghozzá, melyek nincsenek rendszerszerűen archiválva, lineáris kontinuumba rendezve, mégis hitelesíthetők. Ám nem úgy, ahogyan a makroperspektívás történettudomány verifikál, jelesint szövegekkel szövegeket; a történelmi materialista számára kutatásra méltó információhordozók nem szűkülnek könyv- vagy levéltári anyagokra, aminthogy a számára tanúságtévő életek többnyire nem kompetens archiváció útján hagyták hátra nyomaikat.

A *Jetztzeit* támasztéka az ellenarchívum. Ez nem abban az értelemben oppozíciós, hogy cáfolja a hivatalos archívum pecsétjével ellátott anyagokat, hanem abban, hogy a múltat a jelentől és jövőtől szilárdan elválasztó „historiografikus” vagy „muzeális” (Nietzsche) archívumfelfogás ellen irányul: az ellenarchívum „az elnyomottak tradícióját” rögzíti és disszeminálja atemporalitásként; a tradíciót, mely arra tanít, hogy „a rendkívüli állapot, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való.” A Benjamin szerint félreértett rendkívüliség, ami a tézisek kontextusában nem más, mint a Har-

⁴ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Vál., jegyzetek: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 972.

⁵ Walter Benjamin: *The Arcades Project*. Szerk. Rolf Tiedemann. Ford. Howard Eiland – Kevin McLaughlin. New York, 2002. K2,3, 392. Másol a monád, a kép: „dialektikus”, a kristályosodás (*des kleinen Einzelmoments den Kristall*): csillagkép (*Sternbild*). A történelem folyását eltorlaszoló „kristályzemcsék”-hez lásd még a híres vázlatot: uo. 854.

madik Birodalom jog- és államrendje, pusztán „a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében” nyer meghatározást, ennyiben pedig épp azt fedi el, hogy a náci atrocitások és „barbárság” nem képeznek kivételt, hanem folytonosak a tömegtermelésre állított technikai civilizáció mindennapjaival.⁶ A tézisek születésével egy időben ezt nevezték Benjamin gondolkodói partnerei, Adorno és Horkheimer a felvilágosodás dialektikájának.

A történetfilozófiailag megalapozott kritikának ennél fogva éppúgy célpontja a háborút heroikus rendkívüli állapotként beállító náciizmus, mint a náciizmust a lineáris történelem normájához képest barbárságnak beállító liberalizmus vagy szociáldemokrácia. Az elnyomottak tradíciója ezeket felváltandó irányozza elő az „igazi rendkívüli állapot”-ot: a messiási idő, az atemporalitás, a *Jetztzeit* kultúrtechnikai kiváltását.

Köztudott, mennyit köszönhet a *Passagen-Werk* a szürrealista írástechnikának, Pudovkin mozijának, az eisensteini montázselméletnek; számunkra azonban nem ezek a hatástörténeti vonatkozások érdekesekek, hanem az, hogy a másik híres esszé, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* megfogalmazta *anti(film)esztétika*, mely a szórakoztató, élvezetet vagy azonosulási lehetőséget nyújtó, passzíváló és manipulatív (film)művészet helyett annak politizálását irányozza elő, miként konvergál a történelmi materialista számára előírt feladattal: annak a képjelenségnek a megkonstruálásával, amely atemporalitás-effektusaival szétöri a dominánsok lineáris történelmét.

A textuális/grafikus és az audiovizuális médium felhasználási módjának elemi különbségét Benjamin nem árnyalta, pedig kritika-, következésképp emancipációfogalma felől lényeges a differenciájuk. A *Sokszorosítás*-esszé a mediális váltásnak inkább az episztemológiai, nem pedig a kritikai/emancipatorikus hozadékát méri fel. Így mikor azt írja, „a fényképezés tehermentesítette először a kezet a képi újraalkotás folyamatában azoktól a legfontosabb művészeti feladatoktól, amelyek most már egyedül a lencsébe pillantó szemre hárultak. Minthogy a szem gyorsabban ragad meg valamit, mint amilyen gyorsan a kéz rajzol, a képi sokszorosítás folyamata annyira felgyorsult, hogy lépést tudott tartani a beszéddel”,⁷ akkor sem a kéz és a szem médiumának használatához kellő szakértelmek közti eltérésre nem tér ki, sem pedig – ami fontosabb – arra, hogy a legújabb optikai médium, a technicizált tekintet a kéznek, a hangnak, a testnek korábbi kultúrtechnikáit is, úgymint a rajzolás, a képző-, díszítő-, ipar- és textilművészetet, az éneklést, a zenét, a táncot, a színházat, vagy akár olyan masinisztikus, techno-humán médiumokat is, mint a nyomtatás, az építészet vagy a nehézipar, képes magába olvasztani: nem csupán lefordítani a saját kódjaira és így kijátszani (erre, bár kevésbé hatékonyan – „lassabban”, írja –, a manuális média, a képzőművészet, az írás is képes), hanem

⁶ Walter Benjamin, i. m. 965. Hasonló tanulságot fogalmaz meg *A német fasizmus elméletei* konklúziója, In: *Angelus Novus*, i. m. 620-621.

⁷ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 303-304.

„remedializálni” (Bolter – Grusin):⁸ visszahatni (*feedback*) a többi technikára, megváltoztatni egymáshoz vagy a (már mindig is közvetített) „valósághoz” fűződő viszonyukat.⁹ Végül, Benjamin azt a vonatkozást is csak érintőlegesen tárgyalja, hogy a diegetikusan megjelenített alakok, a „lefilmezett” emberek maguk is részesülnek a médiumból, annak archivációs, intervenciós és disszeminációs kapacitásából, akár anélkül, hogy értenék működés módját vagy egyáltalán tisztában lennének vele, hogy felveszik őket; más szóval arra, hogy az audiovizuális az első olyan közvetítő, *amelyen keresztül anélkül is cselekvő alany lehet bárki, hogy képes lenne használni a médium eszközkészletét.* Azt írja, a filmszínész már nem a közönségnek játszik, hanem „önmagát ábrázolja az apparátusnak” (a felvevőgépnek), majd ebből *avant la lettre* levezeti a dokumentumfilmet: burkoltan Vertovra céloz, akinél a „dolgozó ember” előre megírt szkript nélkül önmagát viheti színre „munka közben”. Így a film, hirdeti ki Benjamin, „közvagyonná vált” (316–321). És konklúziója, ha elhamarkodott is, magától értetődően döntő mediális változást jelez az európai kultúrtörténetben.¹⁰ Arról azonban nem esik szó, hogy ez az önszínrevitel, ez az *auto-mise-en-scène*¹¹ a tükörképben lelt nárcisztikus örömmön túl milyen hozadékkal

⁸ Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (MA), MIT Press, 1999. Magyarul részlet: A remedializáció hálózatai. *Apertúra*, 2011. tavasz. Szerintük minden médium automatikusan remedializál: „A következő egyszerű definíciót ajánljuk: médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét... versenyre kel velük, vagy megpróbálja átformálni őket.” Ez túláltalánosítás; abból fakad, hogy a szerzőpáros a médiumokat csak eszközszerűségükben vizsgálja, tekintet nélkül az egyes médiumok különböző felhasználóira – máshogyan cselekvő, cselekedtető és szenvedő alanyaira – és történelmi kontextusokra, amelyet maguk a médiumok képeznek meg, persze különbözőképp. Kitérnek a *Sokszorosítás*-esszéire, de olvasatuk megreked az aurafosztás közhelyénél.

⁹ A film intermedialis voltához lásd: Pethő Ágnes: *Reading the Intermedial. Abysmal Mediality and Trans-figuration in the Cinema*. In: Uő: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge University Press, 2011. A szerző „flexibilis multimedialitás”-ként vagy „médiapalimpszeszt”-ként határozza meg – és eredendően transzkulturális jelenségként tárgyalja – a mozit.

¹⁰ „[A technikai sokszorosítással előállított művészet] tendenciáinak a dialektikája a felépítményben éppúgy megfigyelhető, mint a gazdasági életben. Ezért helytelen lenne lebecsülnünk hasznukat [a/z osztály]harcban. Kiiktatnak számos olyan ránk maradt fogalmat – mint alkotás és zsenialitás, örök érték és titok –, amelyeknek eddig nem ellenőrzött [...] alkalmazása a tényanyag [ti. a kultúra] fasiszta értelemben vett feldolgozásához vezet. Az [esszében] bevezetett művészetelméleti fogalmak abban különböznek a használatban lévőktől, hogy tökéletesen használhatatlanok a faszizmus céljaira.” (302, enyhén módosítottam.) A szöveg híres zárlatában a faszizmus célja „a politika esztétizálása” (334), amit az audiovizuális médium állami monopolizálásaként fordíthatunk le. (Ezt érdemes összevetni a lentebbi lábjegyzet Debord-citátumával.)

¹¹ A fogalom eredetileg Claudine de France-tól. Kommentálja Jean-Louis Comolli: *Passage à l'acteur*. In: Uő: *Corps et cadre*. Párizs, Verdier, 2012. 423 sk. „A »lefilmezett emberek« kölcsönösen hatnak egymásra a színrevittel (*mise en scène*), amelybe belecsöppennek. Magukra veszik és végigviszik saját szerepüket, amelyet egyszerre ismernek és értenek félre...”

bír azok számára, akik a korábbi kultúrtechnikákat nem tudták használni. Ugyancsak sokatmondó, hogy Benjamin a dolgozók *munka közbeni* reprezentációjaként gondolja el az új médium „közvagyonná” válását: eszerint az új médium névuma abban rejlene, hogy úgy mutatja a dolgokat és embereket, amint azok vannak: már mindig is más médiumok (gépek, gyáarak) alkotóelemeiként. Az „átlagember” identifikációs jegye eszerint a munka. Az „átlagember” lényegileg technicizált. Így aztán, a munkafolyamatból nem kivonva, a másik médium – a gyáripar – közvetítésében marad, a kinematografikus apparátus pedig pusztán ezt keretezi. Tehát a benjaminii modellben a felvevőgép nem interveniál a közvetítések működő rendszerébe.¹²

A hatvanas évektől kezdődően a politikai film pontosan ezt az intervenciót – a diszkurzív, textuális vagy audiovizuális (spektakularizált) médiába való „transzmediális” (*transmedial*)¹³ beavatkozást – célozta.

Valamennyi kultúrtechnika kitermeli saját archívumát. Ezek az archívumok sosem azonos súllyal esnek a latba. A „nyugati történelem” elsődleges közvetítője hagyományosan az írás, aminthogy szövegre fordíthatók legkönnyebben egyéb kul-

¹² A modell fogyatékosága a húszas-harmincas évek filmprodukciónak a gyakorlatával magyarázható. Ekkor – és még évtizedekig – „a tömegek” és „a kisebbségek” is pusztán nézőként vagy (amatőr) statisztériaként voltak kitéve a filmnek. Mégpedig szóltanul. „1961-ig (*Chronique d'un été*, Rouch – Morin, 90') a »dokumentaristának« nevezett film nem volt képes szinkronban venni a beszélő testeket. Egyfelől hang, másfelől kép. A 16 mm-es szinkron kamerák megjelenésével vált lehetővé stúdióon kívül, professzionális színészek, megírt dialógus, forgatókönyv nélkül filmezni, ahogy Dziga Vertov akart. Ebben állt a mozigép (*machine-cinéma*) demokratizálása.” (Comolli: Mai '68 au miroir du cinéma. *Corps et cadre*, i. m. 446. Kiemelés az eredetiben.)

¹³ A fogalom kiötlője: Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old Media and New Media Collide*. New York University Press, 2006. Jenkins a „transzmediális történetmeselés” alapján bontja ki a fogalmat, és a *Matrix*-franchise-zal (Wachowski – Wachowski) illusztrálja. Itt arról az intermédiás „világépítés”-ről van szó, amelyet a '10-es évek végére a Walt Disney és a Warner Brothers stúdiók aknáltak ki leleményesen: „a mediális konvergenciára válaszul létrejött új esztétikáról van szó, amely új követelményeket támaszt a fogyasztók elé, és a tudásközösségek újfajta részvételére épít. [...] Hogy nyakig merülhessenek a fiktív univerzumban, a fogyasztóknak össze kell gyűjteniük a történet legapróbb morzsáit is különböző médiacsatornákon [mozi, videómegosztó, könyvkiadvány, képregény...], majd összevetni szerzeményeiket chatszobákban, online olvasókörökben, és együttműködni, hogy mindazok, akik befektetik a kellő időt és energiát, a lehető leggazdagabb élményben részesüljenek.” (21.) Ez az elgondolás, melynek szóhasználata is, kultúrafelfogása is árukkodó, a fogyasztói kapitalizmus spektakulúmanak a keretén belül gondolja el a transzmedialitást, hangsúlyosan úgy, hogy az egyes médiumok bevett reprezentációs kódjai ne sérüljenek, ennél fogva ne váltódjék ki semmiféle atemporalitás-effektus, nehogy megjelenjen valami aktualizálatlan vagy reprezentálatlan múltbeliség. Így – hiába ünnepli demokratikus forradalomként a digitális – hallgatólagosan ellenjegyzi a diszciplínát, egyben a médiumok rangsorát: ez a transzmediális kollektív praxis pusztán a kommodifikált élvezet szférájában mozog, nem célozza a történelmi valóságot; utóbbi az alfanumerikus tudomány monopóliuma marad. Jelen tanulmány, Jenkinstől eltérően, kultúrtechnikai névumként érti a transzmedialitást, és az abban rejlő kritikai potenciált szeretné vizsgálni; márpedig a kritika a hagyományos felosztások megkérdőjelezésére ösztönöz.

túrtechnikák termékei, és mert a testek „alfanumerizálása” (írni-olvasni tanítása) a legraktikusabb hatalomtechnika, amennyiben nemzetközösségek kialakítása a cél. A textus afféle metaarchívumként funkcionál, nem csupán abban az értelemben, hogy a „könyvtár” minden archívum archívuma, hanem abban is, hogy a történetiség vagy temporalitás mintáját is az íráshordozó szolgáltatja, és magának az ideális tárgyának, azaz a (történet)tudományosságnak is az írásbeliség a lehetőségfeltétele. A nyugati történelmi idő textuálisan képződik; az objektivitás és a kontinuitás a fonetikus/lineáris jelekkel operáló írástudók műve. Azonban, mint untig ismert, a negyedik mediális forradalom, bár nem egyöntetűen és nem mindenütt, nagyjából felszámolta a Könyv(tár) primátusát, egyúttal a monoperspektívás, egynyelvű, egyirányú történelem képzetét.

A digitális felvevőgép előtti önszínrevittel lehetővé vált, hogy a textuális archívumban tudományos diskurzusokkal és az írásbeliség fetiszizálásával körülbástyázott történelemtudományt a remedializáció (részben) fölülkódolja „az elnyomottak tradíciójával”: olyanok szavaival, dalaival, jeleivel, emlékeivel, akik a korábbi retenciós apparátusokba nem tudták beírni magukat. Az átkódolás értelemszerűen visszamenőleges (is) – nem volt ez másként az írásos archívum esetében sem, csak ott mindig az újabb dominánsok írták felül a korábbiakat; az audiovizuális esetében azonban a közösségi kommunikáció korábban preferált formáiban inkompetens csoportok is interveniálhatnak a digitális médiumok közvetítésével vagy azok fordítótevékenysége révén a számukra továbbra is feltörhetetlen metaarchívumokba. Az így képzett audiovizuális tömbök lehetnek a fenti *kristályzemcsék*.¹⁴

¹⁴ A technológia XX-XXI. századi története persze sokkal ellentmondásosabb, mint Benjamin esszéjének (tech-)optimista olvasata sugallja. A robbanásszerű „exoszomatikus fejlődés” (Lotka, Georgescu-Roegen), a külső memóriatárak, illetve az adatvívő telemédiumok elterjedése, melyek a szonorikustól (rádió) és vizuálistól (tévé) kezdve mindinkább „aktiválták” a felhasználót, egyre több szervét kötve az információs rendszerre (telefon; videokamera, az egyre olcsóbb 16 mm-es, szuper 8-as, végül a digitális; személyi számítógép; internet; közösségi média; virtuális valóság), korántsem „az elnyomottak tradíciója” diadalmenetét hozta. A textualitásnak mint elsődleges kultúrtechnikának a felcserélése az audiovizuálisra inkább fokozta az elidegenedést. Mikroszinten az emberi (és állati) szóma és psziché fókuszált megfigyelését, manipulációját, módosítását, piacosítását hozta; makroszinten monopolkapitalizmust és hatalomkoncentrációt. Kameramánia: biztonsági kamera odakint, webkamera idebent. (Ha van bármi értelme szétválasztani kintet és bentet.) A rizomatikus struktúrák meglepő gyorsasággal reterritoralizálódtak hierarchikusakká. (Ha egyáltalán deterritorializálódtak valaha. Deleuze híres esszéje az „ellenőrzés társadalmairól” [*Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1990] a legnagyobb techoptimizmus és rizómáláz hajnalán íródott.) A digitális technológiát a techoptimizmus politikailag semleges eszköznek hitte, kifejlesztését függetlennek az államhatalomtól, vélelméből pedig azt szűrte le, hogy használata automatikusan szökésvonal. Ez tévedés volt. Debord, azon kevés médiateoretikusok egyike, akik szerint a *politikon* megelőzi a *technét*, 1967-ben arról írt, hogy a technika már mindig is hatalomtechnika. „A spektakulum nem valami természetesnek tekinthető technikai fejlődés szükségszerű végterméke. Ellenkezőleg. Itt a spektakulum társadalma a forma, mely feltalálta a hozzá illő technikai tartalmat [*La société du spectacle est au contraire la forme qui choisit*”

Az intervenció médiumok közt megy végbe. Ám nem csupán úgy, ahogy a mozi korábbi kultúrtechnikákat ötvöz, hanem úgy is, hogy az audiovizuális médium közvetítette bárminemű nyomokkal felülírhatók eltérő típusú kompetenciát igénylő (történettudományos, művészeti, de akár politikai-jogi) médiumok archívumai is. Ezért célszerűbb jelen összefüggésrendszerben transz-, nem pedig intermedialitásról beszélni. Nem a médiumok (képzetesen: horizontális) köztességéről van szó, hanem (ugyanígy: vertikális) intervencióról – ahol persze a kétféle pozicionálás, a horizontális és vertikális, pusztán vizuális leképezése különbözőképp mediatizált közegek különbözőképp (de: folyton) újraképződő szimbolikus rangsorainak. Ezek a – hol a politikai, hol a kulturális, hol a technológiai, hol egyéb hatalmasok hathatós közreműködésével végbemenő – újraképződések értelemszerűen azért rögtön politikaiak, mert a különböző kultúrtechnikákkal megalapozott archívumok jelentőségének fenntartásához/megszüntetéséhez különböző társadalmi csoportok (vállalt és tudattalan) érdeke fűződik. A sosemvolt múlt aktualizálásával a történelmi materialista a domináns történelemben avatkozik be; de a domináns történelmet már mindig is hordozza valami (nem *valaki*).

son propre contenu technique.] Ha úgy is tűnhet, hogy a spektákulum – leszűkítve itt legnyomasztóbb felszíni megjelenésére, a »tömegkommunikációs eszközökre« – pusztá instrumentumként szállná meg a társadalmat, emlékeztetnénk rá, hogy ez az instrumentalizáció [nem semleges/univerzális eszköz, hanem] a spektákulum önmozgatásához kellett.” A digitális videokamera korántsem a hatalomgyakorlástól független technikai vívmány, hanem lényegi alkotórésze annak a társadalomnak, amelynek „szükségeit csakis medializációjuk révén lehet kielégíteni”, és amelynek a tagjai készségesen részt vesznek önmaguk medializációjában, testük, környezetük, szereteteik, emlékeik spektakularizálásában. Aminek hatalomgyakorlási motivációja és hozadéka van, írja Debord, megelőlegezve a magánélethez és az információbiztonsághoz fűződő jog körüli kortárs apóriákat: „ha e társadalom vezérlése és az emberek közötti valamennyi kapcsolat csakis az »instant« kommunikáció hatalma révén valósulhat meg, annak egyetlen oka, hogy ez a »kommunikáció« lényege szerint egyirányú; koncentrációja annyit jelent, hogy a létező rendszer vezetése megszerzi azon eszközök monopóliumát, amelyeket az általa alkalmazott speciális vezetési forma megkövetel. A spektákulumban megjelenő általános hasadás elválaszthatatlan a modern államtól, amely – mint a társadalmi megosztottság általános formája.” (Guy Debord: *La société du spectacle*. Párizs, 1992 [1967]. 24. §.) Annyiban szorul kiigazításra a paragrafus, hogy a filmművészet terén ténylegesen kialakultak olyan technikahasználati praxisok, melyek effektíve a társadalom vagy történelem reprezentációját illető – és többnyire „a politika esztétizálását” célzó – állami monopólium ellen irányozzák a digitális kamerát (ennek elterjedéséről Debord nem tudhatott), ezáltal képesek lehetnek remedializálni a hatalom uralta kommunikációs csatornákat. Ilyen praxis többek közt Pedro Costáé. – De maga a remedializáció csak azokban a kivételes esetekben valósul meg, amikor közbeiktatódik a művészeti hagyomány, vagyis amikor az új médiumokat nem kommunikációs, hanem kultúrtechnikai jelleggel használják; az ilyen jellegű használat feltételezi a kompetenciaigény fenntartását, az eszközökhöz való hozzáférés korlátozását műveltségi cenzussal és az elfogadott esztétikai értékkritériumok általi kiválasztódással, végül magának a (nem benjamini) „műalkotás” képzetének, szimbolikus hatóerejének a táplálását, amihez művészeti mezőre, vagyis újabb közbeiktatott intézményre van szükség. A kikristályosodás, legalábbis a benjamini, nem légtérben történik.

Pedro Costa mediátora azonban hús-vér személy: Joao Tavares Borges: Ventura, egy hetven körüli bevándorló a Zöld-foki-szigetektől.¹⁵ Közös filmjeikben – *Juventude em marcha (Előre, ifjúság!, 2006, 156’)*; *Cavalo Dinheiro; Vitalina Varela (2019, 130’)*¹⁶ – Ventura fantáziával és szorongással kevert emlékeit viszik színre. Ám eldönthetetlen, hogy az emlékek a biográfiájához rendelhetőek-e, átvett, örökölt, kölcsönzött anekdoták vagy kitalációk. Ami egyáltalán nem mellékes. Filmjeik kísértetieségét pontosan a valóság és fikció, biográfia és kollektív emlékezet, személyes és közösségi megszólalás közötti ingázás adja. Eljárásmódjukra jó példa az *Előre, ifjúság!* híres jelenete, melyben Ventura a Gulbenkian Múzeum kertjében elmeséli a teremőrnek, hogyan csapolták le társaival a múzeum építésekor a mocsaras területet, űzték el a békákat, húzták fel a falakat, emeltek szobrot az alapítónak, majd hogyan zuhant le egy állványzatról. Az értelmezők zöme, így Rancière is, szó szerint veszi Ventura egyes szám első személyű tanúskodását; többen ezzel a sérüléssel magyarázzák leszázalékolását is. Azonban a *Cavalo Dinheiro*-ban megadott születési évszámát a múzeum építésének dátumával összevetve kiszámolható, hogy a munkálatok megkezdésekor hat, befejezésekor tizenhárom éves volt; azt is állítja, hogy tizenhat évesen vándorolt Portugáliába. A magáról közölt adatok gyakran ellentmondások.¹⁷ Ventura azonban nem hazudik vagy félrebeszél, hanem magától értetődően felfüggeszti a közösségi emlékezet és a személyes biográfia közti elválasztást.

Ezek a filmek nem visznek színre textuálisan vagy audiovizuálisan dokumentált tényanyagot. Semmiféle narráció nem jelzi a történelmi kontextust, nincsenek archív felvételek sem. Hiszen mindkettőhöz külső adattárolókból kéne információkat előhívni, márpedig Costa kizárólag Ventura (később Vitalina) pszichoszomatikusan őrzött emléknemaira épít. (Noha a politikai vagy gazdasági hatalommal összeütközésbe kerülő szereplők hivatalos iratokat, szerződéseket, halotti bizonyítványokat lobogtatnak vagy szorongatnak, a kamera sosem közvetlenül ezekre hivatkozva perel, hiszen amint keretezi, remedializálja őket.) A bemutatottak valóságosságát tudományos vagy jogi értelemben nem verifikálja semmi. De nem is verifikációról van szó, hanem tanúsításról. Azonban nem úgy, ahogy az olyan dokumentumfilmek tanúskodnak, amelyek a lekamerázott személyek jogi értelemben vett szavahihetőségére építik igazságuk. A Pedro Costa-i tanúsítás nem személyes, hiszen a megesett sérelem sem személyes, hanem általános. (Ettől még nem „közös”. Szenvedők közösségét

¹⁵ „Úgy gondoltam, a portugál forradalom történelmi pillanata sokkal bonyolultabb és furcsább, mint hisszük. Venturán *mint jóson vagy orákulumon keresztül* új szemmel tekinthettünk rá.” On *Revenge and Tragedy in Cinema and Life*, i. m. Kiemelés tőlem.

¹⁶ Ezek mellett rövidfilmek: *Tarrafal (2007, 17’)*, *The Rabbit Hunters (2007, 21’)*, *O nosso Homem (2010, 23’)*.

¹⁷ A *Cavalo Dinheiro* magyarázata a leszázalékolásra egy késpárbaj, bizonyítéka egy heg Ventura fejbőréen. Ez is ugyanolyan bizonytalan, mint a korábbiak. Végig titokban marad, alkoholistá volt-e, netán most is az; kézremegése, zilált elméje, törődött teste utalhat Parkinson-kórra, de az sem kizárt, hogy csak rájátszik. Az *Előre, ifjúság!*-ban tucatnyi embert nevez a gyermekének, de sejthető, hogy egyikük sem vérségi leszármazottja. Stb.

csak az tételezi, aki nem szenved.) A filmek „valamennyi bevándorlóért” emelnek szót. Ez a „valamennyi” azonban csak mint „minden egyes” írható fel, ami drámaian különbözik az „összes” vagy „összeg” logikájától. A „valamennyi”, a „minden egyes” értelmében – és az „összes”-sel szemben – nem teljes, lezárt, kerek, prezentálható totalitás, hanem inkonzisztens sokaság: azokra utal, akiknek pontosan az a megkülönböztető jegye, hogy nem részei „a többségi társadalom” nevű absztrakció vagy halmaz összességének, de nem is állíthatók szembe önálló, ellentétes halmazként utóbbival, hisz mint „bevándorló kisebbség”, ezt a halmazt is a „többség” nevezi meg, jelöli ki, diszponálja. A „többség” azért többség, mert erre (is) képes. Ebből kifolyólag „róluk” vagy „értük” (az idézőjelet a totalitásként való referálhatatlanságuk indokolja) csak szingulárisan lehetséges tanúskodni, kollektíven nem. Ez a probléma a „többség” (történelme) esetében értelemszerűen nem merül fel, „ő” ugyanis nevezheti magát „Portugália”-nak, „nép”-nek, „nemzet”-nek vagy „mi magunk”-nak, megteheti ezt az entitást történelmi cselekvőnek, forradalmárnak, választónak, törvényhozónak, sőt, típusokkal figurálhatja, képviseltesheti is. Ez a lehetőség a „bevándorló kisebbség” elől el van zárva. Ventura nem típusfigura, eset, példány vagy képviselő, aki „mindenki helyett áll”, hanem egyes-egyedüli szingularitás. Sérelmei, emlékei, fájdalmai azonban – és ez helyzetének a lényege – *behelyettesíthetők* a hozzá hasonló helyzetű kisebbségek sérelmeivel, emlékeivel, fájdalmaival, *ami a többség egyes tagjaira nem áll*; utóbbiak ugyanis a szuverén „Portugália”, „nemzet”, „nép” totalitásának diszkrét, identikus, autonóm, sajátlagos egységei. Venturának nincs ilyen jellegű hatalma, sajátságosága, (meg)határozottsága. Tehát azért nem lehet tipikus eset, képviselő, „univerzális egyéniség” (Hegel meghatározása a tragikus hősről), mert nem *kivétel(es)* – ahogy „a bevándorlók” egyike sem az –, és pontosan azért nem „önmagáért” és „az egyesén keresztül a közösért” tanúskodik, mert „önmagaság”, „egyediség”, „tulajdonképpen sajátlagosság”, mely szemben állna a kollektíva üres általánosával, de „a paroxizmusig fejlesztve” (Nádas Péter) univerzálissá válhatna, az egyes bevándorlók esetében éppúgy nem adott, mint „az univerzális” (egyetemes), mely ugyancsak a többség/teljesség privilégiuma; azt a paradoxont kell tehát elgondolnunk, hogy *minden egyes bevándorló nem-egyes, nem-sajátos, nem egyedüli példány*.¹⁸ Ez az axióma a többségi történelem európai reprezentációs kódjai által kijelölt helyzetüknek, nem pedig Ventura vagy Pedro Costa döntésének a folyománya; személyes biográfia és kollektív emlékezet egybevonásával való világos artikulációja viszont az ő érdemük.

Ebből következik, hogy a tanúskodásnak a többségi ítélőszéken bevett formája, amely *extenzív* módon véli hitelesíthetni a tanúsítottakat, vagyis feltételezi, hogy az összecsengően valló tanúk számának növelésével egyenesen arányosan növekszik a

¹⁸ Ami korántsem ugyanaz, mint azt mondani, „egyik bevándorló sem egyes, sajátos, egyedüli példány”. Ez esetben totalitásról tennék kijelentést, nem egyesekről külön-külön, és nem képződne paradoxon; utóbbi formula – „egyik bevándorló sem...” – annak fasiszta „feloldása”, amely az egyediséggel együtt a szingularitást is megvonja „a kisebbségeiktől”. Ez csak akkor kerülhető el, ha fenntartjuk a paradoxont.

vallomások hitele is, Costa számára járhatatlan út. Ő a filmes apparátus *intenzív* felhasználásával fokozza tanúja, Ventura szavahihetőségét. Ez a tanuskodás így nem csupán, sőt, nem is elsősorban verbális: a lefilmezett test fizikai állapota éppúgy megtámogatja, mint a filmek tér- és időkezelése, a képek textúrája, a dialógusok dramatizálása vagy a vágástechnika. Ventura, a mediátor („jós”) teste és elméje organikus tárolóegység. Ebből képződnek a film audiovizuális téridőtömbjei és akciói. Utóbbiak fiktívek. Ezt a műalkotásszerű, nem dokumentarista jelleget erősíti az elliptikus elbeszélésmód, az információvisszatartás, a képek *chiaroscuro*-jellegű „festőisége”, a képkivágatok nyomatékosan konstruált volta – ahol az alsó gépállású beállítások is,¹⁹ a piktorializmus is, a „képkivágaton kívüli” (*hors-champ*) is jelentéskonstituáló, miközben a képfelület műviségére irányítja a figyelmet –, valamint az, hogy a szereplők látszólag nem vesznek tudomást a kameráról.²⁰ Mindezek jóvoltából a tényanyag eloldódik az organikus adathordozó személyétől, objektiválódik vagy idealizálódik.

A kultúránk hagyományosan alfanumerikus jelöléssel állít elő tényszerűséget; igazságot azonban, mint nagy hatástörténetű esztétikák affirmálják, a műalkotásoknak is tulajdonít. Itt azonban nem csupán erről a hermeneutikai közhelyről van szó. Az audiovizuális apparátusban ugyanis, az irodalmi vagy képzőművészeti alkotással szemben, arra is lehetőség nyílik, hogy a kultúracsinálás bevett módjaiban inkompetens személy (teste) tegyen tanúságot. És ez sem pusztán a kultúra – kívánatos – demokratizálásának a tekintetében lényeges. Ahogy Ventura végigcsoszogja, -remegi, -motyogja a *Cavalo Dinheiro* konstruált tereit, fikció és dokumentáció látszólag berekesztett dialektikája újraindul: a megtört testnek láthatóan komoly erőfeszítésébe kerül *végigcsinálni* a filmet; valóságos performanszt látunk, ahol a fizikai megerőltetéshez mentális társul: ezek a személyes/kollektív határára írt emlé-

¹⁹ Ezek, mint sokan észrevették, John Ford *Sergeant Rutledge*-ét (1960, 111’) idézik.

²⁰ Costa antinaturalista piktorializmusáról és arról, hogyan kezeli a képkivágat és a kereten kívüli (*champ/hors-champ*) viszonyát, lásd: Jean-Louis Comolli: *Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa* (2010). In: *Uó: Corps et cadre*. i. m. (Angolul elérhető: <https://www.afterall.org/article/frames-and-bodies-notes-on-three-films-by-pedro-costa-ossos-no-quarto-da-vanda-juventude-e>.) Különösen a *champ/hors-champ* Comolli által leírt dialektikája figyelemreméltó: demonstrálja, hogy Costa életművének a kibontakozása (az *Előre, ifjúság!*-gal bezáróan) olvasható úgy, mintha a képkivágaton kívüli fokozatosan *megszállná* a képkivágatot: „A láthatóság korlátozása a képkerettel valójában nyitás: a nem-látható előhívása. A hétköznapi vizuális mező megvonásával a keret elkeríti és elzárja a látható egy töredékét; így a képmező, a látható egy része, a nem-látható is meghatározza, úgy, mint valami maradványt, saját kívüliségét (*dehors*), amelyről – a »nem-keretezett« lényegéből fakadóan – feltételezhető, hogy térben és időben is korlátlan. Így a képkivágattól (*champ*) elválaszthatatlan külső mező (*hors-champ*) megkettőzi előbbi, bizonytalan homályzónát von köré. Az *Előre, ifjúság!* azon passzázaiban, amelyek a Fontainhasból megmaradt romok közt játszódnak, amelyből már kiürítették a fantommá vált lakosokat, a nem-látható lényegi sötétsége nem korlátozódik a külső mezőre (*hors-champ*). Áttöri a keretet, beszivárog a képmezőbe, beléhatol, kitölti, a képkivágat fényébe állítja a kereten kívüliek árnyékát...” (536.) Az *Ossostól* a *Vitalina Varela*ig a piktorializmus is egyre markánsabb.

kek felidézésének, az elfojtottak feltörésének a nehézségei. A történelmi hitelesség – a bevett validációs eljárásokon túli – pecsétjét ütik a mű hermeneutikai igazságértékére. A hitelesség persze nem pozitívista, empirikus vagy szcientista módon értett ténszerűséget jelent; ebben különbözik az alfanumerikus történelemtudomány az audiovizuális történelmi restitúciótól. Utóbbi dialektikus párokat konstruálhat (pl. dokumentumfilmből és fikcióból, vagy személyes biográfiából és kollektív múltból), és meghagyhatja őket felold(hat)atlan ellentmondásosságukban, szavatolva egyrészt a műalkotás zavarbaejtően titkos létmódjáért, demonstrálva másrészt, hogy nem Ventura partikuláris alakja fantazmatikus (a recepció általában élőhalottnak, zombinak, kísértetnek nevezi), hanem a portugál nemzeti történelem és a dekolonizáció tűnik – hathatós közvetítésében – kísértetjárásnak.

Costa és Ventura filmjei közül egyedül a *Cavalo Dinheiro*ban zajlik az elbeszélés utóbbi figurájának külső fokolizációjával:²¹ mint Rancière kimutatja, az *Előre, ifjúság!* fel van osztva Vanda Duarte és Ventura reprezentációs rezsimjei között,²² a *Vitalina Varela*ban pedig a címszereplő fokolizál, nem kevésbé enigmatikusan, mint Ventura – habár a férfi ebben is feltűnik, papi szerepben, de saját nevéen és szavaival, és egy időre átveszi az elbeszélést (ahogy helyenként Vitalina a *Cavaló*ét), ám nem bontja meg annak reprezentációs rezsimjét. Ebben tér el a Vanda/Ventura páros a Vitalina/Ventura párostól: utóbbiak mindkét filmjükben egyazon rezsim szülöttei.²³

A *Cavalo* elején Ventura jelenkori, modern kórházba kerül. Az épület az elbeszélés során múltbeli kórházzá, alagsora katakombává, alulvilágított földalatti labirintussá alakul. Itt bolyong vizsgálatai között. Egyetlen hosszabb szekvencia játszódik az intézmény falain kívül, konkrétan egy lisszaboni parkban. A szakasz időben is leválk a kórházi síkról, de mivel ugyancsak Ventura kórházba kerülésével zárul, és mivel a férfi a flashbackben is ugyanúgy néz ki, mint a „jelen” síkján, az egykori és jelenbeli kezelés, egyben múlt és jelen, szétválaszthatatlan. Ráadásul a flashbackból a kórházba transzponálódik a múltbeli ellenfél, a vörösinges férfi is, aki szintén egyidős mindkét síkon, csak hogy ő, Venturával ellentétben, az „időugrás” ellenére fiatal marad. Kettejük kibékülésével zárul a film; ezután Ventura távozhat a kórházból. De még előtte lefolytat egy bő húsz perces párbeszédet egy szoborszerű, bronz bevonatú rohamosztaggal egy liftben. Ebbe a minimalista eseményisorba

²¹ A nézőnek nincs közvetlen hozzáférése Ventura tudatához, de az ő percepciói rendezik el a szubjektívnek ható teret és az időt, és jobbra az ő belső és külső kommentárja értelmezi a cselekményt. A fokolizáció itteni használata a Mieke Bal-i, nem a genette-i meghatározást követi (Genette szerint csak a narrátor, rajta keresztül pedig a szerző lehet a fokolizáció alanya), de ez voltaképp mellékes – hiszen a kettejük közti különbség a fikciós és dokumentumfilm határán forgó *valamennyi* filmben elhalványul, amennyiben az elbeszélői ágencia ezeknél automatikusan megoszlik szereplő és rendező (operatőr, vágó...) között. (Vö. Celestino Deleyto: Fokolizáció a filmi elbeszélésben. *Apertúra*, 2005. ősz. <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokolizacio-a-filmi-elbeszelesben/>.)

²² Lásd tanulmányát jelen számban.

²³ Szó szerint is: mindketten zöld-foki fekete bevándorlók (habár három évtized eltéréssel érkeznek, Ventura szerencsét próbálni, Vitalina halott férjét eltemetni), míg Vanda Portugáliában született fehér.

ékelődik Vitalina epizódja. A nő egyenesen a Zöld-foki-szigetekről érkezik férje holttestét követelni az intézménybe, ami a jelenlétében meghatározatlan bürokratikus hivatallá változik. Egy ponton Ventura bolyongása egy rég bezárt gyárba vezet. Az alsó szintek általában börtönnek hatnak, a fentiek szanatóriumnak. Ezeket a transzformációkon keresztül a *Cavalo* – az iskola kivételével – az elzárás és fegyelmezés Foucault által számbavett valamennyi intézményét megfelelteti egymással. Deleuze Godard-ról írja: „a gyár börtön, az iskola börtön, szó szerint, nem metaforikusan. Nem elég egymásra vágni egy börtön és egy iskola képét; ez csupán valami hasonlóságot jelezne, zavaros viszonyt két tiszta kép között. Ehelyett... meg kell mutatni, mennyiben és miért börtön az iskola, miért bordélyház a lakótelep, miért gyilkos a bankár, miért csaló a fotográfus – szó szerint, nem metaforikusan.”²⁴ Azzal a különbséggel, hogy Costánál a fegyelmezés valamennyi biopolitikai intézménye végső soron a bevándorlók portugáliai történelmére utal: egyszerre az intimitás, otthon, privát szféra hiányára és a közügyekből való kizártságra.²⁵

Joao Tavares Borges 1972-ben, tizenhat évesen érkezett Lisszabonba a Zöld-foki-szigetekről, a bevándorlási törvények 1966-os enyhítése után megindult harmadik hullámmal. Ekkoriban a portugál szabályozás a legliberálisabb szerte Európában. Csak az oldás évében 90,000, az illegális bevándorlókkal együtt mintegy 110,000 fő költözött, és a forradalomig hátralévő nyolc évben is 100,000 körülre teszik a számukat, azaz szűk egy évtized alatt majd egy millió embert vándorolt be a Magyarország méretű Portugáliába, 15–35 év közötti képzetlen fekete férfiak, akik a munkai ingyenes építőiparban helyezkedtek el.²⁶ A migrációt az életciklus természetes „felhalmozási” szakaszaként fogták fel: a többség nem akart betelepülni, csak pénzt keresni, aztán hazatérni szeretteihez. Életük évtizedes átmenetiségét tükrözik a sebtében felhúzott lakótelepek, a Lisszabon körüli Fontainhas,²⁷ az Amadora melletti Damaia vályogházai, palaviskói. Portugáliában érte őket az 1974-es szegfűs forradalom (*Revolução dos Cravos*) és a nyomában megindult dekolonizáció.

Joao Tavares Borges szintén hátrahagyott valakit. Időskori énje, Ventura hol arra utal, hogy a Zulmira nevű nőnek kellett volna utána jönnie, hol arra, hogy ő tervezett visszatérni hozzá; sosem árulja el, hogy a forradalom húzta-e keresztül a család egyesítést, vagy a pénzsűke miatt nem tért haza, netán szegényből, esetleg a sérülése vagy az alkoholizmusa akadályozta. Az is lehet, hogy egyszerűen megszokta

²⁴ Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'image-temps*. Párizs, Minuit, 1985. 32.

²⁵ Itt az iskola a hiányával zár ki: megfoszt a szocializációtól, az integrációhoz és önérvényesítéshez kellő készségektől.

²⁶ A gyarmatbirodalom felbomlásával a bevándorlás drasztikusan lelassult; '81-ben az illegálisokkal együtt is csak 20,000 főt tartanak nyilván az adattárak. A felhasznált adatokhoz lásd: Maria Ioannis B. Baganha: *From Closed to Open Doors. Portuguese Emigration under the Corporatist Regime*. University of Coimbra, 2003. https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue1/pdf/baganha.pdf.

²⁷ A Costa életművében központi jelentőségű tér a zöld-foki Santo Antão-sziget északi részén fekvő településről kapta a nevét.

Portugáliát, de az sem kizárt, hogy a nő szakította meg a távkapcsolatot. Egy idő után megritkultak a levelek. Zulmira nem jelenik meg Costa és Ventura filmjeiben.

Salazar halála (1968) után tábornokai vezetik az autoriter-korporatista rezsimet. A gyarmatok lázadnak, a hadsereg terrorral válaszol, az *Estado Novo* nemzetközi embargó alá kerül, a kereskedelmi szankciók folytán '74-re recesszióba süllyed az ország. 1974. április 25-én Marcello Caetano, a minisztertanács elnöke átadja a hatalmat António de Spínola ezredesnek, a Fegyveres Erők Mozgalma (*Movimento das Forças Armadas*) vezetőjének; ez a szegfűs forradalom alapító eseménye. Spínola maga alá gyűri a katonaságot és a titkosrendőrséget is; a „csendes többség” képviselőjeként rendpárti politikát ígér, a nagyipari konszernnek status quójának fenntartását, anti-kommunizmust (akárcsak Salazar). A függetlenségi pártok vezetőivel való tárgyalás helyett a gyarmati katonákra bízta a dekolonizációt, hátha így elodázható a birodalom felbomlása. A forradalom balra tolódásán nem tud úrrá lenni; négy hónappal később átadja a hatalmat Francisco da Costa Gomes ezredesnek, aki a '76-os demokratikus választásokig konszolidálja a krízist. A történelemkönyvek úgy tartják, ekkor indul Portugália demokratizálódása. A gyarmatok Gomes alatt felszabadulnak, bár nem egy ütemben, és sehol sem következik be a várt nyugati típusú demokratizálódási folyamat. A Zöld-foki Köztársaság 1975. július 5-én alakul meg; az ottani eseménysor vértelen.

Bár öt nagyjáték- és három rövidfilmje is a zöld-fokiakkal foglalkozik, a sziget-csoport felszabadulására Costa sehol sem reagál.

1975–76-ban esély kínálkozott egy harmadik utas szociáldemokrácia kialakítására: a bankokat államosították, tervgazdaságot vezettek be, bérminimumot állapítottak meg, megerősítették a sztrájkjogot, növelték a szociális juttatásokat. A törekvéseket a gyarmatbirodalom elvesztése, a belső piac beszűkülése, a gyarmatokról százezres nagyságrendben hazatérő telepések reintegrációjának akadozása, a munkahiány, a visszaeső termelés törte derékba. Hitelekhez kellett folyamodni, befektetőket vonzani az országba, a nemzetközi intézetek és tőkések feltétele pedig szokás szerint a megszorítás. 1976-ban kezdik leépíteni a jóléti államot, átállítani Portugáliát a neoliberalis kormányzati formára, betagozni a globális kapitalizmusba.²⁸

A forradalom és a dekolonizáció után a metropoliszba áramló, majd ott rekedt vendégmunkások kísérteteit idézi meg a *Cavalo Dinheiro*. Ezek a fantomok nem állíthatók a forradalom fehér főszereplői mellé. Velük nem történt meg a forradalom. „Harminc évembe telt rájönni – mondja Costa –, hogy Ventura ugyanakkor és ugyanott volt a forradalom alatt, mint én, csak míg én jelszavakat skandáltam az utcán, ő reszketett, sírt, rettegett, hogy mi lesz vele, ha elkapják a katonák, miközben valami bozótosban bujkált a többi feketével...”²⁹ Azt mondja, csak évek múltán döbrent rá, hogy sosem látott fekete arcokat a forradalmi tömegben. Cserébe a

²⁸ Ehhez lásd: Antonio Reis: Az 1974-es szegfűs forradalom [sic]. *Beszélő*, 4./11-12. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-1974-es-szegfus-forradalom>

²⁹ Mark Peranson: L'avventura. Pedro Costa on Horse Money. *Cinema Scope*, 60. <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/tiff2014-horse-money-pedro-costa-portugal-wavelengths/>

*Cavalo Dinheiro*ban nem látni fehér bőrszínt. Pedig biztos fehér a Venturát kezelő orvos, neki azonban csak a köpenyét mutatja a kamera; garantáltan fehér a rohamosztagos is, akivel Ventura a film nagyjelenetében polemizál, az ő bőrszíne viszont kivehetetlen a bronzfestéktől, ami tetőtől talpig beborítja; és bár kétségtelenül fehérek a katonák is, akik a bevándorlókat üldözik a Lisszabon melletti, fákkal megszórta domboldalon, majd egy rémálomszerű jelenetben tankkal és gépfegyverekkel letartóztatják az egy szál alsógatyában szerencsétlenkedő Venturát, arcukat és testüket eltakarja méregzöld egyenruhájuk, rohamsisakuk.

Látszólag csak Ventura, kórházi ágya mellett sorakozó barátai, Delgado, Benvindo (a keresztfia) és Lento; ellensége, a vörösinges; és Vitalina látható testi valójában. De a barátok kísértetek: Delgado réges-rég rágyújtotta a családjára a házat, és soha többé nem szólalt meg; Benvindo egy építkezésen lezuhant a harmadik emeletről; Lento (akiről az *Előre, ifjúság!*-ből tudható, hogy egész családja bent égett a házukban) drogot árult, lebukott, börtönben végezte. Később Ventura egy lepusztult gyárba téved, ahol Benvindo makacsul várakozik, mint mondja, több mint húsz éve, hogy végre kézhez kapja a végkielégítést; lehetetlen eldönteni, ő vagy a gyár kísértetiesebb-e.³⁰

Ezek az alakok egyszerre azok és nem azok, akiknek mondják magukat; igaznak beállított helyettesek, akik szociális helyzetük, családtörténetük, emlékeik révén lehetnének ugyanazok, akiknek a nevét a film erejéig viselik, lehetnének, de mégsem. Elmondásuk alapján nagyjából egykorúak Venturával, fiatalos testük és a remegő öregemberé közt mégis mintha fél évszázad lenne. Ventura múltjából léptek elő – ez azonban csak életrajzi közleményeik és fiatalos kinézetük eltéréséből tudható; ha a néző elvétí szavaikat, végig azt hiheti, „magukat játsszák”. (A film egyes adatbázisokban dokumentum-, más adatbázisokban fikciós filmként van kategorizálva. És ez nem is egészen hibás.)

A *Cavalo* valós tényanyagra épül. Mi valós? Ami *nyom*. Emberek fiziológiája – *It's Ventura's body, nerves, hands, eyes*³¹ –, és féltve őrzött iratai, dokumentumai, kötelezvényei, levelei, rég elévült szerződésai, lejárt útlevelei, személyi igazolványai. Írás-, szúrás- és üténnyomok. Tenyérvonala, ránc, heg, tetoválás a viselt testen; pecsét a nyugdíjkérelmi űrlapon, aláírás a szerelmes levélen, dátum a születési vagy halotti bizonyítványon. Ilyen és hasonló maguknál és magukon hordott nyomok kötik őket a társadalom nevű absztrakcióhoz, az államhoz, munkáltatójukhoz, személyesnek érzett múltjukhoz, idegenbe szakadt vagy otthonhagyott szeretteikhez. Ezeknek a hivatalos ígéreteknek vagy testi deformításoknak az alapján szólíthatják meg a hatalmat, folyamodhatnak nyugdíjért vagy követelhetnek kártérítést. Nem lenne ebben semmi rendkívüli; ám Costa hősei abban nagyon is különböznek tőlünk, a többségtől, hogy az ő nyomaikat nem őrzi közös adattár: irataikról éppúgy nincs biztonsági másolat, ahogy biográfiájuk és kollektív emlékezetük sincs a hivatalos történelem lapjaira írva. És a

³⁰ A *fantomgyár* figurációjáról lásd a *Fantomjaink* c. szöveget az *Enigma* 104. számában.

³¹ Neil Bahadur: Interview with Pedro Costa. *Film Comment*, 2015. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-pedro-costa/>

papirosnál csak a viszontagságoknak kitett test és a megbomló elme sérülékenyebb adathordozó. Ezért féltik annyira irataikat. Valószínűségüket féltik, annak nyomát, hogy léteztek, jártak a Földön. Csak ezek alapján kiálthat jóvátételért a film.³² A Katona kérdi Venturától a *Cavalo* zárójelenetében: „Mitől félsz?” Ventura: „Hogy elhagyom a munkaszerződéssem.” Benvindo túlvilági türelemmel gyűrogeti a romos gyárban végkielégítéssel kecsgetető szerződését, mely bizonyára rég elévült. Vitalina első közös jelenetük után, ahol elmeséli Venturának, hogyan érkezett lélekszakadva a Zöld-foki-szigetekről Lisszabonba és késte le mégis három nappal a férje temetését (Ventura váltig tagadja, hogy a férfi meghalt), előbb a férje halotti bizonyítványát, majd saját születési anyakönyvi kivonatát, végül házassági szerződését olvassa fel. Bürokratizált Dido, aki – a mitikussal ellentétben – nem hajlandó feladni. Születési adatai olvasásakor sírva fakad.

A *Cavalo* Jacob Riis (1849–1914) szociofotós New York-i bérleményekről és lakosaikról készített fekete-fehér fényképei montázsával kezdődik. Kocsmái asztalra borult férfiak rongyos ruhákban; düledező faviskók a beomlott földút szélén, árokba borult lovasszekérrel; beázott mennyezet, penészes fal, lepattogzott vakolat, latinók, feketék, fehérek vegyesen a szűk terekben. A nők fodros szoknyát viselnek, a férfiak ünneplőt, kalapot, öltönyt óraláncsal. Amikor tudják, hogy fotózzák őket, ünneplésesen megdermedve merednek a kamerába. Mint akik folyton temetésre készülődnek.³³ A Riis-montázs vége felé valaki döngő léptekkel megindul. Az utolsó kép Géricault *Portrait d'un noir* című olajfestménye (1822–23): a rajta ábrázolt elegáns, fiatal fekete férfi – a festő felfedezettje, *A medúza tutaján* (1818–19) három alakban is szereplő Joseph, „a néger” (1793–1865) – a kolonizáció nyomában az egzotikum iránt támadt borzongós érdeklődés zavarbaejtő mementója. Erről a képről fordul át a kamera Joseph (és tucatnyi fekete modell) utóda, Ventura meztelen hátára, majd egyenletes svenkkel lekíséri a sötétségbe. Miután az ösztövré öregember leereszkedett, a fénybe érve emblematisztikus mozdulattal, tenyerét kítárva eltakarja a szemét, mint akit vakít a rá eső halvány fénysugár: alászállt. (1. kép)

³² Costa eljárása Foucault protokollját idézi: „valóban létezett személyekből kiindulni; életük legyen titokzatos és nyomorult; legyen néhány oldalon, még inkább pár sorban összefoglalható; ám az összefoglalók, kutatásunk forrásai, ne krónikák, hanem panaszlevelek, vádiratok, elfogató parancsok vagy idézések legyenek – csupa olyan okirat, mely valamiképp beavatkozott jelentéktelen életükbe, bajt hozott rájuk, feldühítette vagy megőnjítette őket; és a szavak és életek sokja keltsen bennünk is réműlettel vegyes csodálatot.” Lásd: Michel Foucault: *La vie des hommes infâmes*. In: Michel Foucault: *Dits et écrits, II*. Párizs, Gallimard, 2017. 239.

³³ A tabló a film aranymetszésében módosulva megismétlődik, mint fontainhasi bevándorlók belső laktereiről és róluk magukról készített, beállított mozgóképsor. Ragyognak a ruhadarabok, bútorok, vázák, falfelületek. Tüneteményes pusztulás. Aláfestésül a zöld-foki Os Tubarões *Alto Cutelo* („Magas vágómunkás”) c. tánczenéje szól egy férfiről, aki a metropoliszban ragadt. Ahogy az *Előre, ifjúság!*-ban a zöld-foki bevándorló és Robert Desnos levele, úgy itt az egykor Amerikába hurcolt és a Portugáliába vonzott feketék életterei, ruházatkodása, tárgyi környezete között létesül metonimikus kapcsolat. De az ismétlés nem azonosságot sugall. A zöld-fokiak egyedül vannak szűkös lakásukban; az amerikaiak kollektív rítusokat végeznek közösségi terekben.



Képkocka Pedro Costa *Horse Money* című filmjéből

© OPTEC – Sociedade Óptica Técnica

Kisvártatva felveszi adatait egy orvos. A bekerülésére adott magyarázata hihetetlennek tűnik. Csak egy ötven perccel későbbi szekvenciából derül ki, hogy – a diegetikus határokat rugalmasan kezelve – igazat is mondhat. Ezt a kulcsszekvenciát, mely a film arany metszésében pereg le, tüzetesen kell elemezni.

A jelenetsort Vitalinával közös kettőse vezeti fel. Vakító kórházi szoba. A nő gyászruhát visel, mint mindig, rávetve orvosi köpenyt. Ezúttal a házassági szerződését olvassa fel, majd leveti a köpenyt, és fekete nyakláncokat kezd tologatni az asztalon. Ventura vörös színű, fodros inget öltve mellé ül, a fodrok vérfoltszerűek. Vitalina megjegyzi, hogy kicsípte magát. Ventura büszkén rákontráz, látta volna fiatal korában. Vitalina a férfira sandít, majd képzeletből leírja magassarkú csizmájában, zakójában, bicskával farzsebében. Ventura csodálkozva rápillant, majd belekezd egy anekdotába.

Egy vasárnapot idéz fel. Néhány barátja és öt üveg bor társaságában kiült a lisszaboni Jardim da Estrelába. A bor elfogyott... Vitalina átveszi a szót, tovább mesél Ventura nevében: „Elfogyott a bor; a szökőkútból ittunk...” Majd egy széles vigyorral közeledő férfit ír le, „zsebében útlevel”, aki „abban a vörös ingben van, amit tőlem kapott a születésnapjára.” Az, hogy Vitalina Ventura elbeszélői pozíciójába helyezkedett, a film első nézésekor követhetetlen, ugyanis nincs rá semmiféle vizuális vagy szonorikus jel, sőt, a dialógus is leplezi a váltást: „A főnöke – folytatja Vitalina –, J. Builder szabadnapot adott neki...” „Én is melóztam J. Buildernél”, buggyan ki Venturából, amivel elárulja, hogy ő is azt hiszi, Vitalina önmagáról beszél. A nő türelmesen folytatja. „Leszegem a fejem. Bicskával nekem jön. Felszakítja a fejem. Mire én megvágom a karját. Helyben lebénul. Fejszével

akarok nekiesni, hogy megölöm. De a testvéreim lefognak. Katonák jönnek, összeszednek, bevisznek a kórházba.” Ventura elismerően kiböki: „te aztán mindent látsz, Vitalina”.

A nő újból beszédhelyzetet vált. „De még mindig élsz. Lélegzel. Csöpög a véred a földre. Nem találták meg a kést.” Szünet. „Tönkretetted az életed, Ventura.” Ventura büntudatosan leveszi a sapkáját. Fehéren fénylő homlokán villog a heg. „És az enyémet is” – fejezi be Vitalina. Ventura feláll. A következő képen Vitalina az asztalra dőlve fekszik, a birizgált fekete nyaklánc vértócsaként övezi. Ventura, türelmetlenül: „De nem halt meg.”

Kinek az életéről beszél Vitalina?

Ha a sajátjáról, a vád univerzális, nem személyes. (Ventura nem Vitalinát hagyta Zöld-fokon.) Vitalina Didóként tesz szemrehányást az összes bukott Aeneasnak, akik vakmerően útnak indultak, majd hasonló sérülések, leszázalékolások, börtönbüntetések vagy a puszta nemtörődomség miatt nem tértek haza. Ezt erősíti a jelenet elején felolvasott házassági szerződés. (Vitalina minden jelenetében szökevény férje után nyomoz.) Ez esetben Ventura Vitalina Aeneasáról állítja, hogy még él. Ha él, Vitalina élete nem ment végleg tönkre, a szemrehányás pedig indokolatlan. De a tönkretett élet, a figurák folyamatos, kölcsönös behelyettesíthetősége miatt, lehet akár a vörösinges férfi is. Róla is állítja Ventura, hogy nem halt bele a szúrásba, csak lebénult.

Ezt erősíti a következő szekvencia, mely vizuálisan demonstrálja, hogy Vitalina Ventura nevében a férfi traumatikus emlékét idézte: teátrális testkompozíciók, élőképek, elliptikus vágások ismétlik el a szóban felidézett késpárbajt.

(1.) Városi park nappal. Az előbbieik szerint a Jardim da Estrela. Feketék bujkálnak a sövényben; felfegyverzett katonák közelednek arctalanul. Az alapozást hat brutális hirtelenséggel egymásra vágott, teátrális élőkép követi, Straub-Huillet modorában. Mozgássorok megszakítása, indulatkitörések akadályoztatása, a feszültség lefojtása: fekete férfi bujkál, felpattan; arctalan katona fülel; rohamsisakos gumibottal lefog egy vörösinges fekete férfit, akinek a kezében penge villan, ingujja felszakítva; Ventura, átvérzett fehér ingben, vérző fejjel ráhanyatlik egy másik katonára; a vörösinges fekete férfi gyűlölettel nézi Venturát (nem szerepelnek közös képen, nincs nagytotál); Ventura remegő karja lehanyatlik a földre, kezében penge; odanyúl egy fehér kéz, lefogja, kiveszi a kezéből a kést, lehúzza jegygyűrűjét is. Az utolsó képen két katona elszállítja Venturát. Titokban marad, min kapott össze a két férfi.

A narrációs ismétlés – megkettőzni az elbeszélést, ahogy a hollywoodi montázsban, ahol nem elég megmutatni, alá is kell mondani, mit látunk – banálisnak hangozhat. Ám itt egy transzformáció megy végbe, mely éppen hogy elválasztja az elbeszélés verbális (szó szerinti) és vizuális (fenomenális) síkját, melyeket mindazon filmek együtt kezelnek, amelyekben a kimondott mondatok alanya, referenciája, címzettje vagy jelentése az adott képkivágaton belüli szituációban azonosítható. Vitalina mondásának az alanya, referenciája, címzettje, jelentése az újrajátszás révén elcsúszik: a vizuálisan lejátszott emlék nyomatékosítja visszamenőlegesen, hogy bár az ő szája mozgott, más személy szólt belőle; hogy nem lehetett sajátja az emlék (ő nem jelenik meg a metalepszisben), mégis akként beszélt el; hogy ennélfogva

Venturának kellett volna elmesélnie neki (Vitalinának), ehelyett fordítva történt; végül, elbizonytalanodik az elbeszélte esemény és Vitalina életének tönkremenetele közti kapcsolat, akárcsak a „nem halt meg” referense (Vitalina férje? a vörösingest?), illetve ennek a referensnek a köze Ventura életének a tönkremeneteléhez (akkor ment volna tönkre az élete, ha megöli a vörösingest? milyen értelemben? jogilag, morálisan, pszichésen...?). Éppen hogy a korábban fixnek tekintett jelentéseknek a megingatását, valamint a beszédbeli alanyok és a képsoron látott figurák közti indexikus viszony eltérítését szolgálja az ismétlés: differenciát állít elő, nem banálisan vagy patetikusan nyomatékosít.

Ám az elbizonytalanítás nem csupán a szüzsét és a benne szereplő figurákat érinti, hanem a jelenetek narrációs szintjét is. Még mindig Ventura mint adattár (jós) fokolizálja a narrációt, ám előbb, *figurális átvitel*el, a másik alak beszédén, majd, *mediális fordítással*, egy másik (verbális helyett audiovizuális) közvetítőn keresztül. Utóbbi, az (1.) képsor mediális fordítása egy *speciális metalepszis* (Genette), „a keretezés (*enchâssement*) határának szándékos megsértése”³⁴ az elmondás és az elmondott, a felidézés és a felidézett, jelen és múlt között; specifikumát egyfelől az adja, hogy nem egy extradiegetikus narrátor (itt: Vitalina) lép be az elbeszélésbe, hanem az ő elmondásán keresztül léphet vissza saját elfojtott, ezért hozzáférhetetlen emlékébe *maga az elbeszélés hőse* (Ventura), akit mint elbeszélőt egy másik karakter (Vitalina) helyettesített; másfelől pedig az, hogy a metalepszissel az elbeszélés médi-umot is vált, beszéd helyett audiovizuálisan folytatódik/ismétlődik.

Az átvitel Vitalinára, az ezt követő átfordítás a személytelen filmes apparátusra nem más, mint az emlékezésaktus *exoszomatizálása*, kihelyezése a filmes infrastruktúrába. Ugyanakkor a speciális metalepszis, aminthogy visszahelyezi a férfit saját – tőle előbb figuratívan, majd mediálisan függetlenített – emlékébe, a képsoron keresztül újra *endoszomatizálhatóvá* (megélhetővé) teszi számára az egykori eseményt. Appropriáció (el- vagy kisajátítás, tulajdonítás) és expropriáció (eltulajdonítás) Derrida által leírt összjátéka zajlik,³⁵ az ember „eredendő technicizáltságának” demonstrációja: az exoszomatikus kintlévőség (lesz) a legbensőségesebb ősemlék, ami azonban a figurális átvitel, majd az audiovizuális fordítás híján hozzáférhetetlen maradna hordozója, Ventura számára. A műveletsorral a film saját eljárását allegorizálja: így dolgozik Ventura pszichoszomatikus memóriáján, és juttatja vissza neki, Joao Tavares Borgesnek, ami (nem lehetett) az övé.

A szekvencia folytatásában további asszociációkat, fikciós, magyarázó és kontextualizáló jellegű hozzátoldásokat eredményez a kétszeres *re-enactment*, egy ponton nyomatékosan eltávolítva Vitalinát mint (a mediátor) mediátor(á)t. Ebben a pillanatban (lent a [3/b.]), jelképesen figurálva a sikeres múltidézés következményeit (Ventura már egyedül is hozzáférhet emlékeihez), a film visszavált a narráció jelenébe, ahelyett azonban, hogy így véglegesen tisztázódna a felidéző jelen és felidézett múlt közti viszony, a szüzsé pedig linearizálna, csak még inkább összekuszálódik

³⁴ Gérard Genette: *Metalepszis*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006. 8.

³⁵ Jacques Derrida: *Spectres de Marx*. Párizs, Galilée, 1993. 139.

„egykor” és „most”: mivel Ventura mint fokalizáló térideje meghasad, a *Cavalo* egész narrációjának a kezdőpontja és helyszíne is elbizonytalanodik.

2.) Katonai furgon állít be a kórházba. Ventura a sürgősségin. Megjelenik a megszárt vörösinges. Ventura közli, hogy 93 öltéssel varrták össze. Nyöszörögve kéri a vörösingest, oldozza el (nincs megkötözve, mégsem bír mozdulni), mert írnia kell Zulmirának. A vörösinges elismeri, hogy csúnya sebet adott Venturának. De vádlón hozzát teszi, hogy őt viszont leszálalékolták Ventura miatt. Költői kérdése, hogy mégis hogyan tartsa így el a családját, inkább hangzik szomorúnak, mint dühösnek.

Az ezt követő passzázs évtizedeken vág át.

(3a.) Ventura csikos kórházi- vagy rabruhában csoszog egy folyosón, ami mintha sorozatosan tükrözött téglalapokból állna, majd leül a folyosóvégi lépcső alján, ahol a homályba olvadva már ott kuporog egy meztelen, arctalan fekete férfi. Ventura épp csak rápillant. Eldönthetetlen, ő kettőződik-e meg benne, vagy ez az alak is a vörösinges – mint innentől örökös követő, daimón – újabb (de)figurációja.

(3b.) Két orvosi köpenyes fekete férfi kiront a kórházból. Ventura felé tartanak, aki egy lámpapóznánál áll kórházi- vagy rabruhájában, és Vitalinát szólongatja. A fekete orvosok Ventura mellé guggolnak, inkább könyörgőn, mint erőszakosan a lábába kapaszkodnak – Kafkánál szoktak így –, kis szoborcsoportot alkotva vele. A háttérben világít a modern lisszaboni kórház.

(4.) Ezután jön a Riis-montázst ismétlő/átíró képsor a lisszaboni bevándorlókról. Az első képen a vörösinges látható, akárcsak a legutolsón, ahol elhagyja a lakását egy csigalépcsőn, majd eltűnik az éjszakában. A látszólag atmoszférikus képsor narratív funkciója, hogy beírja a figurát a Venturát is tagjai közt számoló közösségbe. Odatartozása azonban nincs megmutatva. Egyfelől azért nincs, mert csak szoros nézéssel kivehető, hogy ugyanaz a figura, mint akivel Ventura összecsapott; másfelől azért, mert maga a közösség sem teljes, kerek egész, hanem fantazmatikus; nem ábrázolható egyetlen tablón, csak egymásutánban. Minden képen csak egy-egy alak látható; szintetikus összetartozásukat a montázs, az aláfestő zene, a beállítások hasonlósága, vagyis a film sugallja, ám nem megy odáig, hogy együtt mutassa őket. *Tout autre est tout autre*.³⁶ Ennek a fragmentált közösségnek a tagja a vörösinges. Így ér körbe az (1–4.) sor: a késpárbaj belviszály volt.

Hátra van a párbaj kontextualizálása.

(5.) Az iménti montázsban látott és további afrikaiak: gyerekek, nők, férfiak, hasonló parkban bujkálnak, mint a szekvencia (1.) szakaszában. De már éjszaka van. A gyerekek Venturát szólongatják. Ventura, a nyitójelenetbeli alsónadrágban és kalapban, egy fal mellett oszon; kiér egy kereszteződéshez; mögötte megjelenik egy tank, előtte fegyveresek zárják el az utat. Lefogják, másodszor is elszállítják. Az elfogatás dátumát az orvosi anamnézis jelölte ki ötven perccel korábban: 1975. A

³⁶ „Mindenki más teljesen más”. A mondat performatívan dekonstruálja magát: a formailag homológ alany és állítvány kizárják magát az állítást, amelyben szerepelnek. (Ha az állítvány igaz, nem létezik az alany, és viszont.) Bevezetését és elemzését lásd: Jacques Derrida: *Donner la mort*. Párizs, Galilée, 1999. 110 skk.

bujkálást a rohamosztaggal közös jelenet értelmezi majd negyven perccel később: félnek a forradalomtól. Ez az (5.)-ben mutatott katonai elfogatás azonban szembe megy az (1.) és (2.) szakasz elbeszéléssel, miszerint a késelés után *kórházba* szállították. (Ezzel összecseng az anamnézisben adott válasz és a rohamosztagosnak megmentőként való majdani azonosítása.) Ennek az (5.) szakasznak, valamint a filmet nyitó alászállási képsornak az alapján ugyanis nem a sürgősségre viszik, hanem börtönbe. Így nemcsak az megállapíthatatlan, hogy *melyik intézményben*, hanem az is, hogy *milyen évben* kezdődik Ventura alászállásával film – 1975-ben, amikor a késelés történt, vagy 2013-ban, amikor Vitalina Lisszabonba érkezik –, és az is, hogy mivel végződött a késeléses affér.

Ezek az apóriák konstitutívak. Általuk képződik meg a fegyelmező intéstúciók Ventura perspektívájából vett azonossága: az Intézmény minden intézmény helyett áll; és ezek váltják ki az atemporalitás-effektust is. Továbbá itt lesz világos, hogy a szekvenciát tévedés a köznapi értelemben vett flashbacknek olvasni, hisz *per definitionem* nem történhet semmiféle időugrás, mivel nincs semmiféle prekinematikusan adott, lineáris időegyenes.

Deleuze azt írja, a rossz flashbacket pszichológiai magyarázatnak szánják, a psziché külső triggerre adott kauzális reakciójaként, a szenzomotoros ingerületek analógiájára. Ám „a flashback valódi kihívása, hogy [a figurától] független hatásra induljon meg, ahogy az emlékképnek [*image-souvenir*] is kívülről kell kapnia a múlt pecsétjét. *Olyan történetet kell hordoznia, amely nem mondható el jelen időben.* [Kiemelés tőlem.] Ezért a flashbacket is másnak kell igazolnia és előhívnia [mint a figura jelenbeli lelkiállapota vagy egy őt ért hatás], ahogy az emlékképet sem jelölheti és hitelesítheti a pusztá determinizmus.” Deleuze-nél a pszichoszomatikus kauzalitáson túli flashback, „melynek legnagyobb mestere Joseph Mankiewicz”, de-rült égből csap le a figurára, mint a végzet: „a legkevésbé sem magyarázatról, megokolásról vagy lineáris lefolyásról van szó, ami sorsszerűvé válna. Ellenkezőleg: valami megmagyarázhatatlan titokról, a linearitás eltérítéséről, folytonos bifurkációról, a kauzalitás láncolatának a töréseiről. A mankiewiczzi idő ugyanúgy működik, mint ahogy Borges leírta *Az elágazó ösvények kertjében*: nem a tér, hanem az idő ágazik el...”³⁷ Az emlékképet a *Cavalóban* is a jelen idejű (és egyes szám első személyű) kimondására való képtelenség – Ventura emlékének exoszomatizálása – látja el „a múlt pecsétjével”; a szekvencia bravúrja, hogy a fenti módon lebonyolítja annak figurális átvitelét és mediális fordítását/metalepszisét is; és bár Vitalina közreműködése tűnhetne terapeutikusnak, Venturával való hirtelen azonosulása inkább kísérteties, az azonosulás hirtelen visszavonása brutális („Tönkretetted az életed, Ventura... És az enyémet is”), a hézagos emlék audiovizuális kijátszása pedig *lidércnyomás*.

A (2-5.) képsor továbbgondolja a Mankiewicz-modellt. A pusztítóan lecsapó végzet nem csupán az idő elágazását, hanem a tér burjánzását is előidézi. Így indulhat a kísérteties passzázs, nem valami „semleges térben” (*espace quelconque*),³⁸ ha-

³⁷ Gilles Deleuze: *Cinéma II.* i. m. 67-68.

³⁸ A fogalmat Deleuze a *Napfogyatkozás* (Antonioni, 1962, 126') elemzésekor vezeti be. (Kovács

nem egy *orbitális*ban, ahol egyszerre kering és szembesül valami irdatlanul, felfoghatatlanul hatalmassal. Hiszen itt (a semleges térrel szemben) épphogy nem a kiürülésről, hanem a megsokszorozódásról, nem a figura kivonásáról, hanem felzaklatásáról, nem a narráció leállításáról, hanem összezavarásáról van szó. Ennek fokozása (mint láttuk) visszamenőlegesen törli a történet kezdetét, egyes akciókat pedig, mint a fenti szekvenciából a (3.a), a (3.b) és a (4.), egyidejűleg értelmez emlékként, delíriumként, fikciós realitásként és dokumentációként (Ventura nem színész, hanem *performer*; bolyongását nem eljártssa, hanem végrehajtja.)

Ezáltal *mélyül az alászállás* – nem mint megcselekedett vagy elszenvedett akció, hanem *mint állapot*, amelyet a film ambiguus figurációkban merevít ki: üldögélés az arctalan alakmász mellett; szoborcsoport a kapaszkodó orvosokkal; csoszogás az Intézmény folyosóján; megtorpanás egy elágazásnál; közös éneklés Benvindóval a fantomgyárban... Ezekből a narrative indokolatlan elidőzésekéből érthető, hogy értelmetlen külön kezelni a film tér- és időbeliségét: a *Cavalo* egyetlen folyamatszerű téridő, amelynek egyik lehetséges görbülete vagy vájata az itt elkülönített (1–5.) blokk, ha tetszik, egy kristályszemcse, ahol „a múlt pecsétjével ellátott” figurák végzetes interakciókba lépnek egymással, hogy aztán később felbukkanjanak a téridő más pontjain is. Ezért, hogy a folyam nem szabályozható, azaz a cselekmény nem beszélhető el lineárisan, egyetlen kauzális kontinuumként. Így például Ventura – paradox módon, de a filmes narrációhoz, nem pedig egy pre-kinematografikus történet-sorhoz igazodva – *előbb érkezik az Intézménybe, mint hogy az („egykori”) késelés következtében behoznák*; máshogy fogalmazva, a bekerülés mint okozat megelőzi a sebesülést mint okot: amiből arra következtethetünk, hogy az okozatnak más okai is megadhatók, tehát a késpárbaj csak egy lehetséges variáció.³⁹

A film az állandó jelenben zajlik, Ventura figurákkal, közvetítőkkal és téridőtömbökkel exoszomatizált tudatában, ahol mindazonáltal semmiféle szintiszta *most* nem különíthető el, mert előérzetek, várakozások, valamint személyes és kollektív emlékek szőnek át minden pillanatot: nem gyógyuló sebek, hazajáró lelkek, labirintikus elágazások. „A film csak a jelenben létezik. A filmben nincs múlt vagy jövő idő; ma történik, itt és most, aztán snitt, vége. Hiába ismételteti Ventura, hogy 19 éves, nyilván nem annyi.”⁴⁰

András Bálint „lebegő tér”-nek fordítja.) A háború előtti filmben domináns akcióképet megtörő „tiszta optikai és szonorikus szituációk” előállításának, a folytonos térélmény megtörésének a helyszíneit jelöli: kiürült utca, intézmények váróterme, repülőterek... Ahol megáll az idő, mintha kiszippantanák az akciót. Deleuze Ozu, a kötet zárlatában Duras, Robbe-Grillet, Straub filmjeire is vonatkoztatja; mivel számára utóbbiak a(z akkor) kortárs mozi leginnovatívabb rendezői, a „tiszta optikai és szonorikus szituáció” voltaképp filmelmélete *non plus ultrája*. Lásd: Deleuze: *Cinema II*. i. m. 13-29, 333-337. (A '60-as évek New York-i avantgárdjától kezdve a kortárs filmig sokan kísérleteznek kizárólag ilyen semleges terekből álló filmek létrehozásával: Warhol, Benning, Snow, Peter Hutton, később Akerman, ma Ben Rivers, Tsai Ming-liang, Nikolaus Geyrhofer...)

³⁹ Elképzelhető olyan olvasat is, ami a parkbeli késszúrás képsorát nem felelteti meg Vitalina elbeszélésével.

⁴⁰ Mark Peranson: *L'avventura. Pedro Costa on Horse Money*. I. m.

A film zárlatában Venturát elbocsátják. Az épület a barackszínű hajnalban olyan, mint egy kápolna. (A (3b.) képen egész másmilyen kórházat látni.) Kalapot, elegáns öltönyt visel, kikandikál a csíkos rabruha. A megszabadulásként való értelmezést elbizonytalanítja a zárókép: bolt kirakatában tükröződő macskaköves út, a polcokon „Opinel” márkájú bicskák; záróakkordként a tetszetős szűrőeszközökre lép fekete bőrcipője.

A film az (5.)-nél nem ad közvetlenebb képet a szegfűs forradalomról. Kétszer viszont szóba hozza.

Az anamnézis felvételének jelenetében végig Venturát látjuk. Kórházi ágyon ül. A vele szemközti orvos képen kívülről faggatja. Láthatatlansága fenyegető. „Magától jött be?” – kérdezi. – „Az MFA hozott. A forradalmi rohamosztag.” „Mi baja?” „Penészes a lakásunk fala, azért.” Az orvos nem kommentál. Ahhoz a különös magyarázathoz sem fűz semmit, amit Ventura a „Nyugodtan alszik?” kérdésre ad: „Nagy fekete madár szállt az ereszre.” A „fekete madár” a film egyik lebegő jelölője; nincs semmilyen vizuális referenciája, később azonban még egyszer megnevezik.

Mivel az anamnéziszfelvétel ötven perccel megelőzi a késeléstől a tankokig terjedő szekvenciát, és a realista konvenciók szerint a 2010-es évek modernül felszerelt nyugat-európai kórházának díszletét mindaddig fix időmeghatározásként fogadjuk el – mert nincs okunk máshogy tenni –, Ventura szavainak a hitelességét óhatatlanul aláássa fizikai állapota (bradikinéziája, remegése, űzött tekintete, és hogy nem a kérdésekre válaszol); mivel szavait a diegézis semmilyen képi jellel nem támasztja alá, úgy tűnhet, delirál. Azonban az *anamnézis* platóni jelentésének aktiválásával, retrospektíven a jelenet érthető úgy is, mintha az öreg Ventura megszeppent fiatalkori énjét is eljátszaná, aki egy ostoba összetűzés következtében kórházba került, egyben pedig jelenkori kezelését is; figurája folyamatosan de- és refigurálható, és mivel a térítő ugyancsak bifurkál, így visszamenőlegesen felülírható a korábbi jelenetek dátuma is.

Orvos: Nyugodtan alszik?

Ventura: Nagy fekete madár szállt az ereszre.

Orvos: Hol született? Mennyi idős?

Ventura: Cabo Verdén... 19 éves, 3 hónapos.

Orvos: Mitől siklott félre az élete?

Ventura: Fontainhastól.

Orvos: Jelenleg dolgozik?

Ventura: Építőmunkás vagyok. Nyugdíjas.

Orvos: Milyen dátumot írunk?

Ventura: 1975. március 11.

Orvos: Ki az elnök?

Ventura: Valami Spínola ezredes.

Ventura visszadól az orvosi ágyra.

Orvos: Járt iskolába? Tud írni, olvasni?

Ventura: Férfiak hangosan sírnak.

Orvos: Szed gyógyszert?

Ventura: Mindenem remeg.

Orvos: Tudja, mi baja?

Ventura: Ohó, ismerem én a betegségem.

Elsötétül a kórterem. Lassan az ágyhoz lép az arctalan orvos; Ventura bágyadtan kihúzza egy tollat a köpenyéből, de nem használja. Aztán mintha lefulladna a párbeszédük és kimerevedne a téridő, jelezve, hogy ez az elágazás zsákutcába vezetett, errefelé nincs tovább. Ventura öndiagnózisára nem derül fény.

1975. március 11-én már több mint fél éve Francisco da Costa Gomes ezredes vezette Portugáliát.

Miért sírnak a férfiak?

A *Cavalo* utolsó blokkja Ventura pere a bronz bevonatú forradalmárral. A felvezetésében a folyosó nem katakombába, gyár vagy hivatal, mint korábban, hanem újra kórház. Ám beázott falával, elsárgult felületeivel, ragacsos kövezetével nem hasonlít a korábbi modern intézményre; egy hetvenes évekbeli épület elhanyagolt alagsorában vagyunk. Ventura mit sem sejtve belép egy liftbe, ahol a rohamosztagos (a továbbiakban: Katona), az újabb mediátor, már vár rá.

Jelenetük oratorikus. Costa itt is blokkolja a figurák (beszéd)cselekvéseinek bármifajta motivációkkal való magyarázatát; semlegesíti a hasonló szópárbajok narratív-filmes sémáit is, amennyiben folytonosan váltogatja a kettejük közti alá- és fölérendeltségi viszonyokat; elbizonytalanítja, hogy a két figura végső soron szétválasztható-e (egy ponton túl már nemcsak a bronzfigura, Ventura se mozgatja a száját); végül: gátolja a jelenet színhelyének, a liftfülkének a téridőbeli realista rögzítését (húsz percen át emelkednek megállás nélkül).

A jelenet idézése és kommentálása módszertani problémákat vet fel. Ugyanis Ventura fiziológiai reakciói legalább olyan erős jelentéskonstituensek, mint szavai; remegését, pillantása irányát, feje tartásszögét is aprólékosan rögzíteni kéne, ahogy a kamera teszi. Ebből a jelenetből pontosan meg lehet érteni, milyen kísérteties áthatolhatatlanságot képez a filmképen, ha egy alak kerüli a dramatikus mimézis bevett modelljeit, sémáit, konvencióit, eleven test- és arcjátéka mégis mikroaffektusok sokaságát bocsátja ki, melyeket nem lehet, mert leegyszerűsítő vagy téves volna általános érzelmeikkel („félelem”, „düh”, „megkönnyebbülés”...) jellemezni. Azaz hiba lenne a *performer* (az „amatőr színész” megnevezés pontatlan) mentálisan és fizikailag is megterhelő szituációba állított, így igen intenzív tüneteket produkáló testét szimbolikusan feldarabolni diszkrét, elkülönített emóciókra.⁴¹ A tünetek produkálása ugyanis nem azonos a sematizált, szenzomotoros válaszreakciókkal, melyeket a klasszikus akció-filmben a testek a jelentésekkel felruházható miliő ingereire adnak⁴², itt ugyanis nincs kauzális – biofizikai vagy pszichológiai – kapcsolat Ventura állapotváltozásai és a Katona szavai vagy a térben észlelhető módosulások (zajok,

⁴¹ A Katona a fordítottja. Bár csak képen kívül mozog, és a hangja is egyszínű, a Kulesov-hatás következtében, illetve mert folyton újraeretezi a kamera, a bronzfigura antropomorfizálódik.

liftmozgás) között. Figura és milió kölcsönösen ingerlik egymást: Ventura izzása szaturálja a színteret is, amely nem eszközszerű (mint az akció-képen), hanem (Vanda szobájához hasonló) *box*, burok, keltető vagy inkubátor, amelyben a tünetprodukción véghezviszi az inkarnációt. Mi inkarnálódik? Nem valami előre adott jelentés; a tüneteket produkáló test nem illeszkedik prefigurált értelemmel bíró pátoszformákhoz (Warburg), mivel elsősorban a textúrája, performatív gyötrődése (izzadása, görcse, remegése...) jelentéskonstitutív; olykori kimerevedése (szeme fennakadása, arca elé tartott tenyere...) organikus túlhevülés, kisülés – *nem jelképes*. A tünetben nem is valami konkrét fiziológiai meghibásodás vagy betegség ütközik ki (azzal, hogy Ventura a Parkinson-kór *miatt* remeg, nem mondunk semmit), de nem korlátozható a személyiségtől elváló („polipszerű”)⁴³ test rángatózására sem; tünetprodukciónjával Ventura a történelmet mint traumát produkálja, engedi a filmes fikció eszközeivel valószínűsítően dokumentálni. A „kisebbségi történelem” absztrakció, ezt vonja maga után a fenti axióma: *Ventura’s body, nerves, hands, eyes* – a „megfeszített szövet”, mondja Costa ugyanott –, az ingerelt organizmus testesíti meg; de nem mint valami előzetesen meglévőt (a kisebbségi történelem nincs rögzítve sehol), hanem mint ami itt és most áll elő a nyomokból. De semmiképp sem elbeszélésként. Ventura engedetlen teste csupán azt tanúsíthatja, hogy valami megesett; a kisebbségi történelem betöltetlen jelentésmezőként, a képeretesen kívülről (*hors-champ*) érkező homályzónaként (Comolli) vonódik keretezett figurája köré. Így ahelyett, hogy kölcsönösen megvilágítanák egymást, az alakot öltő kisebbségi történelem és a történelmivé emelkedő kolosszális figura enigmát képez – szakadást az egykor megesettek lineáris elbeszélésében: a történelem folyamat eltorlaszoló kristályszemcsét.

Mindez nem mehetne végbe tisztán figurális eszközökkel. Kell hozzá a diszkurzív sík. Ezen zajlik a statikus jelenet interakciója: Ventura teste a hallással és kimondással birkózik.

Katona: Ez nem vicc, Ventura. Egy forradalom közepén vagyunk. Szerinted én élvezem, hogy 38 éve össze vagyunk zárva? Inkább természeténél szölvő. Besegítenék a papnak a gyülekezetben. De mi nem erre születünk. Rémlik, Ventura? Kisiklottunk a barakkokból, mint a kígyó. Egész éjjel meneteltünk. Szemünk csukva volt. Amikor kinyitottuk, nem volt mit tenni: meg kellett döntenünk a rendszert. Nem láttad az utcán ünneplő tömeget?

Ventura: Mi ez, börtön?

Katona: Lisszabont lezárták. Nem hallgatod a híreket?

Ventura: Most megölsz?

⁴² Az akció-kép elemzését lásd Gilles Deleuze: *Cinéma I., L'image-mouvement*. Párizs, Minuit, 1983. 94-97. „Az akció a meghatározatlanság középpontjának [a figurának, aki köré a világ rendeződik] a késleltetett reakciója. Ám ez a középpont csupán azért képes ebben az értelemben cselekedni, azaz váratlan válaszreakcióval élni, mert valamilyen ingerület éri egy kiemelt felületről, amely háttérbe szorítja a többi[felület]t.”

⁴³ Lásd Nicole Brenez tanulmányát az *Enigma* 104. számában.

Katona: Már ezer halált haltál, Ventura. Mit számít még egy?

Ventura: Felépítettem egy életet, egy normális családot...

Katona: Ez neked élet? A nyomorúságos nyugdíjaddal?

Ventura: Mi mindent építettem! Bankokat, iskolákat...

Katona: És mire mentél vele? Belerokkantál, szétcseszted az idegeidet.

Ventura: Nem tudsz te semmit az életemről!

Csak a Katona mondja ki, hogy forradalom van „itt és most”, 1974 és 2013 között. Kollektív alanyát („mi”) kiterjeszti Venturára is. Nem megölni, hanem mozgósítani akarja: nem ő követel az áldozatot, hanem az ügy. Ventura nem akarja érteni.

Katona: Rua Andrade Corvo. A Telefontársaság építkezésén. Puccs volt.⁴⁴ A főnököd sztrájkot hirdetett. Rémlik?

Ventura: Felsorakoztunk a fasiszták ellen...

Katona: Fent voltál az állványzaton. A sarokból fedeztelek. Rajtam fémsisak. Rajtad a sárga sapkád. Fegyvert fogtunk a fasiszta rendőrökre. Jól beszartak. Elszállt felettünk egy fecske. Felnéztem. Fent álltál. Énekeltél.

Ventura: Nem csak én. Mind énekeltünk. (*Nem mozog a szája.*) Mind. Építők, falazók, aszfaltozók. Nem tavasz volt. Nem fecske. Éjszaka tört rám. Nagy fekete madár szállt el a barakkom felett. Széttárta nagy fekete szárnyát. (*Felkiált*) Szörnyek anyja!

Férfihangok: Szörnyek anyja! Szörnyek anyja! (*Nyögések, zihálás, zokogás. A hangzavar kórusba vált.*)

Katona: (*Tülkiabálja*) Nem tavasz volt! Nem fecske! Ordítottál és ordítottál. Ne a fasisztákat okold, Ventura! Magadnak köszönheted. A mocskos kis ügyeskedéseidnek. Az utcának.

Csend.

Ventura: Spínola ezredes, a Küklopsz⁴⁵ nevére kérlek, nyisd ki az ajtót.

Ventura, elfogadva a Katona tér- és időmegjelölését, forradalmi közhellyel válaszol. Eldönthetetlen, ironizál-e vagy tényleg így emlékszik. Az „ének” a Katona szájából forradalmi, Venturáéból viszont panaszdal, siralom, majd kakofón jajongás. És nemcsak az övé – ám a férfikórus többi tagja sosem válik láthatóvá; idézésük pusztán szonorikus, imagináriusan (vizuálisan) előhívhatatlanok: *nem figurálhatók*. A Katona, a háritásra válaszul, gyalázni kezdi. Nem ereszti ki a liftből. Ám bent és kint, illetve a kettejük viszonya mindjárt átalakul: eddig ugyan Ventura túsznak tűnhetett, de kiderül, hogy a Katona igazat mondott: együtt ragadtak bent.

⁴⁴ 1974. április 25-én. Ezzel tört ki a szegfűs forradalom. Ventura viszont 1975. március 11-ét, a párбай dátumát teszi meg sosem múló „most”-nak. A jelenet a két évszám közt oscillál; ezért kerülhet elő mindjárt a puccsot végrehajtó Spínola ezredes neve, aki 1975-ben már visszavonult a hatalomtól.

⁴⁵ Spínola ezredes félszemű volt.

Katona: Hálátlan vagy, Ventura. Rémlik, mikor néger ment késhegyre a négerrel?
A Jardim da Estrelában mulattatok...

Ventura lehajtja a fejét. Hegek villognak fénylő feje búbján.

Ventura: Te mostad le az arcomról a vért?

Katona: Ki nyúlt alá, mikor félholt voltál?

Ventura: Te dugtad el a kést?

Katona: Ki más szállított volna a katonai kórházba?

Ventura: Te varrtad össze a fejem 93 öltéssel? Te voltál, kisfiam?

A Katona megtölti a fegyverét.

Ventura: A nép fia vagy!

A Katona a liftajtóra céloz. Ventura mögé oldalaz.

Ventura: Te voltál?... Te lőtted le a fasiszta rendőröket?

Ventura a Katona mögé hajol. Ő is a liftajtóra mered.

Ventura (a Katona fülébe): Ha csak egy négert is megölsz, rég ezredes lennél.

Ventura és a Katona a liftajtóra mered.

Az egyes csoportok (felkelők, fasiszták, feketék, a nép) nem állíthatók egyértelműen szembe egymással, és külön-külön sem egységesek: „néger” támad „négerre”; az egyik felkelő segít a „négeren”, a másik „négereket” gyilkol; a fasiszta rendőrök „mindenki” ellenségei, azonban ők védik „a népet”, „a csendes többséget”, akiknek a nevében Spínola ezredes kormányzott. Ventura mégis „a nép fia”-nak nevezi a Katonát, aki ebben a vízióban is – mióta Ventura ráébredt, hogy hálás lehet neki – kettejüket védi a liftajtóra szegezett fegyverrel.

Kislány (csak hang): Látod őket? A távolban? A barakkokban bujkálnak. Fontainhas, Damaia, Black Cat...⁴⁶ A gyermekeim. Az unokáim. A fivéreim.

Ventura a falhoz lapul. Egész testében remeg. A Katona nem mozdul. Ventura a lift másik sarkába áll.

Katona: Szedd össze magad. Csak most kezdődik a harc.

Ventura: Haldoklom.

Ventura a zsebébe nyúl. Üres. A katonára mered.

Katona: Nyugalom, Ventura. Én sose halok meg.

Ventura: Nem is ismerlek!

Katona: Nem? De az éjszakád ismer. Ismernek a deszkák a barakkodban. Ismer a küszöböd is. Mitől félsz?

Ventura: Hogy elhagyom a munkaszerződésemet.

Katona. Még fel kell építened a barakkodat.

Ventura összehúzza magát.

Ventura: Nem bírok harcolni. Nem bírok dolgozni. Nincs erőm.

Katona: Még el kell hoznod Zulmirát Zöld-fokról.

Ventura (elmosolyodik): Vettem neki szép új ruhát, fátlylat, cipőt. Te ismered

⁴⁶ Bevándorló lakókörzetek Lisszabon és a szomszéd városok körül.

Zulmirát? (*Szélesen mosolyog.*) Hétezerért vettem neki arany jegygyűrűt és aranyórát.

Katona: Hétezerért?

Ventura: Igenis! (*Tovább mosolyog*) Pokoli életem volt. Betegen is gürcöltem. Neveltem a gyerekeimet. Már nyugdíjas vagyok.

Katona: Fogd be a szád, Ventura.

Ventura: Felnőttek. Most rajtuk a sor, hogy segítsenek az apjuknak. Engem már nyugdíjaztak.

Katona: Kuss legyen. A gyermekeid még meg sem születtek.

Ventura: Már nyugdíjaztak!

A Katona tanácstalanul az öklére hajtja a fejét. Ventura szánakozva nézi.

Ventura: Nyugdíjaztak.

A kislány hangja, miután Ventura helyett felidézte a bujkálást, többször nem szólal meg. Ventura ragaszkodik hozzá, hogy a forradalom is, aktív („tisztességes”) élete is véget ért. Kivéve, amikor Zulmiráról van szó. Zulmira a megvalósulatlan múlt; felemlegetésével a Katona visszarántja Venturát 1975-be.

Katona: Hol vagy most, Ventura?

Ventura: A Társaság egyik barakkjában. Alszom.

Katona: *Nem.* Hol vagy *most?*

Ventura: Munkában. A Teleföntársaság telepén. A főnök azt mondja, ma nem dolgozunk. Kitört a forradalom.

Katona: *Nem.* Hol vagy *most,* Ventura?

Ventura (*elmosolyodik. Egész felsőteste remeg*): Remegek. Kint vagyunk a Jardim de Estrelában, Toti, Joaó, Lila, Nené és Zeze meg én. Tele van zöld-fokiakkal, tele kurvákkal.

A Katona guggol, fégyvere leeresztve.

Felbúg egy orgona. Ventura keresztben az arca elé emeli a kezét és széttárja a tenyerét.

A Katona befogja a fülét.

Ventura teátrális mozdulata, az arca elé emelt kéz az alászálláskor tett gesztust ismétli, amikor a fény és a kamera elől takarta az arcát; ebben a filmben ez a mozdulat a „csukott ajtó”.⁴⁷ Most megidézi Zulmirát.

Ventura (*Énekel*): A hegytetőn / Nem terem gyümölcs. / Elszáradtak a gyökerek / Elapadt a víz / Kiszáradtak a folyók. / A férfinak nincs nyugalma / A nő heteken át vár / Saját tűzénél. / A gyerekek... / A gyerekek útra keltek. / Csak az egyik dolgozik. / A férfi rég Lisszabonban / Szerződéssel. / A lisszaboni jegyre ráment a földje. / Dolgozik esőben, szélben, fagyban / Fent az állványon, lent az árokban / Olcsó munka, nehéz munka / Olcsó munka...

⁴⁷ Lásd jelen számban: Pedro Costa: A csukott ajtó, ami előtt tétovázva állsz.

A Katona felállt. Az ajtóra mered.

Ventura: Olcsó munka. / Sötét odúban laksz. / Újabb nap a sötétben. / Az agyammal, a testemmel / Végigdolgoztam az életem. / A hegytetőn nem terem gyümölcs.

Katona: Ne kornyikálj itt nekem. Nem hatsz meg.

Zulmira: Ventura! Ventura!

Ventura felkapja a fejét.

Zulmira: Ventura.

Ventura keresi a hang forrását. A falhoz hátrál.

Ventura: Zulmira.

Zulmira: Ne add fel. Maradj velem.

Ventura: A felkelő! Meg akar ölni!

Zulmira: Maradj.

Ventura egész testében remeg. A Katonát nézi, gyűrűje hűlt helyét fogdossa az ujján.

Ventura: Ellopta a jeggyűrűnket.⁴⁸ Elvette az életünket. *(A Katonára mered)* Azt mondja, nem vagyok a férjed. Hogy nincsenek gyerekeink. Hogy nincs jogunk élni.

Zulmira: Hallom, hogy énekelsz, de nem vagy boldog. Elringatnálak, de nem nyugszol. Mi lesz velem, ha elmész?

Ventura a földön ül. A fejét fogja.

Zulmira: Látom, puffad a hasad, pedig alig eszel. Rizst sosem, csirkét is csak néha. Imádtad a disznót...

Ventura: Csináltam én. A barakkban. Egyedül.

Könnyes szemmel a Katonára mered.

Ventura: Zulmira jönni fog.

Zulmira: Nem lesz miből élnünk. Senki sem segít.

Visszaperelheti Ventura az életét? Ez volna a jelenet tétje? Vagyis a tragédia cserefolyamatát követi, ahol a nézői közreműködéssel a kudarc nyereségbe, a bukás dicsőségbe fordítható, a nyomorult hős pedig, aki szembenéz a negativitással, megdicsőülhet? A hatásvadász jegyek – az orgonaszó, az elhagyott kedves megidézése az elénekelt sirámmal, a szegénység felpanaszolása, a pátosz – alapján ezt hihetnénk. Mégsem ez történik. „A giccs a katarzis paródiája. Ám bármilyen valamire való művészet hasonlóképp fiktív érzelmeket állít elő; ez a lényege. A valóban létező érzelmek dokumentálása, a pszichés energia közvetlen becsatornázása idegen tőle.”⁴⁹ A „műviség” nem megkülönböztető jegye a giccsnek, hisz minden esztétikai alkotás művi; hogy giccses lesz, valamennyi művészet nyugtalanító, kiiktathatatlan eshetősége. Mi hát a teendő? „A művészetnek muszáj tudatosítania és kifejeznie saját

⁴⁸ A vörösingessel vívott párbajjelenet utolsó képén, miután kivették a kezéből a kést, a gyűrűt is lehúzzák Ventura ujjáról.

⁴⁹ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*. Ford. Robert Hullot-Kentor. London – New York, 1997 [1970]. 239.

idioszinkráziáit. Ebből kifolyólag könnyen maga ellen fordulhat, hisz az általa végrehajtott meghatározott tagadás [*bestimmte Negation*] kvintesszenciája önnön tagadása.”⁵⁰ A *Cavalo* azonban nem abban az értelemben „negatív” (rezisztens a giccsel szemben), ahogy Adorno elgondolta; pontosan azért nem giccses, mert eleve nem a nézői azonosuláson keresztüli katarzist célozza, így annak paródiájába sem csúszhat át. Mivel Ventura szembenézése a negativitással, ha egyáltalán megtörténik, előttünk titokban marad, a tragikus cserefolyamat nem indulhat meg. Az audiovizuális eszközapparátus kiváltotta érzelm a dialógus szaggatása, a túrhetetlenségig való elnyújtása, a figura enigmatizálása, az orgonaszó kakofóniába fullasztása révén gátakba ütközik, feltorlódik, majd visszahárul. Megfordul a művészet szokásos hatásiránya: nem a néző, hanem a *figura megindítása* a cél. Az ő „valóban létező érzelmét”, „pszichés energiáját” látni a színen, melyet azonban sem ő, sem a filmes elbeszélés nem kínál fel nekünk identifikációs bázisként, és nem is szimbolizálja, nem fordítja le az izzadt testfelület, az elakadó hang, a remegő kéz, az úzótt tekintet felindultságát verbális tanulságra, diszkurzív magyarázatra vagy szentenciára: ez is „tiszán optikai és szonorikus szituáció”, csak épp nem a téridő kiürítéseként, hanem a figura emotív feltöltéseként megy végbe.

Ám indulata alapján nem vehet elégtételt, ahogy szavaival is hiába perelne. „Nem hivatkozhat semmilyen jogra, mert a jog mindig valamilyen ítélőszékhez tartozik, egy konkrét hatósághoz, mely bizonyítékokat, neveket, adatokat követel. Ami bosszúért kiált, nem más, mint a vádbeszéd tiltott mondati (*phrases*), amelyeket pontosan azért igazságtalanok (*tort*), mert nem hivatkozhatnak másra, pusztán indulatokra.”⁵¹

⁵⁰ Uo., 36.

⁵¹ Jean-François Lyotard: *Judicieux dans le différend. La faculté de juger. (Colloque de Cerisy)*. Párizs, Minuit, 1985. 236. Lyotard olyan konfliktusról beszél, ahol lehetetlen jóvátételt követelni, mert nem sérelem történt (ezeket szabályozza a törvény), hanem szó szerint *törvénytelen* igazságtalanság; ahol (legalább) két fél összekülönbözése vagy viszálya (*différend*) nem megítélhető, mert nem vonatkozatható rájuk ugyanaz a törvény; ahol a sértett fél az őt ért igazságtalanságot csak akkor tanúsíthatná, ha belehalt volna (azaz: ha nem tanúsíthatná). A paradigmátikus eset a náci gázkamra túlélője; ám ide sorolható Ventura, a zöld-foki emigráns is, aki tönkrement élete miatt nem perelheti be a portugál államot (se más instanciát). Az egyetlen megfellebbezhetetlen bizonyítéka, hogy a posztkoloniális állapot gyilkos, az áldozat tényleges halála; ám ha belehal, nem tanúsíthatja, hogy abba halt bele. Legfeljebb partikularitások – konkrétan: szerződésszegések – miatt élhet keresettel; az általános munkakényszer, az életviszonyok, a lakhatás gyalázatossága, a táplálkozás szűkössége miatt nem. Néhány oldallal korábban: „Akit igazságtalanság (*tort*) ér, áldozat. Annak áldozata, hogy nem képes bizonyítani, hogy igazságtalanság érte. (...) Ha magát igazságtalanság érte [mondja a bíró a felperesnek], miután képes tanúsítani az elszenvedett igazságtalanságot – márpedig ha tudomásomra jutott, ez a helyzet –, az igazságtalanság máris megszűnik az lenni, kiderül róla, hogy pusztá sérelem (*dommage*), maga pedig hamisan vagy félrevezetően tanúzott, amikor azt állította, hogy igazságtalanság érte.” Kifejtve: Jean-François Lyotard: *Le différend*. Párizs, Minuit, 1983. No. 1–46. (Vö. *A viszály*. Ford. Dékány András. Budapest, 2019. Saját fordításomban idézem.) Az igazságtalanság itteni meghatározása: „olyan sérelem (*dommage*), melyhez a sérelmet bizonyító eszközöktől való megfosztatás társul.” (No.

Nem létezik olyan univerzális ökonómia, mely a *sérelem jóvátehetetlenségének a sérelmét* tragikusra fordítaná. A tragikum ugyanis feltételezi, hogy a sérelem *számodra*, az általános néző számára is értelmes, hogy a tragikus veszteség *rajtad keresztül* értékesíthető, behajtható. Venturáé nem az. A szubalternnel *te magad* nem léphetsz az esztétikai ökonómia szokásos csereviszonyába. Itt ezt jelenti az emancipáció: a figura *tőled* oldódik el, a közte és közted fennálló differencia élesedik ki. A film nem akar jót neked. Nem kér tőled semmit. Nem hozzád vagy rólad szól. Nem bánja, ha örömet okoz, azt se, ha leperog rólad, azt se, ha sért; *nem a tiéd*.

Katona: Ennyi hát egy fiatal élet. Ennyi jövője volt. „Maradj velem”, mondják. „Az idő elröpül.” „Majd ránk virrad a nap, amikor megértjük, miért szenvedtünk.” „Nem kell majd félni, lehullanak a leplek.” Nincs sorsod, Ventura. Nincs jövőd. Éldegélsz, de nincs semmid. Elhagyjuk ezt a világot. Elfelejtenek minket. Elfelejtik

7.) Ha tanúsítani tudja az őt ért igazságtalanságot, nem érte a tanúsított igazságtalanság. (Általában persze el se jut a bírósáig.) Idevágó példa: „egy martinique-i francia állampolgár panaszt nyújthat be, ha valaki megsérti francia állampolgári jogát. Azonban az igazságtalanság, ami amiatt érheti, hogy francia állampolgár, nem lehet per tárgya a francia jogrenden belül. Az lehet a nemzetközi magán- vagy közjogban, ám ehhez arra volna szükség, hogy a martinique-i ne legyen francia állampolgár. Csakhogy az. Következésképp a vélelem, miszerint az állampolgárságából kifolyólag igazságtalanság éri, nem verifikálható konkrét eljárással.” (No. 36.) „Az igazság, melyre az áldozat az ítélszék igazságával szemben apellál, nem mondható ki a jogi és bírói diskurzus rendjében.” (No. 42.) – A bírósági per lefolytatására szolgáló eszközöket, akárcsak a humán tudomány (történelem, antropológia, nyelvészet...) hasonló eljárásait, validációs médiumoknak nevezhetjük (vö. No. 90). Az igazságtalanság: inkompetencia a jogi validációs médiában. Ezt az igazságtalanságot értelemszerűen nem lehet a jogi validációs médiával demonstrálni, de más média sem hajthatja végre, hogy aztán lefordíttassék a hatályos jogrend diskurzusára: „A különböző rendekbe tartozó mondatok (*phrases*) kölcsönösen lefordíthatatlanok egymásra.” (No. 78.) Ha az audiovizuális médiumot (melyben az inkompetens is részesülhet) nem validációs médiával peranyaggá remedializált tények előállítására használják (mint pl. egy biztonsági kamera felvételét), hanem a validációban kompetens és a validációban inkompetens személyek vizsálynak tanúsítására, a konstruált hangos mozgókép semmilyen bíróság előtt nem lesz legitim. És mégis tapasztalhatjuk „művészi”-nek nevezett, senkit semmire sem feljogosító igazát. Ennek validációját (ellenjegyzését) a filmtörténeti hagyomány audiovizuális-diskurzív rezsimje végzi el. (Értelemszerűen nem egy vagy több tudatos szubjektum megfontolt ítéletéről van szó.) Ez az igazságtétel nem jogi, hanem történelmi: „A historizmus beéri azzal, hogy kauzális kapcsolatot létesít a történelem különböző mozzanatai között. De egy tény azért mert ok, még nem történelmi tény is. Posztumusz válik azzá, olyan események révén, melyeket évezredek választanak el tőle.” (Benjamin: *A történelem fogalmáról*. Függelék. I. m. 973.) Utólag exoszomatikus nyoma lehet, hogy a lezártak hitt múltban valami más – kísérteties bifurkáció – is történt, mint amit hivatalosan számon tartanak. Ennek a talányos, zavarba ejtő, misztikus vagy paradox jelnek a nyomására pedig előbb-utóbb akár felállhat egy új validációs rezsim, előállhat egy új idióma, érvénybe léphet egy újszerű jogrend is. (Posztkolonialis jogelmélet, nemzetközi jóvátételi bizottság, tömegmozgalom stb. Vö. No. 23, 93.) „A valóság nem az abszolút tanún, hanem a jövőn múlik.” (No. 88.)

az arcunk. Nem fogsz többé énekelni. De a történet nem itt ér véget. Mondják, a szenvedésünk örömet fog okozni az embereknek. Szépeket fognak gondolni rólunk. Eljön az idő, amikor kiderül, miért volt mindez, miért kellett ennyit szenvednünk. Minden világos lesz. Minden. De mi már a holtak mellett fogunk feküdni, végleg elnémulva.

Ventura felnéz. Szeme könnyes. Homloka izzadt.

Katona: Látod? Én is remegek. De ezt el kellett mondanom, fiacskám.

Ventura fekszik. A Katona fölé tornyosul.

Katona: Ventura, az őrhelyedre! Készülj!

Ventura (*a lábát vakarja*): Készen állok, uram.

Nem itt ér véget.

Mezei Gábor

A VIDÉK KÖNNYŰSÉGE

James Benning: *Ruhr*

a szürke a fény szárazsága, jótékony,
finom por a falak húzta mélyben. sarokban
levél sodródik,

szénné ég a neoncső alatt, túl hangos,
túl lassú autók. az alagút tömör légoszlopában,
az úttest folytonos,

ragadós színén vontatott mozgás,
gumi, olaj, aszfalt, az átmenet lehetősége,
az érintés mélyszerkezete,

folytonos repedés, a talajvesztés
öröme. repülő csapta szélben fóliahullámok,
önfeledtség az erdőmélyen,

egyenes gyökerek csótánca.
a föld alól fémes sípolás, ich liebe dich meine
rose, körkörös légsűrűség,

seit dem 5.8.05. a feszültség
oldódásával felszálló salakporban ujjal húzott
összetett szavak,

állandó csillesor.

Markója Csilla – Sipos Balázs

SÁTÁNTANGÓZÁS

BESZÉLGETÉS TARR BÉLA ÉS LAV DIAZ FILMJEIRŐL 2.

Az alábbiakban egy eredetileg nem publikálásra szánt magánlevelezés részleteit adjuk közre. A beszédhelyzetből kifolyólag sok esetben nyersebben, kontrollálatlanabban fogalmaztunk, mint tennénk ezt kritikusként. Ha valakit megbántanánk e nyersséggel, elnézést kérünk érte.

SB: A Diaz-filmekkel való első találkozásunkkor (*From What Is Before*) L.-vel felváltva kiabáltuk, hogy „ezért vacak a *Sátántangó*”, és keseregünk, hogy „ezért vacak a *Sátántangó*”. De már akkor megdöbbenett és most is érdekesnek tartom a pusztá tény, hogy két egymástól térben és „kulturálisan” is „távoli” csávó ilyen hasonló stílusban filmesítse meg az eltérő diktatúrákban szerzett történeti, ontikus, kozmikus tapasztalatait. Noha a Diaz-film nézésekor mindkettőnk számára evidensnek tűnt, hogy melyik film éli igazán *túl* a diktatúrát.

A Diaz-féle DIY-esztétika áll talán legtávolabb Tarrtól. Erősebb a hite a modernista művészetben – a művészet templomában, mint írtad –, ezért „számolhatott le” a filmmel. Ilyen prosperói gesztus Diaz részéről, aki két évtizede minden évben előállít egy min. 4-5 órás filmet, elképzelhetetlen. Ugyanakkor a diazi praxis igenis ugyanúgy módot ad a felvevőgép üresben járatására, mint Tarr kimunkált-kimódolt kocsizásai, a horizontális, vertikális és criss-cross kompozíciók. Amelyek, nincs igazad, nem mindig centrálisak. Még a *Sátántangó*ban sem. Igaz, ott a baktatások miatt okkal marad meg az emberben ez az érzet. De idézd fel a majorbeli hideglelős jelenetet, a kamera összevissza imbolygását az arcokon és melleken, lábakon és füleken, a belülről málladozó falakon, keresztbe-kasul a rozsdalepte, félhomályos leprafészekben, ahol az édenkertbe menet megalusznak. Az minden, csak nem centrális. Elfogadom, ha arról is a *Siralomházra* asszociálsz, számomra mégis, ha a romantikus realizmus fából vaskarikája is, megrázó. De a *Kárhozat* két korábban felemlegetett jelenete sem centrálisan komponált. A *becserkészős hurkolás*, ahogy írod, találó, de nem kimerítő. Tarr és Medvigy¹ a képsíkkal és -mélységgel is dolgozik. (Csak a nyitóképet találok a neten.)² Mindkét snitt bődületes nagytotálból vált fokozatosan szűk közeli; távlatban mutatott tájról/épületről egy arc, egy váll, egy test sötét csont- és hústömégére, majd visszanyit; kulcsfontosságúak a keretek, azokon belül a kamera a távolban szabályosan mozgó tárgyakhoz képesti aszimmetrikus és decentrált („részes”) ellenmozgása. A nyitóképen nyilván a csillék előre-

¹ Medvigy Gábor fényképezte a *Kárhozatot*, a *Sátántangót* és a *Werckmeister harmóniákat*.

² <https://www.youtube.com/watch?v=4DcFaiN3Mt0>

hátrájáról van szó; a legkedvesebb snittemen, amit nem találok – de talán fel tudod idézni – egy omladozó épületet látunk a zuhogó esőben; előtte robbanáskész gépkocsi, irdatlan pocsolya, abból lefetyelő kutya-falka (a *Kárhozat* tényleg telis-tele *Sztalker*-utalásokkal); a kamera a nőhöz dülöngél, majd érkezik Székely B. Miklós, és valamelyikük kinyit egy hatalmas fekete esernyőt, mire rémületesen beszűkül a kép és összeszorul a gyomrod; aztán valami duma; aztán váratlanul újra nyit a kép (ennyi belső vágás a világon nincs), és a kutyák olyan diagonális mozgásban tűznek el balra/hátra, mint egy Kuroszava-filmben a lovashadsereg. Mindez a térbűvészet persze egyetlen snitt.

Pontosan így értettem én is, hogy a rendszerváltás nagy filmje, ahogy *Az ellenállás melankóliája* modellezi legsúlyosabban (számomra, aki '90 után születtem) a késő Kádár-kor dzsentrista gondolatalkzatait és magatartásmintáit. És ezért nyomatékosítottam: ellene akarnék tartani. Julcsi néni biztos nem így gondolkodik, de hát épp az a tragédia, hogy Julcsi néniről kik és hogyan gondolkodtak és gondoskodtak akkor és most. Talán már sejted, hogy megint csak a történelmi amnéziánk elleni orvosságként szeretném méltatni a *Sátántangót*: igenis értékes már attól is, hogy képes alakokat és narratívát adni a közvetlenül a rendszerváltás előtt domináns (nyilván nem kizárólagos) közvéleménynek, ill. magának a váltásnak.

Azt hiszem, azért is lehet sokak körében „szent tehén”, mert ez a dzsentriszemlélet, ti. hogy az önmagát felkent, szatirikus, „kívülálló művész” volna az igazság kimondója, a néplélek átvilágítója, miközben politikai vagy gazdasági hatalma nincs, pedig „méltó rá”, a mai irodalmi vagy kulturális mezőben is eleven; a rendszerváltás sátántangói képe a „balliberális” „értelmiségiek” köréből kiirthatatlan (bizonyíték rá a padlásig), csak épp nem tudják a maga megrázó ellentmondásosságában megfogalmazni, ahogy Tarnak mégiscsak sikerült – ha elfogadjuk, hogy szatírtjátékot látunk. Márpedig továbbra is tartom, hogy azt látunk. Tarkovszkijnál és Dosztojevszkinél is erősebbnek érzem Gogolt. A *Sátántangó* a *Holt lelkek* újrajátszása magyar zombikkal. A kifosztottak kifosztása erősebb motívum a filmben, mint az *Ördögök* összeesküvősdije; nem mellesleg semmilyen eszcájg nem transzcendál lefelé az asztalról, és nem ködlik fel semmiféle nacionalista eszme, senkit sem önt el a keresztény rajonghatnék vagy az anarchista pusztításvágy: Irimias nem farag Sztavrogint Futakiból; a falusiakat nem önti el entuziazmus, csupán a „kispolgári” vágy – az én vágyam is –, a vagyoni/anyagi jólét, a békés felvirágzás reménye hajtja őket.

És igazán szeretem, hogy bármilyen nézhetetlen is Víg, nem tudom eldönteni, igazat ad-e neki a film (aminthogy a nagymonológjában látszólag igazat szól), vagy a nyilvánvaló (a film által is bírált) züllöttsége miatt mindenestül elveti a szavait. Hadd adjak egy definíciót. Szatirikus vagy cinikus az a film, ahol a látszólagos vagy hihető igazságot – ha az, hogy a *test örömeire vágyunk, de többet áhítunk*, egy cseppet is igaz – csak hazugságként és érdekből lehet kimondani, ha tehát a *parrhesiát* (Foucault) hátsó szándék motiválja. (Ami elvileg kizárná a *parrhesiát*, de Tarnál pont az lehet a brutális állítás, hogy *itt* ez minősül annak.) Mutass nekem Magyarországon tíz igaz embert, akiknek van konkrét tapasztalatuk arról, hogy nekik bizony kimondta valaki '89-ben igazul, szent meggyőződésből az igazságot, és

ők hittek neki, odaadták a pénzüket és követték, és az illető csakugyan nem verte át őket, mint szart a palánkon.

MCs: Íme, az Estike gyógyszerbevételét kísérő narráció, lekopogtam neked a filmből, hallomás után, igyekeztem pontosan, amennyire volt türelmem: „Igen, mondta halkan maga elé, az angyalok látják ezt és értik. Békességet érzett önmagában, s körülötte az ég, a fák, az út, az eső, az éjszaka is valamennyien nyugalmat árasztottak. Minden jó, ami történik, gondolta. Minden egyszerű lett, végérvényesen. Visszaidézte az elmúlt nap történetét és mosolyogva állapította meg, hogyan függenek össze a dolgok, úgy érezte, hogy ezek a dolgok már nem véletlenül és esetlegesen kapcsolódnak össze, hanem közöttük az úrt kimondhatatlanul szép értelem hidalja át, mivel ezek a dolgok, az apja, az akácfa, az éjszaka, a macska mind függenek tőle, mint ahogy ő is csügg mindenben, nem volt oka a nyugtalan-ságra, azt is tudta, hogy nincs egyedül, tudta jól, hogy angyalai már elindultak érte...”

(Estike ezalatt összekulcsolt kezekkel fekszik az avarban, mint aki csak alszik, angyalok között, önmagát felravatalozva).

Akkor most, kérek, mutass rá ebben a szatírán meg a Gogolra.

Nem is az, hogy zavaró ez az eszkatológia itt a film centrumában, de ha visszaemlékszel, Estikét a templomrom (!) három hajó-áthidaló boltozat-íve kirajzolta triptichonjának (! ezért mondtam felmutató ikonos önarcképet) hangsúlyosan középső kapujában látjuk bekeretezve, ahogy úgymond Isten színe elé lép. Ez a snitt tulajdonképpen egy kihajthatós táblás ikonosztáz, aminek ráközelítünk az, ismétlem, középső táblájára, ahol Estike az áldozati macskával feláldozza magát, majdhogynem az oltáron. Nyilván van valami teológiai visszavétel abban, hogy már az Isten háza is romokban, de szerinted ez a film azonos a „mondandójával”? A mondandója lehet, hogy egy (látszólag, szó szerint) visszavont eszkatológia, és ezt értékeled te nihilizmusként vagy szatírának, de a film maga az összes eszközzel, melyek közül az egyetlen igazán „unheimlich” elem tulajdonképpen a másik lenézése (én tényleg nem látom a részvétet a filmben, pontosabban a részvét csak Estikének jár ki, az áldozatnak, az angyalnak, a kerge báránynak, aki beteljesíti magán azt, amit kvázi a felnőtteknek kéne, ha meglátnák a saját halott macskáikat a hónuk alatt – huh, mondjuk itt kezdődne a szatíra, ha Estike öngyilkossága után mindenki egy döglött macskával táncolna, de akkor meg a másik számomra nem túl rokonszenves iránynál tartanánk, a közép-kelet-európai abszurdnál, groteszknél: különös, hogy ezen a fertályon ez valahogy mindig kéz-a-kézben jár, a szatirikus és a transzcendens, ld. pl. a magyar modernizmust a festészetben, mondjuk a korai Berény egyidejűleg abszurd, szürreális, ugyanakkor a keresztény ikonográfiával operáló műveit egy Malevics viszonylatában – a kulturális transzfer eme sajátosságának egyik lehetséges magyarázataként a centrum/periféria komplexust szokás emlegetni).

Miért, hogy az *Euphoria* tipizálásain és sekélyes szocio-elemzésein (joggal) finctorogsz, de ezt a nyomortablót, zombitablót simán megbocsátod a *Sátántangónak*? Vadat mondok, de tulajdonképpen épp ahogy a Munkácsy azt „gondolta”, ez a busongás, ez az elkárhozottság a „magyar fűszer”, „a nemzeti fluidum”, amivel át kell itatni a Párizsba szánt képet, ugyanúgy teszik ezt a filmmel Tarrék, nem az

agyukkal teszik, a zsigereikkel. Érzélgősen busonganak, de nihilnek meg szatírának próbálják álcázni.

SB: Én pedig azon csodálkozom, hogy nem hallok ki az iróniát a szövegrészből. Számomra szájbarágósan ironikus. Ízléstelenül kitett módon ironikus. Amint gyakran az egész Krasznahorkai. (Én még sosem hallottam/olvastam tőle egyetlen alanyi mondatot sem. Más nevében beszél – az interjúkban is –, mást beszéltet magán keresztül, átkozott gúnnyal, öngúnnyal, világgúnnyal, pokoli kegyetlen gúnnyal. Akkor is gúnyosnak hat, ha megrendül valamin. Ehhez én gyenge vagyok – mégha olykor túl könnyűnek is érzem a gúnyolódást.) Ha valamiért bántóan, kegyetlenül, embertelenül – valóban – groteszk Estike halála, akkor pontosan emiatt a gúny, öngúny, világgúny miatt, ettől lehet az. De talán ez se ilyen egyszerű. Elfogadom, hogy sokan direktben olvassák a jelenetet, talán maga Tarr is; de újra leszögezném: szerintem 1. ez félreolvasás; (mert) 2. Minden Irimiás beszédének az értelmezésén múlik.

Ha hiszel Irimiásnak – vagy valamiért úgy gondolod, hogy a film hitelt tulajdonít Irimiásnak, „igazmondó”-nak (*parthesiastes*) tartja –, akkor a narrátor, aki Irimiáséval összecsengő légében, szavakkal és beszédmódban fogalmaz, „direktben” beszél, mint afféle testetlen, „szerzői” voice-off, előre megerősíti Irimiás mondanóját: szegény, szerencsétlen kisangyal feláldozta magát, mert nem bírt élni a csúnya, rossz világban, de most, a halál közeledtével, már „mindent kimondhatatlanul szép értelem hat át”, isteni harmónia uralkodik stb. stb. – ti pedig, kedves *szülők és szeretők*, rohadtak vagytok; úgyhogy most fizessetek, ide a pénzt.

Ha viszont, mint javaslom, a voice-over Estikéhez rendeled, a gondolatai kihangsúlyosításaként hallgatod, már szívszorítóbb/groteszkebb a képsor. Hogy ne hatódnál meg / borzadnál el egy félkegyelmű gyermek öngyilkosságán (le lehet ilyesmit egyáltalán filmezni?). De ennél is brutálisabb a képsor, ha a füledbe suttozja a voice-over, micsoda irdatlan félreértésből öli meg magát: *ő* nyugodt a halála pillanatában; *te* viszont kaparjad a falat és az arcod és a melletted ülő karját, amiért volt olyan ostoba, hogy hagyta magát megvezetni, ill. amiért annyira ostoba volt a róka-lelkű bátyja, hogy megvezette a felnőttéktől hallott baromsággal, ill. amiért olyan ostobák a felnőttek, hogy hagyták magukat megvezetni, és elhitték, hogy erősebb kutya b., hulljon a férgese. (Estike ezt az ostobaságot veszi, a közösségben egyedül, szó szerint; ezért nevezzük idiotának; ezért öli meg magát.) Ebben a világban szerintem/számomra elgondolhatatlanok az angyalok. Az „angyal valósága” a kis queer koholmánya, nem a film hite; itt azért és pontosan azért van elátkozva a világ, mert és ahogyan ezt az iszonyatos, öngyilkos ostobaságot az angyali rendről beleplántálták a kis queer fejébe.

Ismétlem, azért érzem zavarbaejtőnek a szatíráját, mert mindeközben Irimiásnak hajlamosak vagyunk – tehetünk máshogy? – igazat adni. Ha csak abban az értelemben is, ahogyan – érzésem szerint – burkoltan te is teszed: hajlamosak vagyunk azt hinni, a film egyetért Irimiással, hogy a film „igazmondó”-nak mutatja Irimiást. De nézd össze a nyomtatott beszédét³ a filmbeli monológgal. Krasznahorkai beé-

³ Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Budapest, 2009 [1985]. 159–181.

kelte a megvádolt hallgatók reakcióit („Irimiás szünetet tart”), Tarr viszont végig Vígre összpontosít, az ő hebegő-habogó, pösze, túljátszott beszédére, gesztikájára tapad, magát az ámitást filmezi. A passzív-agresszív csábítást akarta kiemelni. Ekkor már pontosan tudjuk, hogy Irimiás imposztor; sejtjük, hogy a jóvátételként (!) neki adott pénz a közösség tagjai sosem látják viszont, és semmi, de semmi nem tétetik jóvá – és ismétlem, pontosan azért ördögi a film logikája, mert *mindezek ellenére Irimiásnak bizonyos fokig igaza van*: tényleg a közösség nemtörődöm pusztulata miatt halt meg önként és angyalian dalolva a kislány. Csak épp a közösség is mások kényének-kedvének a kiszolgáltatottja, akkor meg hogyan vállalhatnának felelősséget. Irimiás sátáni módon mégis úgy beszél velük, mintha szuverén citoyenekhez beszélne, akiknek véreben szocialista érzékenység csörgedez, fejében ott lapul a nyugati kultúra, szívében a kanti erkölcs. Tudjuk, hogy ez nincs így. Nem pusztán a filmből. (És ez a tudás – azt hiszem – nem elitizmus.) Irimiást hallgatva természetserűleg ironikusnak hat a kimódolt körmondatosdi, a közösség mentális és pszichés feldicsérése, hiszen látjuk rajtuk, mást se látunk, mint hogy szegény, nyomorult ördögök, akik védtelenek a hízélgessel kevert ostorozással szemben.

Azt hiszem, az ún. rendszerváltó értelmiség és leszármazottai azért lehetnek súlyos gondban a *Sátántangó*val, mert minden rosszérzésük ellenére hajlamosak (nem tehetnek mást) egyetérteni Irimiással, miközben azt sem tudhatják elhessegetni, hogy Irimiás, erkölcsük bajnoka, rohadék. *Igazmondójuk hazug disznó. Hazug disznajuk igazat mond.* Így szól a rendszerváltásról adott nihilista/groteszk látélet. Ez a „mit nevettek, magatokon nevettek” tükör- és rákmegefordítása (ezért nem bírsz nevetni sem Irimiáson, sem a diri által végében-cigizésen rajtakapott kamasszá visszaváltozott Halicsokon és Kránereken; ez nem vicces): „hiába kérnétek felháborodva számon Estike halálát, ha egyszer csakis a rohadék imposztorral kórusban tudnátok számon kérni, azonmód bűnrészessé válva a manipulációban; ám ha nem kéritek számon, azaz szemet hunytok az öngyilkosságba torkolló nemtörődömség felett, jobbak vagytok?” Ezért látéletértékű, hogy az Igazmondó pozícióját, a Törvény székhelyét, a Kultúra tisztét itt (innentől fogva, és a film szerint visszamenőlegesen is) imposztor bitorolja. Manipuláció „igazat” szólni. („Igazat” – az állítólagos értelmiség felől. *Nekünk* más értelmezést kellene adnunk Estike haláláról. Ami csakugyan nehéz. És mégis.) A látéletben benne foglaltatik, hogy – a film szerint – aki ‘89-től vagy ‘68-tól vagy ‘45-től kezdődően politikusnak, rétornak, néptribunusnak áll, Irimiás abszolút tarthatatlan pozícióját foglalja el. *Nincs más pozíció – és mégis szólni kell*: mert a gyerekek tényleg halnak, az ember nyomorultul él, szeretetlenül vedel és baszik és szenved, úgyhogy a közösség és a Felsőbb Jó nevében valakinek mégiscsak fel kéne emelnie a szavát és számon kell kérnie a történeteket, történőket, törté-nendőket – ám aki számon kér, igazolhatatlan jogcímen és anyagi, szellemi, fifikabeli előnyök révén teszi: a számonkéréssel át fogja ejteni, akár szimbolikusan (politikai tőkét kovácsolva), akár nagyon is konkrétan (pénzzel lehúzza), a közösséget.

Meggyőződésem szerint egyik *Sátántangó* sem azt mondja, hogy az országot a haszontalan *taplók* miatt nem lehet kihúzni a *sárból*, hanem azt, hogy aki itt bárkit ki akar húzni a *sárból*, takarodjon, mert maga is sáros – és hogy ez patthelyzet.

Én ezt nyilván nem akarom elfogadni. De muszáj számot vetni vele, mert – ismétlem – kevés ilyen brutális olvasata volt a '90-es évek első felében a rendszerváltásnak. Ha a magyar „értelmiségiek” valóban, ahogy mondod, áldozatnak tekintik Estike halálát, akkor az legfőlőbb azért lehet, mert szeretnék hinni, hogy Irimiásé *felett* mégis létezik egy bemocskolatlanságában univerzális pozíció, ahonnan „valaki”/valami, akin/amin nem fog a pénz, aki/ami feddhetetlen, megvesztegethetetlen, nemes és belátó, legyen egy vagy több értelmiségi, legyen egy tudományág, legyen nemzetközi szervezet, politikai unió, döntőbírótság vagy Isten, végül... ha helyre nem is tol mindent, de kimondja a pártatlanul hozott igaz ítéletet. De a film nem hagy kétséget afelől – ahogy a közelmúltunk történelme se –, hogy ez önáltatás.

MCs: Irimiás beszédéről azt gondolom – mert abban teljesen igazad van, hogy az Igazmondó pozíciójának elvesztéséről szól –, de ugye már ez is egy történelmileg erre a régióra determinált pátoszminta, hogy mi Igazmondókban (aka Vátesz) gondolkodunk, a világ más fertályain inkább szabadságról beszélnek, ld. megint Diaz –, szóval helytálló, hogy Imposztor lép az Igazmondó helyére, csak azt lenne jó, ha láttatni tudnám, hogy az, hogy ez a beszéd, amiben Víg Mihály minden közvetítettség nélkül, azaz egy-az-egyben az értelmiség Ady óta saját, különbejáratú sirámát, panaszát mondja fel, miszerint, figyelj: „nem inkább *az összeomló képzeletről*, a megroggyant térdekről, a teljes cselekvésképtelenségről kéne beszélni?”, ez a beszéd nem véletlenül a kocsmaszaltra kiterített krisztusi áldozat (az angol aláírásban még explicitebb: „The Innocent One”) teteme fölött hangzik el. „Hogy lehetne nem meghatódni egy félkegyelmű gyermek öngyilkosságán?” – teszed fel a kérdést: hát úgy, hogy egyetlen képkockáját sem hiszed el. Félkegyelmű. Gyermek. Öngyilkossága. Mértéktelen, érzélgős, túlzás. Például mert akkor mégsem szatírát nézünk? És én itt, ezen a ponton vélem felfedezni ami engem visszariaszt, hogy a rendező tényleg minden hatásvadász eszközt megragadott, csak hogy ezt a krisztusi allúziót elég ütőre csinálja: az Imposztor beszéde Krisztus teste fölött hangzik el, júdaspénz is van benne (ez csak a jó „Old Story”) s a révén a magyar értelmiség okolja magát a saját benuult képzeletéért és cselekvésképtelenségéért, ami megakadályozta abban, hogy lelket verjen a vidékbe, amit, szintén (pregnansan) Ady óta, csakis Ugarnak, fojtó pusztaságnak lehet ábrázolni. (Nb. most is ez történik: senki nem megy vidékre agitálni, néhány fiatal értelmiségit kivéve, akik őseik bűnéért vezekelnek.) Ennyiben neked kell igazat adjak, a film abban hiteles, hogy érvényes látletele az értelmiség szerepvállalási vívódásainak, miszerint itt van egy „küldetési” hagyomány, amit a lóvé etc. felülírt, és mivel ehhez a dilemmához csak az emlegetett magyar „romantikus realista” nemzeti giccshagyomány vizuális készlete állt rendelkezésre, meg Ady, meg esetleg tényleg Gogol (bár fenntartom, hogy valódi humornak írmagja nincs a filmben), na meg Pauer Gyula *Pszudója*, ami nyilvánvalóan ugyanarról a tőről fakad, mint az imposztor figurája, vö. kettős, pseudo beszéd – szóval, hogy ami miatt a film patetikus eszkatológiába van ragadva, amihez reményvesztett angyalkát kellett faragni az extravagáns fizimiskájú kislányból, szóval hogy ez történetileg determinált adottság, s ennél többet akkor nem remélhattünk. Vicces/tragikus, hogy miközben Irimiás a fantázia, a képzelet fogyatékoságát expo-

nálja, engem épp ez a beszűkültség zavar magában a filmben, hogy csak Igazmondó/Imposztorban, megváltatlan Megváltóban tud gondolkodni, hogy nincs tágassága, nincs potenciája többre/másra. Értem az értelmezést, amit felvázoltál, de ez nem nihilizmus, hanem ez koncept. Ahogy mondtam, mennyivel szabadabb feldolgozás a Szélre Kisodort Áldozat, akit, mint a Diáznál, szinte véletlenül öl meg a golyó, alig is látjuk, valahol a távolban van, ha ki nem rohan elé, talán meg sem történik vele – de tudjuk, hogy az erdő útvesztőjében mégiscsak ez volt az egyetlen lehetséges halál: ez is értelmetlen, félkegyelmű halál, de benne van a hatalom természetrajza, determinizmusa. Ehhez képest szűkös a repetált értelmezés, hogy a magyar Ugar megfojt mindent. A pusztát elpusztít, és a haza egy pusztát. De most eltűnődtem azon, nem vagyok-e igaztalan, végülis nem elég önreflexiónak a fantáziátlanság kimondása? Van persze a korban, akit nem nyűgöz a magyar ugar pátosz-mintája, pl. Tandorit. A *Sátántangó* viszont egy pátoszmintha.

SB: Próbállak követni. (Olyan szabálytalan köröket futsz be egy éjszaka alatt! Én meg loholok itt, fránya utóidőben.) Ma este csak a szabadsághoz és igazmondáshoz fűznék pár szót. (Azt írod, a világ más fertályain inkább szabadságról beszélnek.) Írtam, hogy a *parthesia* Foucault konceptje. Szerintem sokkal hasznosabb fogalom, mint az üres „szabadság”. Foucault kérdése, van-e igazság; Foucault válasza: csak a kimondásnak van igazságértéke. Ám a kimondó pozíciója csak relacionista módon határozható meg. Épp ezért nem kell, hogy vátesz legyen. A hitelesnek ható beszéd nem a mindentudás vagy jövőbelátás, nem is valami predesztináció, hanem a domináns diskurzusok kritikájának a kérdése. A #MeToo vagy akár a coming-outok működés módját éppúgy segít értelmezni, mint a Black Lives Matterét. „I can't breathe” – ilyet mondani igazságaktus. Abban a diskurzustérben, ahol nem alakít ki helyet magának senki igazmondó (a hely vagy beszédpozíció nem eleve adott, sőt), ahol nem hangzanak el igaz mondatok, számomra nehezen képzelhető szabadság. Ki az igazmondó? Aki 1. mélységesen meg van győződve az igazáról; 2. az életét kockáztatva mondja ki az igazságot; 3. akinek az igazsága nem felel meg semmilyen tényállásnak, valóságnak, érdeknek, azaz drasztikusan egyéni, saját érvelésre támaszkodik, nem mások helyett szól; 4. szembemegy a közvélekedéssel, azaz nem keresi a köz kegyeit vagy anyagi hasznot, nem rétor vagy szofista. Ismersz igazmondót, Csilla? Hallottál valaha igazmondót?

MCs: A genetikai mutáció úgy jön létre, hogy a protonok ugrálnak a helixen, a kettős spirálon belül. Az ugrálást úgy kell elképzelni, mint egy hiperúrugrást. Ismerik az alagúthatást, azaz a sejtben létezik olyan szubatomi pillanat, amikor egyazon proton egyszerre van két helyen. Amikor egy foton megbombáz egy fát, akkor nem egyenes vonalú, egyenletes mozgással továbbítja a fotoszintézishez kellő energiát a sejtes műveletközpontba. A foton a sejtbe érve szétterjed, és így, a véletlenszerű mozgás helyett, egyszerre mozog minden irányba. Ezek az egyszerű kijelentések (remélem, jól mondom fel őket) azt jelentik, hogy a kvantumfizika úgynevezett *kísérteties* jelenségei szubatomi szinten megjelennek a testünkben. A szétterjedések és az alagúthatás okán a testünkben egyszerre lehetnek elemi részecskék a falak innenső és túlsó oldalán. Vannak olyan pillanatok és olyan elemek, amik kísértetként

közlekednek bennünk a sejtfaalon át. Ezzel foglalkozik a legújabb tudományág, a kvantumbiológia. Persze lehet, hogy egy kvantumbiológus röhögőgörcsöt kapna ettől a rövid összefoglalótól, de a lényegét most érteni vélem. A *kísértet* valóban a kor alapvető felfedezése, ami szétterjed minden tudományágban, szétterjed a művészetben. A *kísérteties esztétikája a legkomolyabb paradigmaváltás a fenséges paradigmája óta*. Nem vagyok benne biztos, hogy van-e ma értelme a foucault-i parrhesiának, amikor a legfőbb problémánk az, hogy hogyan állítsuk a protonról, hogy „itt van”, mikor kiderült, hogy egyszerre lehet két helyen. Erről szól a fake news probléma, ad absurdum az alagúthatásról. Noha a *Melancholia* 2008-as, és elvben nem esik túl nagy távolságra időben a *Sátántangó*tól, nyilván inkorrekt az összevetés, hiszen a generációváltás ebben az esetben akkora ugrást jelent, mint amekkorát a kvantumbiológia ahhoz képest, amit Tarrék tanultak biológiaként az iskolában. S ez a különbség tetten érhető a két film látásmódjában. „Én nem vagyok Julian”, azaz „én nem vagyok én”, állítja a *Melancholia* végén a megbukott pszichodráma-kísérlet értelmiségi kiötlője. A gyász munkát célzó, terápiás melankólia-szerepjáték azért nem ért célt, mert az igazság a filmben nincsen egy helyen. Az igazság szava a *Melancholiában* a „szabadság” lenne, de a gerillák az erdőben egyszerre küzdenek két láthatatlan ellenséggel, az illegitim világi hatalommal (a fülöp-szigeteki diktatúra embereivel) és a saját tévelygésükkel a saját potenciáljuk útvesztőiben, amiktől ezeket a kísértetté foszló férfiakat a nők sem a kurva, sem az apáca szerepébe bújva nem tudják megóvni, akiknek a hiábavaló haláláért hiába vezekelnek: végülis elengedik őket, átadják őket az örületnek. Ha mindkét filmet *parabolaként* fogjuk fel, akkor a két parabola két eltérő világállapotot jelenít meg, Lav Diazé azt a kaotikusát, amiben már nemhogy nincs az értelmiség birtokában semmiféle igazság, de még elgyszólni sem tudja rendesen, hiszen abban sem biztos, hogy az az állítás igaz-e, hogy „én vagyok Julian”. Diaz filmje a kvantumbiológia korszakában van, míg a *Sátántangó* valóban a rendszerváltás történelmi idejében, az én ifjúságoméban. Ezért aztán abban teljesen igazad van, hogy nem lehet olyan perspektívát számonkérni Tarr filmjén, amivel egyszerűen még nem rendelkezhetett. De ha elfogadjuk, hogy a *Sátántangó* parabola, példabeszéd az értelmiség igazmondó pozíciójának elvesztéséről anélkül, hogy megkérdőjeleznék az igazság fogalmát, vagy hogy miért is kellene épp az értelmiségieknek igazat beszélniük, én akkor is falsnak és giccsesnek érzem a parabola elemeit. Irimiás cinikus beszéde nincs Estike áldozathozatala nélkül, értem, hogy szerinted Irimiás csinál áldozatot Estikéből, ergo a film koncepcije épp az, hogy „nincs áldozat”, „már az áldozat is csak félreértés, megvezetés terméke”, én viszont azt állítom, hogy amíg a film alkotói üdvtörténeti eszköztárat és motívumkészletet használva beszélnek erről, addig nincs felfüggesztve az áldozat eredeti értelme. Ha bemegyünk az alkotók utcájába, és elhisszük, hogy ez a kislány valóban öngyilkos lett, mert a bátyja, a közösség félrevezette, félretájékoztatta az élet értelméről (!), ha a parabola hiteles elemének tudjuk ezt a motívumot elfogadni, akkor az igazi áldozatiság ebben épp az, hogy tragikus vétség következtében lett azzá (félreértés). Estike mindenképpen az *Innocent One*, mindenképpen áldozat a paradigmában. Én a paradigma művészi értékét vitatom. Hamisnak

érzem a paradigmát. És a megváltó paradigmában nem vonhatjuk úgy vissza a megváltást, hogy ne másszon vissza az ablakon. Én ezt az egész koncepciót, akár értelmes, akár értelmetlen az áldozat, azért tartom rossznak, mert szerintem az értelmiség saját szerepének ilyes önféltreértése, és a frusztrációjából következő al-nihilizmusa teszi hamissá a társadalmi problémákról való beszédét.

De abban igazságtalan lehetek, hogy az Irimiás figuráján átszüremkedő tőke/imposztoriség problémája ne lett volna (akkor) érvényes probléma. Ma szerintem az áll, hogy ha a képzeletünk túl tudna lépni az értelmiség szerepének Irimiás-sá degradálásán, akkor nem is kéne úgy gondolnunk magunkra, mint akik Irimiásként érkeznek a néphez. Nincs nép, immár nincs értelmiségi, a rendszerváltó értelmiség széthullóban, immár nincs Irimiás. A jelenlegi realitás a Donald Trump, s a szavak globális kifogatása. De ha maradunk a diakrón, az időbe vetett parabolánál, akkor arra válaszolj, kérlek, szerinted mit szimbolizál Estike figurája? S hogy te ebben tényleg nem érzel semmi giccs-potenciált? nem érvényes erre az a mondatod a Krasznahorkai-kritikádból: „Talán éppen az ma a gondolkodói feladat, hogy rájövünk, hogyan volna megalkotható az angyal, ami ebben a benuáltásban is képes volna kieszközölni az átrendeződést, akár a katasztrófa árán alapozva meg új utópiák állítását. Hogy ne végezzük úgy, mint a város és a báró, „egy fenomenális szemfényvesztés buta áldozatává válva, persze egy olyan szemfényvesztés áldozatává, amelyért senki sem felelős”⁴ Látod, hányok ezektől az angyaloktól, tényleg hányok, de itt a képzeletről van szó. Hogy azt kéne elképzeljük végre, hogy már rég nem az Irimiás az érvényes paradigma, hanem a *kísérteties* protonugrás.

SB: Jó, ez iszonyú jó, de a „két helyen egy időben” mint pszichológiai (*Wo Es war, soll Ich werden*) és episztemológiai vívmány (a bizonytalansági tényezők, a relativitás, a nemteljesség, a téridő, *ab ovo* a kvantumfizika általam messze nem kielégítően ismert formulái), nem a modernitás belátásai? Hisz mondjuk Derrida *eredendő elkülönböződése*, ami kísértetiesen hasonlít arra, amit leírsz, és amit kicsit azért ismerni vélek, már ezeknek a margóján írodik a '60-as években. És/de mind ezeknek nagyon is van nyelvi vonatkozásuk. A kvantummechanika éppúgy, mint a sejtbiológia, amikor a genetikai szekvenciák fordításáról textuális operációkat mozgósítva beszél, a nyelvészet konstruálta nyelv mintájára mondja ki a biológiáit. Mert azt is ki kell mondani valahogy. Következésképp a testről szóló természettudományos diskurzusokban is megjelenhetnek a nyelvműködésben feltárt apóriák, így az igazmondás nehézségei a biológikumban is ott lappanganak. Nem könnyű kievicélni a nyelvből, ha a sejtjeink is nyelvszerűen szövődnek.

Nem döntés kérdése, hogy Irimiás leszel-e vagy McDonald'sszel felpumpált utóda, Donald Trump. Ezért javaslom töretlenül, hogy ne értelmiségiokről beszéljünk. Ez episztemológiai probléma. Hadd mondjam egyszerűen. Valakinek ki kell mondania a kimondhatatlan igazat, akkor is, ha előállt egy helyzet, ahol a kimondás *irimiásizálja* a beszélőt, és ámitással elegy váddá teszi az igazságot és tovább hömpölygeti a csalódások sorozatát. Mert a kísérteties protonugrás éppúgy, mint Estike

⁴ SB: A történelem angyaláért. (Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*). *Jelenkor*, 2017/7-8.

halála, magában néma. Az eszkatologikus beszédmód *kísértete* van jelen a *Sátántangó*-ban; tkp. az utópiának, a közös deliberciónak a halálát próbálja meggyászolni a film. De hiába, hogy csalásként diszkreditálná és imposztorként földelné el az eszkatologikus beszédmódot Irimiás alakjában és -val, ha egyszer mi magunk is automatikusan Irimiás alakján keresztül értelmezzük Estike halálát. És ezért hangzik úgy a döntő kérdés, hogy tehetünk-e máshogy.

Felfogtam, hogy szerintem explicite nem, implicite viszont nagyon is mennybe akarja meneszteni a kislányt. Szerintem viszont inkább azt sugallja, hogy bármiként törekszünk is racionalizálni (vagy miszticizálni) a gyermeköngyilkosságot, akár úgy, hogy a szüleit vagy a közeget ítéljük el, akár úgy, hogy szociális forradalmat hirdetünk a halála örvén, megbocsáthatatlan módon ki fogjuk használni őt, így, mondom, magunk is *irimiásizálódunk* (ez evidensen a „társadalmi problémákból” eredeztethető valamennyi tragédiára áll). Nincs többé prédikáció; nincs többé „társadalmi projektum”; nincs többé „előörs” és „kövessetek”. Nemhogy nem igazolható akár egyetlen élőlény halála, de arra se használható fel, hogy rá hivatkozva másokat cselekvésre, változásra, *javulásra* ösztökéljünk. Ez volna az Irimiás-paradoxon, a film keserű leckéje. Ezért olyan nehéz film a *Sátántangó*, függetlenül az esztétikai értékétől vagy csomó-csomó ízléstelenségtől, amelyeket készséggel elismerek (de amelyek közt szerintem nincs ott Estike macska- és öngyilkossága, ott van viszont a munkácsyzmus, hajjaj, amit gyönyörűen levezettél), és ezért olyan nehéz egyszerűen lesöpörni a *történeti* – nem pusztán dokumentatív – értékű állításait; a kettő közti döntő különbség, hogy előbbi eseményszerűen bejelentve megvalósít valamit; a doku csak a meglévőt gyűjti be.

MCs: Én ezzel mind egyetértek, hozzátevé, hogy a kvantumbiológia szerintem jóval fiatalabb tudományág a sejtbiológiánál vagy a virológiánál (persze lehet, hogy egy kvantumbiológus most az orromra koppintana), és én nagyon fontosnak érzem a paradigma episztemológiai fejlődéstörténete szempontjából, hogy ez a lépés megtörtént, és hogy éppenséggel mostanában történt meg. Éppen annak a megkülönböztetésnek az alapján, amire most oly találóan felhívtad a figyelmemet. Történeti eseményszerűség kontra dokumentáció, igen. A fotoszintézisben vagy a genetikai mutációban felfedezett szubatomi ugrások a, meglehet, valóban a dekon idején rögzített vagy revelált alapokon annyit azért módosítanak, hogy az elkülönböződést vagy anti-eszkatologikus gondolkodást a testre, a természetre, a biologikumra is átterjesztve új hasonlatoknak és gondolatoknak adnak teret: azért mégiscsak nagyszerű, nem, hogy a bennünk uralkodó rendet és káoszt már a fekete lyukak, a sötét anyag vagy az alagúthatás kísérteties hasonlataival is el tudjuk gondolni.

Nem tudom, hogy Lav Diaz a kvantumelméletek tudatában hozta-e létre Julian öntagadását, de a filmje épp azért tűnik zseniálisnak, mert szinte mindegy is, hogy ő maga mit tud, mit gondol, mit akart, a filmje parabola ugyan, de nyílt végű, nagyonis nyílt végű, nem egy zárt concept. A conceptet most abban a pusztító értelemben használom, ahogy az amúgy rendkívül rokonszenves Nemes Jeles filmjével, a *Napszálltával*⁵ végzett. Ez a kudarccal egyben jelzi azt is, hogy noha elfogadom,

⁵ *Napszállta*, Nemes Jeles, 2018, 144’.

lelkesen affírmálom a lényegi különbségtételeket történelmi esemény és dokumentáció között, a koncepció túlhatalma ma éppúgy jellemzi, determinálja a magyar filmet, mint a *Sátántangó* idejében. Azt olvastam, az emberek kacagtak a moziban, amikor a *Napszállta* hősnője ötvenedik pofonegyszerű kérdésére nem érkezett, tüntetően és kimódoltan, válasz. Ezek olyan egyszerű kérdések voltak, miszerint ki hol van épp, ki mit csinál, satöbbi. Ezt a Nemes Jeles nyilván nagyon kikombinálta, hogy ez az effekt erősíti a tévelygést, a labirintusszerűséget. Mindvégig előtte volt a koncepció, a vízió a Monarchia utolsó éveinek útvesztőjéről, erről a hatalmassá növelt egércsapdáról, ami majd az első világháború lövészárkainak kanyargó, minden perspektívát elimináló labirintusjárataiból egyenesen az auschwitzi halálkamrákba vezet, ahol már egy másik ember arcára sem nyílik kilátásunk. Nagyszerű vizuális metafora, nagyszerű, magával ragadó koncept, amit egy szintén kiváló operatőr⁶ örületesen festőivé tett: de hát ez a film bizonyítja, mit jelent az, hová vezet, amikor passzív-agresszív módon bánunk egy film anyagával. A *Napszállta* egy titkot szeretett volna megkonstruálni, de elveszett egy koncepcióban.

A *Melancholia* titkát biztosan nem tárhatnánk fel egy elemzésben, üzenete meg pláne nem hiszem, hogy lenne, én a *Sátántangó* üzenetét viszont a, igazad van, szatirikus visszavonással (amit továbbra sem definiálnék humorként, de még ironiaként sem szívesen) együtt is túlon túl egyszerűnek s didaktikusnak látom, s a körötte támadt értelmezési bonyodalmat inkább annak tudom be, hogy, ahogy mondod is, mi magunk vagyunk még nyakig abban a beszédmódban, ami nem tud leszámolni bizonyos eszkatologikus utópiákkal. Persze egy műalkotás elemzésénél nincs olyan, hogy bárkinek is igaza lehetne, vagy egyetlen érvényes olvasat lenne csak, de ebben az esetben az ízléskülönbség affírmációjával azért nem szerettem volna beérni, mert tulajdonképpen itt van a macska elásva, hogy hogyan lehetséges az, hogy Estike nálad működik, miközben én így fennakadok rajta. Milyen érdekes, nem?, hogy azt mondjuk ugyan, hogy „sérti a fülemet”, de azt nem, hogy „sérti a szememet”. Túl azon, hogy a képzet túl fájdalmas, a nyelvi tartózkodás oka az is lehet, hogy a látvánnyal kapcsolatban nem vagyunk olyan kényesek. *Sok mindent elnézünk*. És talán én is csak azért nem, mert a saját generációm kritikai kudarcát látom *mértéktelenül*.

SB: Szerintem igenis kezdünk közelebb úszni egymáshoz, de persze meglehet, hogy csak az írásmódod lágyága, szelídsége miatt hiszem. Gyorsan még egyszer, remélem, utolszor: számomra abban áll a film kihívása – és számomra ez szétfeszíti a tetszik-nemtetszik kérdését – , hogy képes vagyok-e kilépni az Irimiás-paradoxonból, ha társadalmi problémákról, hovatovább politikai cselekvésről gondolkodom. Kihívás – ellene kell menni, ellene szeretnék menni, de nehéz, mert a mából visszanézve, sok-sok Irimiással a hátunk mögött és a nyakunkban, bajosan tudok máshogy gondolkodni a rendszerváltásról (aka „szocialista üdvtörténet visszavonása”, viszont lecserélése a „történelem vége” színleg antieszkatológikus eszkatológiájára, liberális *wishful thinkingjére* a NATO harci mezében) mint a film, és még azt is elkerülni, hogy búskomor nihilizmusba süppedjek.

⁶ Erdély Máttyás.

MCs: Bár ez itt megvesztegetésnek tűnik, ha ugyan nem iróniának, amit a megszélidülő mondataimról írsz :-), de kétségtelenül szélidülők, szélidülők, mióta megegyeztünk a *parabolában*. A Tarr huncut szemecsillogása jut az eszembe, ahogy rájátszva erre a clochard külsőre, ahogy mondod, a coolsággal operál, ugyanakkor nagyon értelmiségi – ezeket a szerepeket mindig szívesen keverte a megjelenésében, de azt hiszem, az ő szociális érzékenysége tényleg valódi. A *Családi tűzfészek* egy huszonevéstől egészen lenyűgözően empatikus teljesítmény a dokufikció műfajában, technikailag is, azok a füledt közelik, ahogy a kamera beépül a szoba-konyhába zsúfolt tömegbe!, (el nem tudom képzelni, hogyan teremtette meg egyáltalán a szükséges távolságot a felvételhez) – hihetetlen empátia, s kegyetlenség is, nem könnyű nézni, mert nincsenek perspektívái, a szó szoros értelmében, (s nekem különösen nehéz, mert ez a gyerekkorom, konkrétan, a szörnyű hetvenes évek, mi is az akkori lakásmizéria miatt kerültünk öten albérletbe, főbérlets lakásokba olykor, mígnem megkaptuk a panellakást lízingelve az én iskolás éveimben). Mondanom sem kell, hogy a *Családi tűzfészek* jóval közelebb áll a szívemhez a *Sátántangónál*, miközben abból meg erősen hiányolom a transzcendens dimenziót. Gondolom a Tarr is hiányolta, azért váltott. De amikor most az interjúban lekomédiázta a nagy művet, volt egy másik megjegyzése is, miszerint semmit nem változtatna rajta utólag, ami egy ilyen maximalista alkotótól azért különös kijelentés, mert nyilván ő is látja, hallja, hogy – ahogy mondod – a szereplői olyan rosszul játszanak, hogy leesnek a vászorról. (Különbén a Vig szerintem pont az Irimiás beszédében a legjobb, oda illik ez a sima, selymes hang és ez a krisztusi arkifejezés). Nyilván azért nem változtatna, mert ezt a duplafenekűséget, amit tettenértünk az Estike elmúlása fölötti beszédben, mely beszéd, mondjuk akkor ki, egyszerre van komolyan és szatirikusan értve, amiképpen a kilógó lólábat, a pátoszt nihilizmussal álcazzák, írják felül (látod, mégiscsak odaúszom hozzád :-)), aláhúzza, ha a szereplők játéka sem simul, ha a hangjuk irreális is cseng a képi közegben. Mondjuk így: a *Sátántangó* falsai ráerősítenek a szatirikus parabolajellegre. Úgy tűnik, mintha a Tarr nagyon sok mindent bízna a szemre, azok után, hogy tíz percig néztük Mednyánszky teheneit, el is hisszük, hogy egy érzéki műalkotást látunk, nem is akarom elvitatni a *Sátántangó* tényleg csodás képeitől az *érzéketességet*, de az *érzékiesség* szerintem hiányzik belőle. Mégpedig azért, mert minden kocka irányba van állítva, minden kép transzcendálni kívánczik, patetikus súlyokkal terhelt. A Diaznál meg hiába zuhog ugyanúgy az eső, a Diaznak valódi, erotikus kedve telik az egyes jelenetekben. Ott is van, hogy legalább tíz percig nézzük, ahogy a lány elszív egy cigarettát: de ott valóban belefeledkezünk a cigizésbe, a szoknya gyűrődéseibe, érinteni támad kedvünk a gyöngyöző vizet a pálmaleveleken, a bőr verítékcseppjeit, s noha a film teli van sáros utakkal, gyaloglással, melankóliával és kilátástalansággal, nincs semmi elkomolykodva, agyonterhelve, nem transzcendálunk úton-útfélen, mindenki csupán igyekszik megfelelni a szerepének, végzi a dolgát, viszi a rá kirótt terhet: a Diaz-nyolcórás, noha egy tanmeséről szól, önmagában mégsem tanmese. A Tarr képkockái valamit akarnak, ha mást nem, a semmit; azt akarják, hogy a semmi, a Void kólintson fejbe. Ezért mondtam az Adyt. Adypátosz örkényesítve. A Diaz-nyolcórásban a fájdalom

és a gyönyör egybeömlik, lüktető, patakzó könnycsatornák, történet-erek kötnek be a film végi nagy folyóba, aminek a partján a melankolikus hős a vízbe szórja szerelme lapjait: mégsem érzed, hogy rád akar a film kényszeríteni valamit. A Diaznál azért nincsenek rossz színészek, hamis szavak, mert a filmjei nem *akarnak*, hanem *élnek*.

De igazad van, vajon nem szükségszerű-e, hogy 40 év Átkos után egy alkotónak erőszakhoz kelljen folyamodnia, hogy érvényesítse a maga *látletét mint látképet*? A *szatírárt erőszaknak neveztem az érzelmesség diszkréciójához képest*: a szatíra mindig az érzelgősség rémképével néz szembe, nem az érzelmességével: azzal küzd, azt akarja eliminálni, a szatirikus számára valami elcsúszott, valami félrement, ki kell *figurázza* azt, amit nem érhet el az érzelmesség nyíltságával: ebbe nem fér a véletlenszerű, az esetleges, az alkalmi absztrakciója. Talán a wölfflini axióma, „nem minden lehetséges minden időben”, azt is jelenti, hogy vannak olyan történelmi helyzetek, amikor nem nyílhat, nem nyílik lehetőségünk diszkrécióra? Vagy ez mégis csak felmentés, hisz hogyan is mérhetnénk össze Marcos diktatúráját Kádáréval?

Amikor a festészeti párhuzamokról beszélünk, nem is egyes képekről kellene, hanem a képek közvetítette „magyar táj, magyar ecsettel”-hagyományról. Az idézet egy Juhász Gyula-vers címe, idemácsolom, tipikus a magyar táj ábrázolása szempontjából, nb. tehenekkel kezdődik és nihilizmussal végződik.):

Kis sömlyék szélin tehenek legelnek,
Fakó sárgák a lompos alkonyatban,
A szürke fűzfák egyre komorabban
Guggolnak a bús víz holt ága mellett.
Távolba néznek és a pusztá távol
Egy gramofon zenéjét hozza nékik,
Rikácsolón, rekedten iderémlik,
A pocsétában egy vén kácsa gázol.
Az alkonyat, a merengő festő fest:
Violára a lemenő felhőket
S a szürke fákra vérző aranyat ken,
Majd minden színét a Tiszának adja,
Ragyog, ragyog a búbánat iszapja.
(Magyar táj: így lát mélán egy magyar szem.)

1912

Szeretném leszögezni, hogy Juhász Gyula szemei előtt is minden bizonnyal magyar festők tájképei lebegtek, éspedig talán nem is csak Mednyánszky, Munkácsy, hanem harmatosabbak is, pl. az 1914-ben elhunyt Spányi Béla, akitől csak azért nem mutatok képet, mert majd mindegyikre festett lápot meg gólyát.

SB: Szétmállasztotta a fejem a napi fordítás. Megint csak örülni tudok a küldeménynek. Egyet mégis hadd próbáljak kérdezni. Úgy tudom (Nádas írja valahol?),

hogy a „fekete-fehér” megnevezés téves, csak szürke van, a szürke - na lám - árnyalatai. Az foglalkoztatna, hogy 1. *Sátántangó* szürkéi mennyire ütnek el a korabeli filmekétől; 2. A Mednyánszky-színpompa paradigmáját nem semlegesíti-e Tarr azzal, hogy eltünteti a szívet-szemet a hűvös-havas alapon melengető barnát, őszi arany-sárgát, vagy a Munkácsy kocsútja feletti romantikus halványlilát.

MCs: Vicces koincidencia, hogy épp most adta azt a címet a Körösztös Gergő a Krasznahorkai-kritikájának, hogy „Bent szürke, kint nevet...”⁷. Idézem: „Lebutítva ezt úgy is meg lehet fogalmazni, hogy a *Herscht...*⁸ radikális állásfoglalás amellett, hogy a valóság nem fekete és fehér, hanem szürke, még ha sötétebb tónusú is, és a már történő apokalipszis sem színezheti ki.” – írja Körösztös, már hogy a történő apokalipszis sem *feketítheti be*, gondolom így értette, nem transzcendálhatja a nagy semmis szürkeséget, de én most élvezem, hogy ez a szójáték így kézreáll, merthogy igen, bajom van a szürkeség ideológiájával, de pont ugyanaz, amit az Agamben muzulmánja kapcsán megfogalmaztam a múltkor.⁹ Persze, hogy nem fekete-fehér semmi sem, de ha mindent a szürkeségre kenünk, akkor éppen azok a kontúrok vesznek oda, amik egy műalkotásban megelevenedhetnek. A Krasznahorkainak nincs elég gondolkodói bátorsága elengedni ezeket a koncepteket. Nem a szürkeséggel van baj, hanem a szürkeség ideológiáival. Megpróbáltam a napokban befejezni a Lav Diaz *Egy filippinó családját*,¹⁰ na az aztán tizenvalahány óra szemcsés szürkeség. Tehe-ekkel és ökrökkel kezdődik, mint a *Sátántangó*. A kamera oldalra letéve. A Lav Diaznál bámulatos tényleg, hogy ha szemből vesz fel egy képet, akkor is a kamera oldalra van letéve. Nem tudom jobban megmagyarázni, látni kell. Oldalról látjuk, hogy szemből jönnek. A család egy organizmus, aminek alig tudjuk megkülönböztetni az egyes tagjait, miközben a *Sátántangó* minden szereplőjét nem hogy meg tudjuk különböztetni, de még annak a nevét is hozzákötjük, aki játssza. Ez teljesen ugyanaz, mint a hangsúlyosan az enyészpontra komponált centrális út a döglött macskát szorongató Estikével. Ez nem magyar táj, hacsak nem a konceptet értjük alatta, amit a magyar tájról a magyarok kidolgoztak. Nem valódi magyar táj, hanem ideológiéma. Mednyánszky látszatra gyönyörűen színes, élethű, naturalista tájakat fest. De ha meg kell különböztetni egy amúgy elemeiben megszólalásig hasonló Corot-tól, akkor rögtön érezni a különbséget: ezek nem véletlen tájkivágatok, mint Corot-nál, hanem szimbolikus értelemmel telítettek, ha egy figura sétál rajtuk, az nem esetleges zsánerfigura, hanem egy erőteljes hangulat felszívója, összegzője. A filippinó család Diaznál éli a nyomor legmélyén a kvázi kilátástalan élete minden-napjait: munkálkodnak vagy üldögélnek, pihennek vagy eddegelnek, de leginkább egy rádiójátékot hallgatnak, fürtökben tapadva egy készülékre, ami egy dráma hang-jait ontja, ami alatt halljuk a család folyamatos nevetgélését, kommentárjait. Aztán

⁷ <https://litera.hu/magazin/kritika/bent-szurke-kint-nevet.html>

⁸ Krasznahorkai László: *Herscht 07769*. Budapest, 2021.

⁹ Markója Csilla: Megelőlegezett gyász. Szavak pandémiáról, Farkas Istvánról, Kertész Imréről, Pedro Costáról, Agambenről és Lav Diazról. *Enigma*, 101. [2020]

¹⁰ *Evolution of a Filipino Family (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino)*, Diaz, 2004, 643^o.

snitt, és hirtelen látjuk a rádió stúdióját és azokat, akik a drámát éppen felolvassák a mikrofonokba, látjuk a mimikájukat, ahogy tulajdonképpen szinkronizálnak egy nem létező eredetivel. És miközben az üvegkabinjaikban előadják a kiabálásokat és sikolyokat, közben a szünetekben nevetnének és eddégélnék. Snitt. Látjuk megint a családot, ahogy a rádiót munka közben is magával hurcolja, kommentálja és hallgatja, nevetgélve és eddégélve, fűrtökben és kupacokban. Ez az igazi szürke, azt gondolom, az organizmus szürkéje, a közösen vándorló, mozgó, dolgozó ismeretlen közös testé, amiből egy jó rendező hagy kiemelkedni, kontúrrá, besötétedni és felvilágnani részleteket. A *Sátántangó* tája nem a magyar táj, csak a magyar táj konceptje, míg a Lav Diaz tája maga a gazdagon burjánzó élet. Mégis összetéveszthetetlen. Bármikor felismerném egyetlen kimerevített kockából. Egy apróságot mondok csak arra, mit jelent az, hogy konceptualizmus és ideológiák nélkül kontúrozni az élénk tett se nem fekete, se nem fehér életet. Ahogy mondtam, nagyrészt leteszi a kamerát oldalra. Az első egy órában van egy fantasztikus jelenet, egy nő fürdik egy fiúval. Úgy beszél vele, hogy azt hiszed elsőre, szerelmesek (a filmben alig vannak pedig párbeszéddek). A tengerbe fogjuk követni őket, de először megnézzük magunknak a tengert. Oldalt helyezkedünk el neki, tehát nem szemből látjuk, hanem ahogy a partra kifutnak a kis hullámok. Leteszi a Diaz az állványt, gondolnám, a szokott szögbe. De nem. Azt az egy jelenetet úgy vette fel, hogy a kamerát nagyon minimálisan a hullámzást követve emelte, süllyesztette. Alig láthatóan hullámoztunk mi is a kamerával. Semmit nem akart állítani a tájról, a tengerről, a hullámokról, az árapályról, csupán engedte, hogy megtörténjen velünk a hullámzás, kiemelte, aláhúzta, hogy hullámokban állunk, hogy a hullámok magukkal ragadnak, bekerítenek, bevisznek oda, ahol kezdetét veszi egy különös dráma.

Azt nem tudom eldönteni én sem, hogy minden idegenkedésem dacára nem arról van-e szó, hogy igen, sajnos itt a magyar kultúrát kéne kritizálni és benne a rendszerváltást jellemző, kormeghatározó intellektuális nézőpontot. Ami ugye hangsúlyosan nem a mianmari szabadságharcosoké, hanem az Irimíásoké. De akkor máris kél bennem az ellenvetés, hogy közben van egy Marnónk, egy Tandorink, egy Nádasunk. És közben azon is somolygok, hogy ahova a Körösztös konkludál, az tulajdonképpen az a nézőpont, amit én vettem most fel ebben a párbeszédben, s ami ugyanakkor, paradox módon, a tiédre megy vissza: „Sok szempontból ki lehetne még mutatni, hogy a *Herscht*ben kibontakozó *szatíra hogyan inflálja el* a regény relevanciáját, illetve a befogadás intenzitását, de az ok ugyanaz: a *tipikusság túlhajtása* és a szatirikus elbeszélő pozíciójának fölénye *elvágya az empátia szálait* és ellehetetlenít minden metafizikai vonatkozást, sőt, a kontemplatív olvasás lehetőségét is. Az elmozdulás a fikciós elbeszélés és a *szatíra* felé tehát éppen a másik irányba mutat, mint amit várnánk: *sztereotipikus*, beszűkült világot, amely társadalomkritikai potenciálját is eldobja néhány lapos karikatúráért és az elkülönöződés *főlényes* gesztusaiért. Azt hiszem, ez a válasz a Bagi Zsolt és Sipos Balázs által felvetett dilemmára, és a saját kérdéseimre is.” – írja Körösztös ebben a nagyon találó passzusban.¹¹ Hát nem ezeket

¹¹ <https://litera.hu/magazin/kritika/bent-szurke-kint-nevet.html>. Kiemelések: MCs.

mondtam nagyjából a *Sátántangó* szatírjára is? Nem lehet, hogy akkor nem is mi vitatkozunk...?

PS. Ma egész nap idült bébimosollyal kapirgáltam a kertben, hogy ki sem kell tennem a lábam a maszkot dafke sem hordó életveszélyes embertársaim közé, mégis mozoghatok valamennyit – nyílik, hatalmas zöld és lilás virágaival a hunyor – összegereblyéztem a faleveleket, felaprítottam a fűnyíróval, majd visszakomposztáltam a kertbe, hajnalban, mikor legutóbb írtam neked, csalogányok szóltak és megérkeztek a társasház fölé a monumentális, rózsaszín madarak, a szajkók – szóval minden majdhogynem szép és jó a vakcinaőrület és a koronahalál margóján. Erre ezt olvasom: „Ha a *Sátántangó áldozati* macskájára, az Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó haldokló kutyájára vagy a Báró Wenckheim hazatér húséges kisdögjére gondolok, nehéz megmagyarázni, miért épp a farkas emelkedik ki megkülönböztető erővel néhány könyvemben.”¹² Maga a mester, Krasznahorkai László. Az interjú címe is beszédes: „megvesztegethetetlen *elitista* vagyok”. Na mit szólsz?

SB: *Áldozati* macska...?

MCs: A macska *úr*istenit...:-)

[2021. február 10. – március 7.]

¹² <https://24.hu/kultura/2021/02/24/krasznahorkai-laszlo-interju-herscht-07769-vilagvalsag-irodalom/>.

Jonathan Rosenbaum

SZEMÉLYES BESZÁMOLÓ A FILM.FACTORY¹ NEVŰ KALANDRÓL

(BŐVÍTETT VÁLTOZAT)²

2015. október 24-én negyedik alkalommal tértem vissza kéthetes kurzust tartani a film.factoryba, ezúttal, hogy a nemzetközi függetlenfilm történetéről beszéljek.

Kezdjük azzal, hogy mi az a film.factory.

Úgy szokás emlegetni, mint filmiskolát, amit 2013-ban indítottak Szarajevóban, a Szarajevói Filmakadémia részeként. Csakhogy Tarr Béla, az alapító, nem rajong ezért a megnevezésért. Szívesebben nevezi műhelynek, vagy, ahogy a neve is mondja, *gyárnak*, amely személyes produceri közreműködésével filmeket állít elő. És a tizenhat filmkészítőt, akik közül a legfiatalabb huszonkét, a legidősebb harmincnégy éves, és akiket 2013 végén, többszáz órányi felvételi anyag megtekintése után tizennégy országból (Ausztria, Csehország, Franciaország, Feröer-szigetek, Izland, Irán, Japán, Mexikó, Lengyelország, Portugália, Szerbia, Spanyolország, Nagy-Britannia és az USA) vett fel a hároméves képzésre, szíve szerint „kollégái”-nak nevezi, nem pedig diákoknak. Ha hihetünk neki, jól válogatott.

Ez persze korántsem jelenti, hogy ne volnának pedagógiai szándékai is. Amikor pár évvel ezelőtt a New Horizons filmfesztiválon,³ ahol *A torinói ló*⁴ bemutatóját tartotta (melyről már lehetett tudni, hogy a búcsúfilmje), először mesélt nekem a tervéről, azt mondta, a „sulis projekt” (így nevezte akkoriban) részben arról szólna, hogy elmagyarázza a hallgatóknak, mindaz, amit előzőleg a filmkészítésről mondtak nekik, hazugság. Aztán felkért, hogy hozzak majd nekik amerikai független filmeket, és tartsak róluk előadást – teljesen rám bízta, hogyan definiálom a kategóriát, és leszögezte, hogy *választható* kurzust vagy tanfolyamot képzél, semmiképp sem kötelezőt.

¹ A szerző felváltva használja a *Film.Factory*, *film.factory*, *Filmfactory* és *FilmFactory* alakokat. Ebben a Szarajevói Filmakadémia honlapja sem konzekvens. Úgyhogy a legérdekesebb – mert legszokatlanabb – írásmódot, a *film.factory*-t választottam. (Valamennyi lábjegyzet a fordítótól.)

² Eredeti megjelenés: *Sight and Sound* (2013. július). „A cikket Raymond Bellour és a *Trafic* folyóirat kérésére még abban a hónapban kibővítettem (kb. 50%-kal) a francia fordításhoz, mely a *Trafic* 88. számában jelent meg december elején. Ennek fordítását közölte németül a *Cargo* (2013. szeptember), spanyolul Roger Koza a honlapján (2014. augusztus).” Jonathan Rosenbaum szíves közlése. Az angol nyelvű szöveg elérhető: <https://jonathanrosenbaum.net/2020/12/37437/>.

³ Nowe Horyzonty, Wrocław.

⁴ *A torinói ló*, Tarr, 2011, 146’.

Rögtön tudtam, hogy egzisztenciális, eklektikus és szigorúan személyes módon fogom meghatározni a „független”-t, hogy éppúgy beleférjen [Erich von] Stroheim-től a *Szeszélyes asszonyok* (*Foolish Wives*, 1922, 384') és a *Gyilkos arany* (*Greed*, 1922, 460') vagy Fejős Páltól *A nagyváros mostohái* (*Lonesome*, 1928, 75'), mint Thom Andersentől a *Los Angeles Plays Itself* (2003, 169'), Charles Burnett-től a *When It Rains* (1995, 13'), Larry Clarktól a *Passing Through* (1977, 105'), Sara Drivertől a *You Are Not I* (1981, 50'), James Benningtől a *11x14* (1977, 83'), pár rövidfilm Stan Brakhage-tól és Bruce Connortól, Albert Brookstól az *Ilyen az élet?!* (*Real Life*, 1979, 99'), Hollis Framptontól a *(nostalgia)* (1971, 38'), Howard Hawkstól *A sebhelyesarcú* (*Scarface*, 1932, 95'), Fordtól a *Hosszú út hazáig* (*The Long Voyage Home*, 1940, 105'), Todd Haynestól az *Elkülönítve* (*Safe*, 1995, 119'), John Hustontól a *Csalhatatlan vér* (*Wise Blood*, 1979, 108'), Val Lewtontól (producer) *A hetedik áldozat* (*The Seventh Victim*, 1943, 71', r. Robson) és a *Zombit gondoztam* (*I Walked With a Zombie*, 1943, 69', r. Tourneur), Richard Linklatertől a *Bernie, az eszelős temető* (*Bernie*, 2011, 99'), Elaine Maytól a *Mikey és Nicky* (*Mikey and Nicky*, 1976, 106'), Mark Rappaporttól az *Exterior Night* (1993, 36'), Nicholas Raytól a *Keserű győzelem* (*Bitter Victory*, 1957, 102'), Mehrnaz Saeed-Vafától a *Jerry and Me* (2012, 38') és Leslie Thorntontól az *Adynata* (1983, 28'), de mondjuk [D. W.] Griffith-től csak *A küzdelem* (*The Struggle*, 1931, 87') (viszont belevettem azt a félórás rádióadást is,⁵ amelyben Stroheim beszél róla [Griffith-ről] a halála után).

Bár magammal vittem pár Chaplint, Welles-t és Jarmusch-t is, végül főleg olyan filmeket vetítettem, amelyeket különben nem láttak, sőt, amelyekről talán nem is hallottak volna. Kezdeként, bevallottan vitaindító szándékkal – ellenérvként arra, hogy a rendezői kredit független lenne a színészi alakítástól –, megmutattam nekik Chaplintól az *Éjjel egykora* (*One A.M.*, 1916, 24') és a *Richard Pryor: Live in Concert* (1979, 78') (ez az Európában szinte teljesen ismeretlen stand-up szerintem a filmtörténet egyik legnagyobb színeszközpontú filmje), aztán Fejőstől *A nagyváros mostoháit*, amit azért akartam feltétlenül vetíteni, mert teljesen megdöbbenett, hogy Béla még nem látta. (Ő csak ezen az alkalmon vett részt, és pontosan annyira lenyűgözte a film, mint reméltem; Hollywoodba, majd onnan Franciaországba szakadt honfitársától azelőtt csak a *Tavaszi záport*⁶ látta.)

A Pryor-filmet egész jól vették, pedig nem volt felirat (Pryor teste magáért beszél), de miután [Josef von] Sternberg francia feliratos *Anatahanját* (1953, 91') nagyjából teljes értetlenség fogadta, a továbbiakban, ha tehettem, angol feliratos filmeket választottam. (Tizenhatuk közül csak a legfiatalabb és a legidősebb nőtt fel angol nyelvterületen – név szerint Keja Ho Kramer, Robert Kramer lánya, aki korábban dolgozott is az apjával és Stephen Dwoskinnal is, és Grant Gulczyński, aki Londonban született.)

A képzés során egyáltalán nincsenek beadandók és dolgozatok, névsorolvasás sincs [utólagos jegyzet: 2014. őszén bevezették a jelenléti íveket]; annyi az elvárás,

⁵ Lásd és halld: <https://www.youtube.com/watch?v=frNv-tVBafo>.

⁶ *Marie, légende hongroise*, Fejős, 1932, 78'

hogy mindenki készítsen két rövidfilmet az első évben, kettőt a másodikban, és ha minden jól megy, egy egész estés a harmadikban. Béla még egy évvel az indulás előtt is úgy képzelte, Splitben lesz a székhely, de 2013. júliusában írt egy körlevelet, amelyben elmagyarázta, hogy Horvátországban a jelek szerint lehetetlen akkreditálni egy DLA-t,⁷ úgyhogy most keresnie kell egy másik intézményt; és alig két hónap múltán érkezett is az e-mail a hírrel, hogy a Szarajevói Műszaki és Tudományegyetem kötelékébe tartozó Szarajevói Filmakadémia lesz a központ. (Emina Ganić, az egyetem ügyvezetője lett a szakvezető). Mire a film.factory február közepén elindult, Béla végleg szakított a múltjával mint filmrendező és mint magyar állampolgár, amivel jó pár régre visszanyúló szakmai és személyes kapcsolatának is véget vetett, és jóformán számkivetetté vált. De szemlátomást büszke volt rá – azt hiszem, joggal –, hogy létrehozott egy utópikus közösséget, amely gyakorlatilag bármilyen krízishelyzetben képes elevenen és hatékonyan működni.

Abban maradtunk, hogy május második felében minden napot felosztunk egymás közt Carlos Reygadaszal:⁸ úgy volt, hogy Carlos délutánonként tart gyakorlati képzést, én délelőttönként előadást és vetítést minden érdeklődőnek (volt köztünk pár MA-hallgató és külsős is). Eredetileg tervbe vettünk egy esténkénti nyilvános vetítést is, ideális esetben az amerikai követség támogatásával és a helyiek bevonásával, de kevéssel az indulásom előtt szóltak, hogy a nagykövetség még csak nem is válaszolt a megkeresésünkre, ráadásul szerzői jogi engedély híján nyilvános vetítéseket sem tarthattunk... Oda akarok kilyukadni, hogy a gyakran felmerülő váddal, miszerint a film.factory elitista, zártkörű ügy, Béla és a többiek nagyon is próbálnak kezdeni valamit, még ha a kielégítő, hosszútávú megoldás várat is magára. (Elvileg a Szarajevói Filmfesztivál nyújthatna némi mozgásteret, de mivel ezt nyaranta rendezik, mialatt a film.factory szünetel, ez a lehetőség kizárt.)

De miután kiderült, hogy a nyilvános vetítéseket le kell fűjni, ahelyett, hogy nemes egyszerűséggel megfeleztem volna a tananyagot, úgy döntöttem, inkább kétszer-háromszor annyi DVD-t viszek magammal, mint amennyi reálisan beleférne a kurzusba, aztán majd a hallgatók (ekkor még így neveztem őket) személyes érdeklődése és tájékozódása alapján együtt mazsolázunk. Előre elküldtem a vetíthető filmek hevenyészett listáját, plusz linkeket a róluk szóló szövegeimhez a blogomon, illetve javasoltam, hogy ha tehetik, nézzenek bele a *Movie Wars*⁹ c. kötetembe, hogy általánosságban is kapjanak némi ízelítőt a szemléletmódból. A „hivatali időm” két hétben további DVD-ket is kölcsönöztem az érdeklődőknek (pl. egyiküknek, akit azután, hogy együtt megnéztük *A délután szövevényét*¹⁰ és a *Százszékhelyt*,¹¹ fog-

⁷ A PhD művészeti megfelelője a bolognai rendszerben.

⁸ Mexikói filmrendező (1971), műveit rendre A-kategóriás fesztiválok (Cannes, Berlin, Velence) versenypogramjában mutatják be.

⁹ Jonathan Rosenbaum: *Movie Wars. How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See*. Chicago Review Press, 2002.

¹⁰ *Meshes of the Afternoon*, Deren, 1943, 14’.

¹¹ *At Land*, Deren, 1944, 15’

lalkoztatni kezdett Maya Deren, odaadtam Martina Kudláček róla szóló dokumentumfilmjét;¹² másikat a *Last Chants for a Slow Dance*-t¹³ kérte el, stb.). Közben az egyik spanyol filmes, Pilar Palermo megismertetett Luis García Berlanga karcos remekművével, *A hóhérral*,¹⁴ amelyről készített nekem egy felírtos másolatot.

De aztán megint felborult minden – nekem legalábbis úgy tűnt. Miután mindig mindent Béla szervezett harminchárom éves asszisztensével és programkoordinátorával, Sunčica Fradelić-tyel (egy Splitből származó képzőművésszel, aki később a legfontosabb e-mailes kontaktom lett), rá kellett jönnöm, hogy a film.factory többek között azért nem hasonlít semmiféle iskolára, mert nagyjából úgy működik, mint egy forgatás, amihez Béla sokkal jobban ért és amit mélyebben ismer. Ez azzal járt, hogy az időjárás, a technika, az egészség, hirtelen ötletek és egyéb szabad változók függvényében a világon minden, beleértve a vetítéseimet és az előadásaimat, a legutolsó pillanatban is módosulhatott. És tekintettel az Orson Welles-i meghatározásra, miszerint a filmrendező olyasvalaki, aki összeszervezi a káoszt – amihez az a fokozatos felismerés társult, hogy az ilyen viszontagságok a filmtörténezt sem kímélik, következésképp azt sem, amit filmtörténetként ismerünk –, a Szarajevóban töltött tizennyolc napom tanulási folyamatának a hozadékaként hozzászoktam a váratlan helyzetekhez.

Például hamar kiderült, hogy Carlos [Reygadas] egy héttel előttem kezdett, és három nap múlva már megy is, úgyhogy a fennmaradó délutánok megüresednek. (Mielőtt elment, részt vehettem egy igen tanulságos délutáni óráján, amelyen első nagyjátékfilmjét, a *Japánt*¹⁵ vetítette és kérdésekre válaszolt, némileg ingerülten a késő vagy szerinte nem elég összeszedett filmesek miatt.) Tehát a saját vetítési és előadási időm gyakorlatilag megint megduplázódott, pláne miután kiderült, hogy Tilda Swinton, aki Carlos helyett ugrott volna be, a Cannes után besűrűsödött menetrendje miatt csak később érkezik. De miután letanítottam, szerencsére még beülhettem Tilda remek kurzusának első két órájára, akárcsak egy másik előadó, a sevillai Manuel Grosso¹⁶ két vetítésére, aki Buñueleket mutatott. (Meghívott előadóként csak ebben a szemeszterben olyanok jártak itt előttünk, mint Jean-Michel Frodon,¹⁷ Thierry Garrel¹⁸ [aki ősszel is visszatért], Ulrich Gregor,¹⁹ Fred Kelemen²⁰ és Gus van Sant²¹.)

¹² *Im Spiegel der Maya Deren* [Maya Deren tükrében], Kudláček, 2001, 103’.

¹³ *Last Chants for a Slow Dance* [Utolsó dalok lassúzáshoz], Jost, 1977, 90’.

¹⁴ *El verdugo (The Executioner)*, Berlanga, 1963, 87’.

¹⁵ *Japón*, Reygadas, 2002, 130’.

¹⁶ Spanyol filmtörténész, a Sevillai Filmfesztivál egykori vezetője.

¹⁷ Francia filmtörténész és kritikus, a *Le Monde*, később a *Cahier du Cinéma* szerkesztője.

¹⁸ Francia producer, a francia-német ARTE televíziós csatorna alapítója és dokumentumfilm-osztályának a vezetője (1987–2008).

¹⁹ Német filmtörténész, kritikus, a Berlinálé *Internationale Forum des jungen Films* szekciójának első kurátora (1971–2000).

²⁰ Német származású operatőr-rendező, Tarr Béla alkotótársa.

²¹ Amerikai független filmes, Arany Pálma-díjazott, többszörös Oscar-jelölt.

A last-minute szervezés további folyományaként tettünk egy tanulmányi kirándulást is, festői hegysekégek közt cirka egy órát autózva Szarajevótól, a konjici bunkerhez – ez egy Tito által építtetett földalatti óvóhely, ami kábé akkora, mint egy kisebbfajta ország, és olyan örületes, mint mondjuk egy lázalom egyenesen a *Dr. Strangelove*-ból;²² ma már a bosnyák hadsereg üzemelteti, és épp egy nemzetközi képzőművészeti kiállítást tartanak benne... Aztán az egyik szombaton levetítették a *Sátántangó*²³ (Sunčica és majdnem az egész csapat ekkor látta először), amit én vezettem fel, majd másnap Béla négy és fél órát beszélt a forgatásról, beállításról beállításra és snittről snittre végigvette az egész filmet, egy *post-it* sztoribordot használva narratív vezérfonalként (ahogy a filmben, itt is volt két szünet). Az ezelőtti szombaton pedig én rendeztem maratoni vetítést négy hallgató közös lakásán, amiből végül a legemlékezetesebb közös óránk kerekedett. A kemény mag kérésére lett volna egy hasonló alkalom *A gonosz érintése* újravágott változatával,²⁴ amelynek a helyreállítási munkálatainál tanácsadóként közreműködtem, valamint – ha időnk és erőnk engedte volna – John Gianvito *The Mad Songs of Fernanda Hussein* c. filmjével,²⁵ de ezt el kellett halasztanunk, miután az egyik szerb filmesnek, aki egész héten forgatott, stábtagnak és statisztának kellett (utóbbi kategóriába engem is beleértve) egy hosszú tömegjelenethez, amit egy alagsori kocsmában vett fel, állítólag a város egyetlen ilyen típusú vendéglátóipari egységében, amely túlélte a háborút – és ami annyira gyorsan színültig telt cigifüsttel, hogy én csak pár órát bírtam... Végül Béla megkért, hogy a második maratoni vetítést töröljük, mivel tartott tőle, hogy a húzós kurzustervem, amely végeredményben huszonegy nagyjátékfilmet és tizenhét rövidet tett ki, túl sok figyelmet és energiát vonna el a képzés többi részétől.

Pár szó a *Sátántangó*-vetítésről és utóhatásairól. Béla felkért egy rövid bevezetőre, és rábólintott, hogy Kevin B. Lee videóesszéjével²⁶ kezdjek, aminek az első felében vágás nélkül engem követ a kamera, André S. Labarthe és Janine Bazin tévés doku-filmjei²⁷ mintájára parafrázeálva a *Sátántangó*t, miközben Chicagóban sétálok és a filmről beszélek, a második felében pedig a film pár snittjét elemzem. Aztán zárás-ként olyasmiről beszéltem, amit Béla és szerzőtársa, Krasznahorkai László biztos nem írt volna alá – hogy a filmnek komoly mondandója van a kommunista és sztálinista megfigyelésről és bürokráciáról. (Miután leszögeztem, hogy a kommunista

²² *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Kubrick, 1964, 102'.

²³ *Sátántangó*, Tarr, 1994, 450'.

²⁴ *Touch of Evil: Reissue*, Welles, 1998, 111'.

²⁵ [Fernanda Hussein vad dalai], Gianvito, 2001, 168'.

²⁶ *Sight & Sound Film Poll: Jonathan Rosenbaum on Satantango*, Lee, 6', 2012. Elérhető a rendező Vimeo-oldalán: <https://vimeo.com/56355775>.

²⁷ Francia dokumentumfilmkészítők, a legendás *Cinéastes de notre temps*-sorozat kitalálói. A sorozat 1964–1972 között a francia ORTF, 1989–2018 között pedig az ARTE csatornán futott; egyes epizódjai jelentős kortárs filmrendezőkről forgatott portréfilmek voltak. Labarthe és Bazin számos epizódot maguk rendeztek, emblematikus módon úgy, hogy a megszólaltatott interjúalanyt a saját filmes stílusához illő szituációba helyezték (John Cassavetesről plánszekvencia, Kiarostamival autós interjú...).

világról való összes tapasztalatom egyetlen Kelet-Berlinben töltött délutánra korlátozódik, megvallottam, hogy bármi volt is Béla és Krasznahorkai szándéka, engem a film arra a pár órára emlékeztet – fenntartva, hogy a műalkotások olykor többet tudnak alkotóiknál.) A másnapi előadásában és utána egy közös étkezéskor Béla udvariasan, de határozottan ellentmondott, nyomatékosítva, hogy a film metafizikai, nem pedig politikai indíttatású – habár kollégája, a lengyel filmes újságíró, Małgorzata Sadowska mellém állt a vitában.

A vetítéseim általában abból álltak, hogy tartottam egy rövid bevezetőt, végignéztük a filmet, aztán rögtön utána megbeszéltük. A legjobban a két Stroheim tetszett nekik (különösen a *Gyilkos arany* összetett karakterábrázolása és Stroheim többszörös paradoxonjai, a szélhámost játszó szélhámos a *Foolish Wives*ban), aztán a két Lewton, a *Keserű győzelem*, *A nagyváros mostohái*, a *Los Angeles Plays Itself*, a *Mikey és Nicky*, a *(nostalgia)*, az *Ilyen az élet?!*, az *Elkülönítve*, mindenekelőtt pedig, kellemes meglepetésemre, Peter Thompson négy filmje.

És itt át is térhetek arra a maraton vetítésre, ami tényleg összejött. Újabb szerencsétlen egybeesésből épp a vetítés előtti éjszaka tudtam meg, hogy Thompson, az egyik legjobb chicagói barátom – és számomra a valaha élt legnagyobb chicagói filmes, akkor is, ha mindmáig az egyik legkevésbé ismert, és akivel a nyolcvanas évek végén azért barátkoztam össze, mert nagyra tartottam a munkáit –, hatvankilenc évesen, tizennyolc hónapnyi haláltusa után, elhunyt. (De – egy általa összeállított díszdobozban – immár beszerezhető mind a hat filmje egy terjedelmes interjúval együtt.) Úgy terveztem, csak a *Universal Hotel*²⁸ mutatom meg szombaton, de akkora hatással volt a jelenlévőkre, hogy végül levetítettem Thompson mindhárom – igen személyes – művét, amelyeket magammal vittem Szarajevóba: a *Universal Citizen*²⁹ és a két részes *Two Portraits*,³⁰ amely a szüleit mutatja be. Az első fele, az *Anything Else (A Portrait of Tommy Thompson)*, negyedórás állóképsorozat videokamerás felvételtől kivett filmkockákból, amely az apját mutatja egy reptéren; a filmet Peter hangalámondása kíséri.³¹

A kamaszkora végén és a húszas évei elején Peter klasszikus gitárórákat vett Andrés Segoviától³² és Európában is koncertezett, így, hála az összehasonlító irodalomtudomány területén végzett egyetemi tanulmányainak, egyszerre kölcsönözhet jellegzetes *voice-over*ének irodalmiságot és zeneiséget – „némi fotós »tényanyag« alapján, pár gondosan megválogatott szóval és jól tagolt hangjával határtalan távlatokat képes nyitni”, írtam még a halála előtt. És azt hiszem, a film.factory-s kollégákat is főként Peter alámondása nyugözte le az általuk látott négy filmben, hiába, hogy egyikhez sem volt felirat (csak az anyjáról szóló *Shooting Scripts*ben

²⁸ [Egyetemes hotel], Thompson, 1986, 20’.

²⁹ [Egyetemes állampolgár], Thompson, 1986, 21’.

³⁰ [Két portré], Thompson, 1981, 27’.

³¹ A *Two Portraits* teljes forgatókönyve elérhető: http://www.chicagomediaworks.com/2mediaworks/3media_2portraits/twoportraitscript.html.

³² Andrés Segovia (1893-1987) spanyol gitárvirtuóz, nagyhatású zenetanár.

nincs *voice-over*), egyszerre szépen formált szövegszerűségével (ez főként Mohamadreza Farzadnak³³ tűnt fel, aki kortárs amerikai költészetet és prózát fordít fárszira) és a hangzásának a zeneisége révén. Illetve a hangulatával, valamint azzal, amit egy másik hallgató, a japán Oda Kaori³⁴ úgy jellemzett egy későbbi e-mailjében, mint a képrítmus „kötött formája”, amely Oszakára és „drága honfitársai”-ra emlékeztette, és „óriási teret nyitott előtte az önreflexióra” – de a vetítésen többek reakciója is hasonlóan személyes és intenzív volt.

Pár éve írtam Peter munkásságáról egy nagyobb áttekintést.³⁵ Ennek kapcsán feltettem neki pár kérdést e-mailben. Szeretnék kiemelni a levélváltásunkból egy szakaszt, amely erősen egybevág azzal, ami a leginkább megmozgatta a kollégákat:

„Szóba hoztad korábban a filmjeim hangalámondását, Jonathan – hogy érzésed szerint visszafojtják a közvetlen érzelemnyilvánítást, hogy más jellegű érzetek is előtörhessenek. A »más jellegű érzetek«-kel kapcsolatban Bressonra hivatkozol.³⁶ Hadd bontsam ki a felvetésed. Ez a stílus a *Two Portraits voice-over*eknek a felvételekor alakult ki. Az első felvétel gyalázatosan sikerült: annyira túlsordult, úgy értem, érzelmileg, hogy a nézőket biztos elidegenítette volna. Nekimentem újra. Megint rosszul – ezúttal túl hideg volt ahhoz, hogy megérintsen. Rájöttem, hogy ki kéne tartanom a két lelkiállapot közötti feszültséget. Öt hét és öt újabb felvétel múlva... végre összejött egy változat, amelyet működőképesnek éreztem. Végre. A különbséget – a kudarcokból levont hasznos tanulságok mellett – egy páratlanul gyönyörű 1966-os koncert emléke tette: ekkor játszott a Berliini Filharmonikus Zenekar a második világháború kitörése óta először Franciaországban. Herbert von Karajan vezényelte Mozart *Haffner-szimfóniáját*. Karajan egy pódiumon állt, szinte mozdulatlanul, mintha attól tartana, máskülönben eltereli a figyelmet a zene fájdalmasan bonyolult egyszerűségéről. Eldugta a karját, a kezét. Mindössze a hátizma látszott. Az viszont olyan emberről árulkodott, aki mindjárt felrobban. A szinte teljesen visszafojtott érzelem kiváltotta művészi és lelki energia jóformán szétfeszítette a chartres-i katedrális. Micsoda kötéltánc. Ennek a maradandó élménynek a feszültségét célozták a későbbi *voice-over*eim.

„Minden a tökéletesre csiszolt forgatókönyvön és az egyszerű megfogalmazáson múlik... A *style blanc* híve vagyok, példaképeim a háború utáni lengyel költők,

³³ Iráni filmrendező és író, a film.factory akkori hallgatója. Első két dokumentumfilmjét – *Gom O Gour* (2011, 26') és *Falگوosh* (2012, 27') – a Berlinálén mutatta be.

³⁴ Már nemzetközileg jegyzett dokumentumfilmes, a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon is bemutatott.

³⁵ Jonathan Rosenbaum: *A Handful of World. The Films of Peter Thompson*. Film Quarterly, 2009. ősz. Elérhető: <https://jonathanrosenbaum.net/2009/10/a-handful-of-world-the-films-of-peter-thompson-an-introduction-and-interview/>.

³⁶ Robert Bresson (1901–1999), a francia filmtörténet egyik legnagyobb hatású rendezője. Rosenbaum többször is foglalkozott általa is roppant magasra taksált munkásságával, lásd pl. J. Rosenbaum: *The Last Filmmaker*. In. James Quandt (szerk.): *Robert Bresson*. Ontario, Cinémathèque Ontario, 1999. (Elérhető: <https://jonathanrosenbaum.net/2020/11/the-last-filmmaker/>.)

Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert és Wisława Szymborska. »Közérthetően« írtak, szikáran, kevés jelzővel. Ahhoz, hogy ebbe az áldott állapotba kerüljek, kínosan sok vázlatot kell írnom, mert időbe telik rájönnöm, melyek a felesleges szavak... Ha ezt a három elemet – a tapintható ritmust, a »Karajan-paradoxon«-t és a »semleges stílus«-t – vegyítjük, néha megtörténik a csoda. Képtelenség előre megjósolni, mikor, egyáltalán, hogy megtörténik-e; én csupán hálásan felismerem, ha igen – ha váratlanul, minden előjel nélkül, a *voice-over* egy csöndesen elsőprő érzellemmel *telítődik*. Nem egy konkrét szó vagy mondat váltja ki. *Telítődik*. Segovia mondta volt, »jobb megindítani, mint lenyűgözni«. Egyszerű eszközökkel indított meg.»

Számomra az volt az egész kurzus csúcsa, amikor megmutattam nekik Peter munkáit. De a többi vetítésen is gyakran elhangzottak találó megállapítások; nagyon tetszett például Stefan Malešević³⁷ észrevétele, miszerint a *Csalhatatlan vér* figurái, maró fekete humor ide vagy oda, mély együttérzéssel vannak ábrázolva, ami rádöbentett, hogy a szöveghez való hűség dacára mennyire eltér Huston adaptációja Flannery O'Connor regényétől.³⁸ Tilda Swinton következő heti két duplaórája – a színészvezetés etikájáról és gyakorlatáról – pedig igazán lebilincselő volt; és furcsamód ő is pont Bressonhoz nyúlt vissza. Mindkétszer a *Notes sur le cinématographe*³⁹ irányelveire támaszkodott, és bár ez elsőre elvontnak tűnhet, igazából meglehetősen praktikus, gyakorlatias volt, különösen, miután a második napon arcközeliket kezdett venni sorban mindannyiunkról, amit egy monitoron nézhetünk, miközben Tilda szóval tartotta a színpadra kiültetett delikvenst. (Én voltam az első kísérleti nyúl.)

Főleg azt emelte ki, hogy a színészek/szereplők jól teszik, ha „önkifejezés” helyett arra korlátozzák arcjátékukat, ami az adott beállításban elengedhetetlenül szükséges a történet előremozdításához, a színpadon lévővel folytatott párbeszéd pedig ennek demonstrációjára szolgált, nyomatékossítva, hogy a kevesebbet – hála annak, hogy az illetőt elszigeteli a környezetétől és felnagyítja a kamera – kivétel nélkül mindig többnek érzékeljük. Arra kért sorban mindannyiunkat, hogy idézzünk fel magunkban valami személyes emléket anélkül, hogy kimondanánk – így vezetett rá minket, hogy koncentráljunk, ezáltal pedig kiürítsük az arcunk, hogy észlelhetővé váljanak a legapróbb részletek is.

Ahogy utána Tildának is mondtam, olyan volt, mintha Szókratész óráján vettem volna részt. Nemcsak a workshop interaktív jellege miatt, nem is csupán azért, mert nagyon figyelmesen reagált mindenki felvetéseire (egyszer, az előadása második felében, elegánsan visszazúrt egy korábbi nyegle megjegyzésemért, amit valaki másnak tettem a szünetben, pedig nekem fel se tűnt, hogy hallotta), hanem azért is, mert Tilda nagyon különböző filmes hagyományokban mozog otthonosan – a

³⁷ Azóta díjazott dokumentumfilm-rendező. Első nagyjátékfilmjét (*Mamonga*, 2019, 92') Karlovy Varyban mutatta be.

³⁸ Flannery O'Connor: *Csalhatatlan vér*. In: Osztrovits Levente (szerk.): *Csalhatatlan vér. Amerikai kisregények*. Budapest, Európa, 1969 (1952). 317-471.

³⁹ Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetről*. Budapest, Osiris, 1998 (1975).

karrierjét Jarman kísérleti filmjeiben kezdte,⁴⁰ de aztán dolgozott mindenféleképpen a kommersz mainstreamtól kezdve (Wes Andersonnal, Michael Apteddel, a Coen-fivérekkel, Cameron Crowe-val, Fincherrel, Spike Jonze-zal) különböző típusú művészfilmesekig (Pong Dzsunho, Jarmusch, David Mackenzie, Sally Potter, Lynne Ramsey, és persze Tarr). Ez a sokszínűség aránylag gyakori a francia filmben, az angolszász világban viszont voltaképp példátlan – és az is figyelemre méltó, milyen pontosan látja a helyét az amerikai filmvilágban is. (Futólag megemlítette, hogy alakja inkább kívánczik festményre, mint a filmvászonra.)

Zárásként meg kell jegyezni, hogy hazatértemig nem láttam a gyári munkások eddig elkészült filmjeit, úgyhogy a film.factoryról szerzett benyomásaim jelentősen eltérnek Béla, Carlos [Reygadas] és a gyakorlati tevékenységbe jobban bevont többi résztvevő tapasztalatától. (Az egyetlen közösnek mondható vonás, hogy így vagy úgy mindannyian úgynevezett művészfilmeket készítenek, ám a fekete-fehér iránti – sokakra jellemző – vonzalomtól eltekintve egyikük sem utánozza Tarr filmesztétikáját.) Számomra nagy kaland volt kapcsolatba kerülni egy igazi közösséggel, aztán részt venni a mindennapjaikban – ilyesmiben manapság főleg az interneten keresztül van részem, de ez is inkább az írói tevékenységem online kiterjesztése, semmint valódi alternatívája.

Bármit mondjon is Béla, talán mégis egyfajta tanításról van szó. Ahogy Tilda Swinton a maga hiperérzékenységgel világossá tette, ennek a pedagógiának az előképe a kölcsönösségen alapuló szókratészi módszer: prédikálás és kinyilatkoztatás helyett vita és párbeszéd. A múltban gyakran elcsüggesztettek a hallgatók, akik határozottan meg voltak róla győződve, hogy olvasás nélkül is megtanulhatják, amire szükségük van. Így nem kis örömet okozott, amikor Chicagóba hazaérve megtudtam, hogy az előző hónapban több mint kétszázszor tekintették meg a blogomat Szarajevóból.

Utóirat (2021)

A film.factory-t 2016 decemberében pénzügyi nehézségek miatt sajnos be kellett zárni.

Fordította: Holczér Sára

⁴⁰ Lásd: *Anglia alkonya* (*The Last of England*, 1987, 92'), *Háborús rekviem* (*War Requiem*, 1989, 92'), *A kert* (*The Garden*, 1990, 95'), *II. Edward* (1991, 91').