

kapcsolatának, a kisebbségi nyelvhasználói tapasztalatnak a leírására, illetve a próza és a líra viszonyára.

Láng Orsolya *Ház, délután* című kötete vélhetően azért nem került be az irodalmi közbeszéd és szakkritika középpontjába, mert egyrészt túlságosan életközeli, életszerű, s ezt a megállapítást alátámasztani lehetetlen, másrészt mert koncepció- és szövegszinten is a változás könyve, így a kritikus vagy ráközelít a részletekre, vagy egy generalizáló, strukturalista elemzésbe bocsátkozik, melyben a kötet változási folyamatát próbálja rekonstruálni – mindkettő szükségszerűen pontatlanságokat eredményez. A *Ház, délután* egy finom, bravúros poétikai megoldásokkal, elegáns, rejtőzködő humorral és szokatlan, *dolly-zoom*-szerű kötetkompozícióval operáló, jól sikerült verseskönyv, amely olvasókra vár. Bár vannak benne szociális, kisebbségi, identitáspolitikai szempontból [is] erős szövegek, de nincsenek benne hangzatos állásfoglalások, emiatt vélhetően nem lesznek róla körkérdések, viták. Persze a szerző sem követel magának helyet a médiareprezentációs felületeken, így a kiadó marketingeseinek sem lehet könnyű dolga. A *Ház, délután* kevésbé illeszkedik az „irodalmi” diskurzus jelenlegi fősodorbéli érdeklődésébe, de hátha ez csak a délelőtti program. [PRAE]

PINCZÉSI BOTOND

A császár üzen

PÓLIK JÓZSEF: *VÉTÍTETT DÉMON*

Egyre kevésbé találja magát kilátástalan helyzetben az, aki a magyar filmtörténet tanulmányozására vállalkozik, hiszen színvonalas írások segítik a tájékozódást. A dokumentaristának, parabolikusnak vagy metafizikusnak nevezett formák elméleti feldolgozottsága csaknem a teljesség igényével megtörtént, miközben van egy korszak, pontosabban tendencia, amellyel jellemzően nem, vagy csak érintőlegesen vetnek számot a különféle szakmunkák. A szóban forgó irányzathoz elsősorban a 1970-es évektől filmes kutatólaborként [is] működő Balázs Béla Stúdióban született kísérleti filmalkotások tartoznak.

Ezek közül való Najmányi László *A császár üzenete* [1975] című filmje is. Pólik József a *Vétített démon* című könyvében tesz kísérletet a film részletes elemzésére. Számos monográfiát említhetnénk, amely a magyar filmtörténet egyes korszakait az alkotói sokféleség bemutatásán keresztül kívánja keretbe foglalni, de annál kevesebbet, amely egyetlen filmalkotás értelmezésével igyekszik közelebb kerülni egy egész korszakot felölelő irányzat megértéséhez. Pólik könyve már csak ezért is egyedülálló, nem beszélve arról, hogy egy marginalizált tendencia már-már elfeledett alkotását állítja a középpontba. *A császár üzenete* többszörösen titokzatos film. A könyvből megtudhatjuk, hogy a máskülönben szerteágazó Najmányi-életmű egyetlen máig fennmaradt darabja ez, ráadásul az első magyar Kafka-adaptáció, amelynek elkészítését jeles művészek segítették, eredeti kópiája a legenda szerint Aczél György páncélszekrényében porosodott, s már a forgatásán is ügynökök lebzseltek.

A könyv tehát erre az egyetlen filmre fókuszál, az olvasónak azonban nincs hiányérzete, mivel egy véget nem érő diverzitás kibontakozását tapasztalja. A sokrétű interpretáció nem egyszerűen keretbe foglal, mint inkább kommunikálni engedi a sokáig némaságra kárhözottatott filmet, amire a szerző leginkább úgy tekint, mint esztétikai-filozófiai csomópontra, egy Eszmére, amely, ahogy Deleuze mondja, nem a halmazszerűsége, hanem az Egész iránti nyitottsága révén ismerszik meg.

A filmet, mint olvashatjuk, pusztán történeti-műfaji besorolását tekintve is a köztesség jellemzi. Átmenetet képez a modernizmus és az ún. posztmodern között. Még visszhangzanak benne Jancsó Miklós '60-as évekbeli parabolái, az epilógus keretet ad, és bizonyos szálak lineárisan kapcsolódnak egymáshoz, miközben az elbeszélés részbeni fragmentáltsága, az elidegenítő effektusok (például a reklámnevekre emlékeztető tulajdonnevek) már a '80-as években kiteljesedő új érzékenységet (majd a posztmodern) vetítik előre, olyan filmeket, mint Jeles András *Álombrigádja*, amely a pátosz utolsó morzsáit felsepelve töri le az előre mutató kar mítoszát, élve a leplezetlen kifigurázás eszközeivel, és ennél fogva elvitatva a politikai hatalomtól mindenfajta komolyságot.

Tudjuk, hogy, különösen az '50-es évektől kezdődő korszakot illetően, a történelemre adott reflexió a magyar filmtörténet egyik, ha nem a legfontosabb kérdésévé válik. A magyar film alig képes elszakadni a történelemtől. Az eltérő mintázatok jellemzően a történelem sajátos tematizálásából rajzolódnak ki. Najmányi filmje sem képez kivételt. Mint arra Pólik több helyen is rámutat, a film főszereplője (Berg) a diktatúra erkölcsök felett álló hírnöke: „Olyan, mint a halál: nem kerülheted el.” [87.] És bár a könyv egyik legnagyobb erényének azt tartom, hogy több helyen meggyőzően hangsúlyozza a film domináns komikus-parodisztikus vonásait (erről még később), ezt a bizonyos hatalmat látva mégsem támad nevetelnékünk. A történelmi-politikai realitás, ha komikussá is válik, mindvégig megőrzi komolyságát. A komédia jelenlétére finom, szimbolikus utalásokból következtethetünk, és nem olyan plasztikus megnyilvánulásokról, mint például a párttitkár slendrián megjelenése az *Álombrigád*ban. A komikumnak itt még nem célja a lejáratás, mindenekelőtt demitizációs szerepe van, és inkább az intellektusra, mintsem az érzékekre apellál. A hatalom továbbra is háttorzongató. Ilyen értelemben Najmányi filmje egy komoly vígjáték, amely tartózkodik a nevetés patológiájától [egyébiránt összhangban a gúnytól elszigetelt komédiával szembeni klasszikus elvárásokkal].

Tulajdonképpen az epilógus is ebbe a keretbe ágyazódik: elismeri, hogy a tiltásra, elnyomásra hajlamos hatalmat komolyan kell venni, de legalábbis számolni kell vele. Pólik meglátása szerint ugyanis Najmányi, a vörös faroknak nevezett stilisztikai fogással élve, a nyugalmat árasztó epilógusban a szocialista építkezés jelképeként azonosított Erzsébet-híd ábrázolásával a cenzúrát kívánta leszerelni. A kissé giccses keret, akár a szobák falain egykor díszelgő vízeséstapéta, az idill hamis illúzióját kelti a szocializmus betondzsungelében. Egyszersmind arról tanúskodik, hogy a hatalmat (még) nem lehet a frontális elmarasztalás eszközeinek alávetni.

Külön kiemelendő, hogy Pólik nem kötelezi el magát valamely domináns szempontrendszer mellett. Értelmezése a legkevésbé sem kirekesztő, hanem folyamatos átjárást enged a különböző szférák között. Ez, ha belegondolunk, az interpretáció bizonyos legújabbkori irányelveitől is eltér. Hiszen figyelemreméltó értelmezések

egész soráról mondható el, hogy az egyik szempontrendszert csak a másik rovására képesek érvényesíteni: például a tisztán formai-esztétikai szempontok iránti elfogultság gyakran kizárja a művet körülvevő történeti kontextus megértésére vonatkozó igényt, vagy adott esetben a szerzői állásfoglalások figyelembevételét. Pólik megközelítését ezzel szemben monografikus elfogulatlanság, ha úgy tetszik, ideológiai semlegesség jellemzi. Pólik nem válogat a rendelkezésre álló perspektívák közül. Műfajfilmes és szerzői filmes, irodalmi, filozófiai és fotografiai referenciákat, valamint szerzői memoárokat egyaránt forrásként használ fel elemzésében, mintegy a neoavantgárd szellemében liberalizálva a nézőpontokat. Lehet-e másként írni egy olyan korszakról, amely a liberalizmust minden erejével korlátozta?

A császár üzenete és a Kárhozat (rend. Tarr Béla, 1987) című film közti párhuzam megvilágítása a magyar filmtörténet alapos ismeretét feltételezi, és eközben persze amellet sem mehetünk el szó nélkül, hogy az értelmezés számos pontja a szerző gyakorlati jártasságára enged következtetni, a gyakorlott filmrendező jelenlétére, aki olyan mozzanatokot is észrevesz, amelyek a laikus figyelmét rendszerint elkerülik. Pólik József esztéta, író, filmrendező, olvashatjuk a könyv borítóján. Szerencsés és legalábbis manapság felettébb ritka együttállás ez. És talán épp ennek köszönhető, hogy az elemzés nem esik sem a gyakorlati leegyszerűsítés, sem az elméleti túldimenzionálás végleteibe. E kiegyensúlyozott érvényesítés talán a könyv legnagyobb erénye.

Egy kritikának nem feladata az, hogy az értelmezés valamennyi rétegére kiterjedjen. Így mindössze két, általunk legfontosabbnak vélt tematikus szál rövid felfejtésére szorítkozunk anélkül, hogy feltételeznénk e szálak egymástól való elkülöníthetőségét. Az említett szálak egyike ahhoz kapcsolódik, hogy a film egy adaptáció, pontosabban mondva, ahogy Pólik fogalmaz, egy mutáció, amely Kafka azonos című elbeszélését dolgozza fel, helyenként, sőt lényeges pontokon eltérve attól. Meglátásunk szerint a könyv legizgalmasabb gondolatmenetei a szóban forgó eltérés tematizálásából fakadnak. A másik szál a már említett komikus jelleghez kapcsolódik, annak részletes bemutatásához, hogy a film miként kezd ki bizonyos uralkodó elképzeléseket. És hogy e két szál összegubancolóadását is érzékeltessük, a Deleuze–Guattari szerzőpáros megállapítását idézzük [a Kafka-könyv 4. fejezetének 11. számú lábjegyzetéből]: „A másik aspektus a komikum és az öröm Kafkánál. [...] Max Brod Kafkáról szóló könyvének legszebb oldala *A per* első fejezetének felolvasásán résztvevő hallgatóság »szünni nem akaró nevetését« írja le. [...] Alantas vagy neurotikus értelmezésnek tekintünk minden olyan olvasatot, amely a zsenit szorongásba, tragikumba vagy »személyes ügybe« fordítja át. Akiből például Nietzsche, Kafka, Beckett vagy mások olvasása közben nem tör elő önkéntelen nevetés, akit nem ráz meg politikai remegés, az mindent eltol.” [Gilles Deleuze és Felix Guattari: *Kafka – A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Qadmon, Budapest, 84.] Ismét tehát a nevetés kérdéseire bukkanunk, amelyre hamarosan még visszatérünk.

A következőkben tehát néhány gondolatmenet vázlatos rekonstrukciójára vállalkozunk csupán, egy-egy kérdés megfogalmazásáig eljutva. Egyik műben sem a történet a meghatározó [sem Kafka elbeszélésében, sem a filmben], hanem a szereplők, így itt és most eltekintünk az egyébként is hézagos cselekmény felvázolásától. A lényeg, pontosabban a lényeges pontok közül az egyik, az, hogy a film első előzetesében [ti. a film egy előzetesfüzér] hallható narráció „Kafka írásához csak a császárra tett

utalás révén kapcsolódik” [47.]. Azaz: a film szabadon értelmezi a forrásként felhasznált szöveget, és ezáltal másra helyezi a hangsúlyt. A történet szerint Berg azzal védekezett a császárral szemben, aki helytelenítette a színpadi esemény valódival történő helyettesítésének az ötletét, hogy bejelentése pusztán szemfényvesztés, és mindaz, amivel a nézők szembesülni fognak, nem egyéb, mint fikció. Ugyanakkor a narráció leleplezi, hogy Berg hazudott a császárnak, és a darabban ténylegesen egy halott fiút hamvasztanak el. Egyszóval: Berg, taktikai okokból, fikcióként tünteti fel a valóságot. Pólik értelmezése szerint mindez részben a császár és Berg közti esztétikai nézetkülönbségről árulkodik, és arról a posztmodern dilemmáról, „hogymilyen elvek alapján lehet egyáltalán megkülönböztetni a műalkotásokat a hétköznapi [puszta] tárgytól” [47.]. Pólik Arthur C. Dantóra hivatkozik, aki részletesen taglalta e dilemmát, egyebek mellett Orson Welles nevezetes rádiójátékát is megemlítve. Mint ismeretes, itt az történt, hogy tömegek hitték valóságnak a hitelesen előadott fikciót. Azaz: ebben az esetben Welles valóságként állította be a fikciót. Talán nem ok nélkül tehetjük fel a kérdést, hogy rokoníthatók-e ezek a megnyilvánulások egymással? Művészetontológiai értelemben ugyanazt teszi-e Berg és Welles; Berg, aki a hamvasztás valóságát fikciónak hazudja, és Welles, aki a marslakók inváziójának fikcióját valóságként tünteti fel? A kérdés tehát a valóság fikcióvá és a fikció valósággá transzformálása. Mindez csak kiazmus volna? Ugyanazon viszonyrendszer pontjainak szimmetrikus elrendeződéséről lenne szó?

A kérdés talán azért is merülhet fel, mert, mint arra Pólik is rámutat, Berg és a császár vitája totalitarizmuskritikai szempontból is megközelíthető, mely szerint Berg színházi karrierje függ a császártól, a nagyságos főtitkártól, akivel nem tanácsos nyíltan szembemenni; álomba kell ringatni gyanakvását. Nem kívánunk pálcát törni efölött, sem a könyv végén tárgyalt emigráció fölött, hivalkodó [és nem egészen megalapozott] erkölcsi fölényrel megalkuvásként, beletörődésként aposztrofálva egyiket vagy másikat. Ezért mindössze annak kiemelésére szorítkozunk, hogy megítélésünk szerint Berg tette jobban emlékeztet a politikai aktusokra, mint azokra, amelyek művészetontológiai szempontból bizonyultak relevánsnak. Aktív és reaktív oldalról jellemzően ugyanaz történik. A politika megformálása és a megformált politikával [különösen diktatúrával] szembeni védekezés ugyanazt az eljárást hívja életre: a valóság esztétizálását [a bűn fikcionalizálását és, merő óvatosságból, a bűn elleni küzdelem elleplezését, az elnyomás és a forradalom taktikai megfontoltságát]. Nem állítjuk, hogy ezzel Pólik ne lenne tökéletesen tisztában, és nem is egyszerűen bírálni szeretnénk az általa leírtakat. Sokkal inkább arra a nem egészen megválaszolt kérdésre irányítjuk a figyelmet, hogy a film alapján pontosan miként körvonalazható esztétikum és politikum viszonya? Mi a császár üzenete minderről?

Végül engedjünk teret, ha csak egy bekezdésnyit is, a mindeddig késleltetett nevetésnek. A sok közül [Jancsó-paródia, punk-humor, a győzelmi rituálé, a modernista elbeszéléstechnika paródiája vagy épp az üzenet átadásának komikuma stb.] csupán egyetlen mozzanatot emelünk ki, amely jól kifejezi Pólik értelmezői éleslátását, érzékenységét a tárgyi valóság, a kifejezés eltérő médiumai iránt. A film a John Lennon-szemüveget viselő Bergen keresztül, állítja Pólik egy helyen, sok egyéb mellett hippy-paródia is, amely ennél fogva a *Mechanikus narancshoz* [Stanley Kubrick, 1972] hasonlóan a hippy-eszmék kimerülését tematizálja. A harmadik előzetes egy pontján

azt látjuk, hogy Berg eldobja a puska csövéből kivett pitypangot. Éppen az ellenkezőjét teszi annak, mint amit Bernie Boston elhíresült fényképén (*Flower Power*, 1967) láthatunk. A komikum itt a szimbolikus-ikonografikus megfordítás eszközével demitizál. Ennyiben a posztmodernre emlékeztet bennünket, a nagy elbeszélésekből, a világalakító illúziókból történő kiábrándulásra, a hírnök szavainak megalapozatlanságára. De, kapcsolódva a könyv legvégéhez, hogyan értelmezhető ebben a keretben a szóltan emigráció eszmei következetessége? Maradni, írja Pólik, „az identitásuk alapját jelentő értékek megőrzése iránt vállalt felelősség megtagadását jelentette volna – nemcsak *előre*-, hanem *hátramutató* értelemben is” [140.]. A császár ekképpen üzent: a magyar társadalom szabadsághiányát fogalmazta meg. Félretolta a langymeleg gulyáskommunizmust, az eszmének megfelelően cselekedett, modern hóshöz illő módon. Vajon nem épp ebből fakad-e a nevetés hiánya, ti. abból a viszonyulásból, „amely a zsenit »személyes ügybe« fordítja át”? Ez persze további kérdéseket vet fel: létezik-e, és ha igen, hogyan képzeljük el a nem megalkuvó nevetést, amely nem egyszerűen semmibe veszi az eszmét, hanem inkább légies kapcsolódást tesz lehetővé, amely távolsággal mérsékli a következetesség radikalitását? [PRAE]

SÓS CSABA

