

Varga Zoltán

## A mélypont víziói a játékfilmben

Jelen esszé azzal a „mentegetőzéssel” kell kezdődjek, hogy a címben ígért, fölvetett fogalmak közül mindössze a „játékfilm”-et lehet megnyugtatóan konkretizálni, érthetően tisztázni; sem a „mélypont”-nak, sem a „vízió”-nak pontos, kontúrozott képét, definícióját nem képes nyújtani e sorok szerzője. Minderre azonban van két mentsége.

Az egyik, hogy ez a fogalmi világot és kifejezhetőségét érintő *képlékenység* nemcsak a szerző élménye, sokkal inkább azon filmek szereplőie, amelyekről szó fog esni. Mind a szereplőket körülvevő, mind a gondolati világot idézőjelessé kellene tenni, relativizálni kellene, hogy ez a képlékenység érthetővé váljon; filmjeink szereplői épp ezt a labilitást élik meg, azzal, hogy megtapasztalják, az őket körülvevő és ez idáig biztos forgatókönyv szerint működő, kiismerhetőnek hitt világ se nem biztosan működő, se nem kiismerhető: sokkal inkább improvizatív és esetleges – sőt, a keserű felismerések megkoronázásaként, *ők maguk is képlékenyek*.

Mindazonáltal – s ez a második mentőv – egy értelmezői pozícióból mégis vállalható, hogy e képlékenységet megpróbáljuk valamelyest megfoghatóvá tenni, konkrét példákon keresztül, egy elméleti keretben elhelyezve.

Ehhez először két filozófust (Schopenhauert és Jasperst) és egy költőóriást (Dantét) hívunk segítségül, hogy aztán megnézzük, az összeomlás szorongásvíziója hogyan bontakozik ki a szereplőkben és környezetükben azokban a filmekben, melyek az emberi egzisztencia és/vagy a világ széthullásának példázatai; illetve azt is keressük, ennek a reflexiónak milyen következményei vannak a film médiumának stilisztikai-kompozíciós sajátosságaira. Katalógus helyett, a teljesség igénye nélkül válogatunk szemelvényeket – ezeket azonban széles skáláról, a presztízsfilm élvonalától a tömegfilm remekműveiig.

### A MÉLYPONT HORIZONTJAI

„Hiszen honnan egyebünnét vehette volna Dante a *Pokol* anyagát, ha nem e világból?” – kérdezi egy helyütt Arthur Schopenhauer a főművének tekintett *A világ mint akarat és képzetben* (SCHOPENHAUER, 2002), ott is a Negyedik könyvben, amit maga a szerző is műve betetőzésének, legfontosabb részeként értékel. Az alábbiakban erre támaszkodunk, amikor a „pesszimizmus filozófusának” gondolatait hívjuk segítségül.

Ezt a kifejezést, hogy „mélypont”, használjuk a köznyelvben is, mondhatjuk például, „Valaki a mélyponton van”, s bármily szerencsétlenséget rejtsen is magában e kijelentés, nem feltétlenül tartalmazza a „mélypont” azon aspektusát, melyre nekünk leginkább szükségünk van. Hangulati, anyagi stb. értelemben vett mélyponton lényegesen túlmutató, mélyebb oldalával kell számolnunk: egy egzisztenciális mélyponttal. A lehetőség, a lét kudarcával, ami akár végpont is lehetne – de megközelítésünkben éppen

itt a nagy különbség: a mélypont *nem* a végpont. Illetve, lehetne az is – vagyis a mélypont végpont is lehet meg nem is. A kettő közötti különbséget Schopenhauer életfilozófiájával fogjuk megvilágítani, „az életakarát tagadásával és igenlésével”.

Schopenhauer felfogásában a világ magánvaló, tiszta lényege az *akarat*, „a látható világ, a jelenség csupán az akarat tükré” (uo. 393), olyan illúziók halmaza, ahol az individuum is csalóka látszat, mert az akarat játszik vele bábjátékosként: az elsődleges az akaró lény, akihez képest alávetett, tehetetlen a gondolkodó, megismerő lény. *Velle non discitur – Akarni nem lehet megtanulni* (Seneca), idézi számtalanszor Schopenhauer, s az akaratot irracionális, folyton törekvő, előreszáguldó, kielégíthetetlen vak erőnek tünteti fel. S minthogy az akarat minduntalan valamiféle hiányhoz kötött, illetőleg maga a beteljesülés, a megszerzés, a kielégülés stb. akadályokba ütközik, ennek következménye a fájdalom. A kín pedig egyszerűen elkerülhetetlen; csak a megjelenési formái változnak, mert az akaratnak, ha épp nem az adott szenvedésekhez vezetne, akkor másféle szenvedések lennének jelen. „[...] ez az élet már alapjainál fogva sem alkalmas semmiféle igazi boldogságra, hanem lényegien sokalakzatú szenvedés, és minden ízében boldogtalan állapot.” (Uo. 391.) A szenvedések fokozódása során vannak, akik eljutnak az öngyilkossáig. Schopenhauer szerint ez azonban „merőben hiába-  
való és dőre cselekvés” (uo. 476), mert a magánvalót érintetlenül hagyja, sőt épphogy behődöl neki: az öngyilkosban nagyon is erős volna az életakarát, igenli az életet, de nem azokkal a feltételekkel, amelyek adottak számára. A szenvedés ugyan megközelítette az akarat mortifikációjára való lehetőséget, ám helyett az öngyilkos inkább önmagát számolja fel, mintsem az életakarátot.

Schopenhauer szerint ennek nem feltétlenül kellene így végződnie. A szenvedés, ha oly mértékben főlhalmozódik, hogy az már elviselhetetlen, az életakarát tagadásához is vezethet. Ennek az alapja a megismerésben, a kvietívában: az akarat nélküli szemlélődésben rejlik. Ehhez azonban az egyénnek túl kell látnia a *principium individuationison*, a „maja fátylán”: fel kell ismernie, az individuum sem lényegi entitás, hanem esetlegesség; Berzsenyivel szólva, „minden csak jelenés, minden az ég alatt, / mint a kis nefelejcs, enyész”. Mindehhez a jóakarát szükségeltetik: a saját szenvedésünk felismerése a másikéban, annak belátása, hogy lényegileg azonos vagyok mindenki mással. „Tat twam asi”, Schopenhauer keleti bölcséletet idéz, „Ez mind te vagy” (uo. I. 63§, 422–429); mint írja, akinek ez a meggyőződés valódi vezérelvvé válik, az „a megváltás felé vezető egyenes úton jár” (uo. 449). Mert ez vezethet az akarat nélküli, oldott, nyugodt állapothoz, ahhoz, hogy az életnek örömeiről is lemondunk: „Annak számára, aki így végzi, véget ért a világ is” (uo. 457). Ezt a szigorú etikát megvalósítani szenteknek és aszkétáknak sikerült – és sikerülhetett – csak; úgyhogy mindennapi prózai életünkben a schopenhaueri „út a boldogsághoz” nem bizonyul különösebben járható útnak. Minket sem elsősorban az életakarát tagadása érdekel, hanem az a *pont*, ahol megnyílik a lehetőség a transzcendentális változásra, vagy az öngyilkosság történik meg. Ezen a ponton kell fölidéznünk az egzisztencialista filozófia egyik legfontosabb fogalmát.

Karl Jaspers nevéhez fűződik a *határszituáció* fogalmának kidolgozása. A fönt vázolt szenvedéssorozatot át megközelíthető mélypontot, amely döntési helyzetként is fölfogható, a jaspersi értelemben vett határszituációnak értékelhetjük. Tömören összefoglalva, ez egy immanenciában bennfoglaltatott transzcendencia, a végesben felsejltő végtelen. „A határhelyzetek – a halál, bűn, változás, a világ bizonytalansága – a kudarc realitásával szembesítenek bennünket. [...] Az ember számára döntő, hogyan

viszonylik ehhez a kudarchoz. [...] A határhelyzetekben az ember vagy nem vesz észre semmit, vagy igazi létére ébred, mulandó földi egzisztenciája fölött és annak ellenére.” (JASPERS, 1996, 23–24.)

S végül, a határszituációs mélyponthoz vezető szenvedésteli ösvényt akár mint a Dante víziójából ismerős Infernót jellemezhetnénk: stációnként egyre szűkülő keresztmetszetű körökből áll, ahol egyre töményebbek a borzalmak, „sósabbak a könnyek és a fájdalmak is mások”, mígnem eljutunk valami koncentrált, nem meghaladható borzalomig, hiszen éppen így van Danténál is: a felsőbb körök tűzesői, vonagló lángjai tobzódnak a görcsös mozgásokban, de a legmélyebb helyen, ahol az árulók bűnhődnek, az a hó és a hideg világa, a befagyott, mozdulatlanlanságba dermedt folyóval legalul. Nos, ez volna a mélypont, ahol az összeomlás bár lehet teljes, de nem végleges. Azt keressük a továbbiakban, bizonyos filmekben a mélypont miként lazíthat föl, sőt zúzhat össze egy személyiséget – s teremtheti meg rekreációjához, föltámaszásához az alapokat.

## TIPOLOGIA

A bemutatásra szánt filmes korpuszon a Schopenhauer–Jaspers–Dante-triász tanításai – ez még a szerzőt is meglepte vizsgálódásai során – mélyebb szinten is „tetten érhetők” mint pusztán impresszionisztikus szövegmagyarázási és belemagyarázási kísérletekben. Három főbb pontban lehet ezt megragadni.

1. A mélypont játékfilmes víziói olyan folyamatokat mutatnak be, melyek során nem egyszerűen valamilyen kihívással szembesül a főhős, hanem az egész általa ismert világ rendje megkérdőjeleződik – s végül önmagukat is gyökeresen felülvizsgál(hat)ják a szereplők. Ebben az értelemben az akarat tagadásához vezető schopenhaueri folyamatról van szó, amikor is egy eredendően *egoista főhős* elérkezik egy olyan pontra, ahol *megváltozhat*.

2. A határszituációhoz való elérkezéskor ezekben a filmekben sokszor tapasztalható valamilyen alapvető jellegű *stiláris-kompozíciós* vagy *műfaji* váltás.

3. A dantei lefelé haladó spirális infernalitás „magával hozza” az alkotások elbeszélő szerkezetében a *körkörös* vagy *spirális narratívát*, a szituációk variábilis újrarájátszására épülő történetmondást, kezdet és vég összekapcsolódását, egymásba olvadását.

Mindazonáltal a fenti jegyek hiánya nem zárja ki, hogy egy film „mélypont-vízió” legyen (mint majd látni fogunk rá példát is); és bizonyosan az is igaz, hogy e jegyek megléte sem feltétlenül avathat egy filmet „mélypont-vízióvá”. Az alábbiakban vázoljuk fel, hogy az egyes filmtípusokban miként jelentkezik ez a reflexió. A fenti szempontokat semmi esetben sem lehet dogmatikusan kezelni, csak dinamikusan, változtatásra és „csúsztatásra” készen, alkalomadtán bővíteni vagy szűkíteni kell az ismérveken.

Filmtípusoktól való függése alapján a következő módon lehetne felosztani a „mélypont-víziókat”:

1. Amit elitfilmnek vagy köznapiban művészfilmnek nevezünk, az elsősorban az összeomlás *tágabb kontextusba helyezett* víziójáról szól.

2. A tömeg- vagy közönségfilmben inkább az összeomlás *kitágított víziója* szerepel.

Ezekben a példákban a mélypont sokkal inkább koncentrált interpretációban található meg, hirtelen, robbanásszerű jelentkezésével az iszonyatnak; a folyamatszerűség, a fokozatos kifejtés ezért egy másik „kategóriára” volna inkább jellemző:

3. egy átmenetinek nevezhető formára, ami valahol műfajfilm és szerzői film között „vibrál”, egyszerre művészileg is értékelhető és tömegsiker-orientált.

## AZ ELITFILM REFLEXIÓJA

Közismert filmtörténeti tény, hogy a hatvanas évek modernista művészfilmje – s nyomán ami még „maradt belőle” a hetvenes évek első felében – milyen gyakran fordult az elidegenedés, a kapcsolatok széthullásának, a kommunikáció becsődülésének problematikájához. Bergman, Antonioni vagy valamivel később Ferreri olyan világ portréját rajzolják föl, amely a pusztulás küszöbén ágál (Antonioni: *Vörös sivatag*) vagy – szó szerint – fölemészti önmagát (Ferreri: *A nagy zabálás*; Makavejev: *Sweet Movie*), de mintha az összeomlás egyénre szabott mibenlétével Bergman foglalkozna leginkább, ám hőseit végül magára hagyja szexuális infernójukban (*Csend*), téveszmék veszedelmes erdejében (*Farkasok órája*) vagy a politikának való kiszolgáltatottságban (*Szégyen*); arra nem keresi a választ, *mi van a mélypont után*. Leépíthető-e a *principium individuationis*, van-e továbblépés a pokoljárás után, milyen esélyei vannak a magát összerakni kényszerülő egzisztenciának? Ezzel Luis Buñuel filmjei foglalkoznak.

Buñuel hatvanas évekbeli remekművei közül az *Öldöklő angyalban* elevenedik meg abszurd szituációban a nagypolgárság bukása, itt egy egész közösség mélypontjáról van szó, s konklúziójában a „nagypolgárság filogeneze” (DELEUZE, 2001) semmi jóra nem vezet, mert a burzsoázia a látszólagos szabadulás után ismét önnön rabjává válik, a misztikus eseményekből senki nem tanult – jöhet az újabb lidércnyomás.

A rendező egy évvel korábbi filmje valláskritikai aspektusból tekint az egyén kálváriáját, mélypontját és újjászületését. A *Viridiana* címszereplőjének, az ifjú apácájelöltnek az útja traumától traumáig vezet: előbb nagybátyja próbálja megerőszkolni, utóbb tulajdon pártfogoltjai, nincstelen csavargók. Viridiana nem a szó köznapi értelmében önző, de abban az értelemben mindenképpen egoista, hogy a többi ember számára csak képzet; a keresztényi jótékonykodás nyárspolgári szenteskedéssé sikkad mégoly lelkiismeretes igyekezete ellenére is. A film hírhedt csúcspontja, a keresztény szimbolika riasztó travesztációjával sokkoló koldustivornya az addig alapvetően realista keretek közt mozgó filmet „eltolja” egy onirikus világ felé. A szürreália szertefoszlásával egyúttal az addigi Viridiana is eltűnik, az ő mélypontja az új élete kezdeti pontjának az előzménye, alapja. Az utolsó képsorokon Viridiana kibontja a haját s bekopog mostohatestvéréhez. Viridiana előrelépne, nekivágna az életnek, nyitottabbá válhat a világra? Képes lehet feloldódni? A film zárata ezeket a kérdéseket exponálja – mi az indulásnak, a kezdeti lépéseknek lehetünk tanúi.

Mert hiszen innen volt kiút; az illúziók világából egy ámitás nélküli tekintet regisztrálta világba – de nem mindenkinek adatik meg, hogy beleroppanás nélkül viselje ezt a tekintetet. Tarr Béla kilencvenes évekbeli alaplíráiban a *Sátántangó* szerencsétlenjei szétszórattatásuk ellenére is folytatják sivár életüket, nekik nem adatott alternatíva, ellenben Valuskának, a *Werckmeister harmóniák* főszereplőjének alapjában változik meg az élete. Noha a *Werckmeister harmóniák* leír bizonyos körkörös szerkezeteket, a film a napfogyatkozás-rítus parafrázisa, út káosztól rendig; sem az egois-

ta hős, sem a stílárís váltás elve nem érvényesül benne. Mégis esszenciális mélypont-vízióának tekinthetjük. Egy világállapot mélypontját mutatja be Tarr filmje, amely a stílus belterjes, katarzisszerű csúcspontja (a kórházi jelenet) után túljut(hat) a csődön, kezdetét veszi valami új, folytatás (a rendcsinálás), ám a mélyponttal való találkozás épp a főhős számára nem meghaladható. Valuska belebukik, hiába a kozmológiai körtánc, számára a világ már nem létezik.

## A TÖMEGFILM MÉLYPONT-FILOZÓFIÁJA

A világegész széthullásának és egy új rend, a borzalom rendjének kialakulását a legát-hatóbb erővel a horror műfaja képes a zsánerek közül kifejezni; s a rémfilmnek is azon áramlata, amely bizonyos fokig a katasztrófafilmmel határos. Az inváziós sci-fi horror még külső agresszornak – leginkább űrlényeknek (Hawks–Nyby: *A lény, egy másik világból*) vagy archaikus lényeknek (Honda Inosiro: *Godzilla*) – tulajdonítja a világromboló erőt, de a modernista horror belülről szabadítja ki a rettenetet, a mindennapi, ismerős világ játékszabályait borítja fel és cseréli le az irracionalitás és a bestialitás tombolásával.

Először talán Alfred Hitchcock *Madarakja* vázolja föl az emberi világ mélypontjának horrorvizióját, de az itt felvetett káoszt mégis inkább a *zombifilm* tematizálja dominánsan. George A. Romerónál is olyan rémálomról van szó, amiből nincsen felébredés. A zombik ellepik a világot és mindent fölfalnak – nem mellékesen, Romero trilógiája (*Az élőhalott éjszakája; A halott hajnala; A halott napja*) igen komoly kritikáját nyújtja a turbókapitalizmus jelenségének és a militarizmus intézményének. A zombik benépesítette világ a „filmen kívüli valósághoz” ijesztően közel esik; ne csodálkozzunk, ha a bevásárlóközpontokban eleven holtaként kószáló emberekkel találkozunk, legfeljebb kiszaggatott belsőségek nincsenek rajtuk – sugallják Romero víziói.

A hatvanas évek végétől hódító radikálhorror az egyén mélypontjáról is képes hasonló keserű erővel szólni, mint a közösségről. Az iszonyat esztétikája Tobe Hooper 1974-es kultikus, ám mindmáig értékén alul kezelt s legfőképp félreértett filmjében, a *Texasi láncfűrész mészárlás*ban éri el legkiforrottabb formáját. Hooper filmtörténeti gyöngyszeme olyan magaslatokba emelkedik, amit még a hasonló koncepcióból kiinduló művészfilmeknek sem feltétlenül sikerült elérni (sőt, Pasolini *Salója* kifejezetten művészi kudarc). A *Texasi láncfűrész* – bármennyire ellentmondjon is riasztó címe – valójában sokkal kevésbé aberrált bűncselekmények szenczióhajhász terrormaratonja, mint inkább a *tehetetlenség, a védtelenség, a kiszolgáltatottság* fogalmi régióig jutó értelmezése. A film tétje a hősnő kálváriájának *mélypontja*: hogy szembenézhesen a szintiszta iszonyattal, hogy tudatosíthassa a felfoghatatlant. A kezdetben dokumentarista szabadossággal induló film az erdőbeli meneküléssel és a borzalmak házával – s persze a spirális történetészövással – erőteljesen elmozdul az onirikus stilizáció felé. A vacsorajelenetnél ennek a rém-esztétikának érik be a gyümölcse: itt már teljesen az avantgárd alkotásmód a meghatározó. A realizmust fölcseréli az experimentális formalizmus: Hooper szuperközelikre komponált, nyikorgásokkal és sikoltozásokkal nyögésekkel kísért sokkoló montázsban mutatja meg a foglyul esett lány, Sally arcát, ajkát, szemét, pupilláját. A széttördelés, darabokra esettség eme *mélypontja* után csak a véletlenek sorozata segíti a lányt, hogy megmenekülhessen. Nagy nehezen, de mégis megtörténik a megmenekülés, az autóra fölkapaszkodott lány – teste csu-

pa por, piszok és vér – hideglelősen vihog, amint távolodnak a láncfűrészes Leatherface-től. Sally számára a világ már sohasem lesz ugyanaz, ami korábban volt; s nem utolsó sorban az ő tortúráján keresztül a film kellően nyitott nézője is hozzá hasonló következtetésekre juthat.

## AZ ÁTMENETI FORMÁK

A továbbiakban azokat a verziókat keressük, amikor is a mélypont vízióját *fokozatosan* vezeti be, illetőleg tudatosítja egy alkotás. Erre találunk példákat egyes filmekben, amelyek magukon viselnek egy erőteljes *szerzői* kézjegyet, miközben műfaji kritériumoknak is eleget tesznek. Ráadásul olyan hatásorientált zsánereket valósítanak meg korrekten, mint a vígjáték és thriller. Mielőtt azonban ezeket a „szerzői műfajfilmeket” vizsgálánánk, ki kell tekintenünk egy olyan filmre, amely egyáltalán nem szerzői – és sokak szerint teljesen értéktelen is –; de főlvázolt elveinket ragyogóan igazolja.

A *Clifford* című film egyesek szerint a hollywoodi filmtörténet egyik csodája – amennyiben csoda, hogy elkészülhetett egy ilyen film. Infantilis, kárörvendő fekete humora egy olyan rendkívül akaratos (egoista) gyerek történetét mutatja be, aki minden áron el akar jutni a Dino Parkba, s ezért bármire hajlandó, még arra is, hogy nagybátyját fokozatosan, hideg következetességgel tönkretégye. A film unikális jellegét az adja, hogy a címszereplő tizenegy éves gyermeket a harminc évvel idősebb Martin Short alakítja, aki meglehetősen idegbeteg mimikával és fizimiskával kelti életre szerepét. Ez persze valahol rímel arra, hogy Martin bácsi (a nagybátyja), a józan-kiegyensúlyozott építőmérnök miként jut a mélypontra, s lesz ha nem is beszámíthatatlan, de maga is mindegyre elszánt. Martin bácsi végül mégis elviszi Cliffordot a Dino Parkba, hogy tönkretelhesse az álmát: vagyis a saját mélypontélményét akarja unokaöccsének „átadni”. A filmben itt történik meg a váltás, a katasztrófába torkolló hullámvasutazás során; olyan, mintha George Romero találkozna a fekete humorú (kvázi családi) vígjátékkal. A Tyrannosaurus-gép darabokra hullik: a tátogó fej, a késéles fogak a kapaszkodó Cliffordra „várnak”, hogy „fölfalják”. Martin bácsi még időben menti meg Cliffordot, akit sokkoló élménye valóban megváltoztat. S hogy később nagybátyja megbocsát neki, az a transzcendentális változás kezdete lesz számára, de a néző ezt már tudja: a film flashback-kerete 2050-ben kezdődik, amikor is Clifford *atyja* elmeséli komisz gyermekkorának nagy történetét.

Ha Clifford számára az út a mélypont után nagyon is lehetővé tette az üdvös továbblépést, vajon elmondhatjuk-e ezt a Martin Scorsese rendezte *Lidérces órák* főhőséről, Paul Hackettről? A nyolcvanas évek egyik legjelesebb amerikai filmje abszurd komédia, amely azonban legalább annyira ijesztő, mint amennyire mulattató. A számítógép-programozó, magányos Paul épp csak randizni szeretne egy kávézóban megismert lánnyal, de ezen az éjszakán minden a feje tetejére áll, bármit is tesz, rosszul sül el, utóbb már semmiféle befolyása nincs az eseményekre. Elveszíti a pénzét, később a lakáskulcsát, eltéved, újdonsült barátnője öngyilkosságot kísérel meg..., és a sor egészen addig folytatódik, amíg Pault, mert betörőnek hiszik, kis híján meg nem lincselik. Megmenekülése roppant érdekes, feszélyező, igazi mélypont. Egy szobrásznő gipszbe önti őt, ezért nem találják meg, a polgárőrök legalábbis, mert az igazi betörők nagyon is megtalálják, és műalkotásnak véelve őt, zsákmányaik közé pakolják. Paul se beszél, se mozogni nem tud – önreflexív elemnek sem érdektelen, hogy ebben az

állapotban épp a film médiumára alapvetően jellemző lehetőségtől van megfosztva: a mozgás dimenziójától. A lidérces órák mégis véget érnek, Paul kiesik a furgonból – és éppen a munkahelye előtt kecmereg ki az összetört gipszdarabokból. Falfehéren lép ki a liftből és sétál asztalához, leírhatatlan a Pault játszó Griffin Dunne arca, mint ha belemaródott volna az egész schopenhaueri bölcsélet az éjszaka során, jogosan érezzük, valami történni fog. S meg is történik, igaz, kevésbé észrevehetően. Miután Paul a helyére ül és köszönti a gépe, a kamera fantasztikus illékonyasággal mozgásba lendül és végigsiklik a termen, Mozart zenéjére. Mire azonban Paulhoz visszatérhetnénk, a széke üres, ő már nincs ott. Ez kulcspillantás. Eltűnt? Fölszívódott volna? A játékos formanyelv teszi igazán hangsúlyossá a konklúzió komolyságát, „Tat twam asi”, idézi emlékezetünkbe a *Lidérces órák* felejthetetlen zárójelenete.

A thriller világából is azt kell felidézelnünk, amikor egy egoista hős „arculatváltásának” esete áll fenn. David Fincher *Játsz/mája* különösen szép példája a principium individualitatis leépítésének folyamatára. A film kezdetén Nicholas Van Orton, az „önmagától elszállt”, zárkózott multimilliomos befektetési bankár egy rejtélyes játék során kezdi el fokozatosan átértékelni az őt körülvevő világot – és önnön személyiségét is nyitottabbá teheti. „Az egoista úgy érzi, hogy idegen és ellenséges jelenségek veszik körül, és minden reménye a maga javához fűződik. A jó ember baráti jelenségek világában él: ezek mindegyikének java az ő magáéval egyenlő. [...] Az az érdeklődés, amely számtalan jelenségre terjed ki, nem lehet olyan szorongató, mint amelyik csak *egyetlenre* összpontosít.” (SCHOPENHAUER, 2002, 448.) Van Orton szó szerint belezuhan a katarzisba, jelképesen meghal, hogy olyasvalakiként térjen vissza, aki nemcsak képzetként hajlandó embertársaira tekinteni.

A folyamat sokkal ellentmondásosabb Sam Peckinpah remekművében, a *Szalma-kutyákban*, ami Hooper emlegetett *Texasi láncfűrész*eséhez hasonlatosan máig félreismert és alábecsült nagy film. Peckinpah thrillerében a kívülálló főhős, a Dustin Hoffman alakította amerikai matematikus idegenként mozog fiatal felesége szülővárosában, egy kis angol faluban. A helyiekkel való sorozatos konfliktusai sem képesek föloldani zárkózottságát és inaktivitását: David Sumner inkább a tudomány mögé rejtőzik, minthogy szembenézzon a problémákkal. A film csúcspontján azonban, amikor egy csoport ostrom alá veszi a házat, fel kell adnia tartózkodását. Peckinpah izzó, feszültséggel teli formanyelven eleveníti meg az infernális ostromot, ami végül is egyszerre lesz a dübörgő erőszak film-freskója és sokkoló kritikája. Sumner új oldalát hozza felszínre, hogy nyílt erőszakot alkalmaz, és szembeszáll a támadókkal – pipogya alakból egyszerre érett férfivá válik. „A kopogtatás az ajtón egy ember születését és hét másik halálát jelenti” – hirdette bemutatása idején a film szlogenje, egyben aforizmatikusan összefoglalva az ambivalens konklúziót. A világra való nyitottság – *milyen érdekes az eddig tárgyaltak fényében!* – nemhogy nem a másik életakarátának elismerése által válik lehetségessé, hanem éppen a másik életakarátának legradikálisabb tagadásával. Sumner bár végül valamennyiüket legyőzi, minden összeomlik körülötte, romokban hever a ház, a felesége nem ismer sem férjére, sem önmagára. Az utolsó jelenetben Sumner a kocsiába ülteti az ostrom előtt védelmébe vett „falu bolondját”, akinek megígéri, hazaviszi. A félkegyelmű azzal felel, nem tudja, merre van az út. Sumner mosolyog, és elindulnak a sötét éjszakában: „Én sem tudom” – mondja zárszóként.

Peckinpah összeomlás-víziója noha nem kérdőjelezi meg, hogy van tovább, de az út mibenlétét, irányát már sokkal inkább homályban hagyja. Meg kell elégedjünk azzal,

a rendező megajándékozott bennünket egy olyan filmmel, amely minden ellentmondá-  
sossága mellett hitet tesz az útkeresés esélye mellett; még ha éjszaka is, teljes tanács-  
talanságban, mégis: az úton el kell indulni. Nem a végeredmény, az út maga számít.

\*

Schopenhauer, Jaspers és Dante szolgáltak tengelyül, hogy értelmezhetővé váljon egy olyan kategória, „mélypont-vízió”, ami kiindulásában, meglehetősen szerzői koholmány csu-  
pán, a vizsgált filmek azonban talán igazolták, hogy mégsem tartalmatlan ez a frázis; hogy az intuitív műértelmezésen túl biztosabb kapaszkodó is összeköti az egyes alkotásokat. Másképp mondva, hogy bizonyos szempontból tárgyalható „egymás mellett” a két filmes végpont, a *Viridiana* és a *Clifford*. A szerző minden „textuálisan igazolható” megállapítása ellenére azonban fenntartja, hogy fejtegetésében bőven maradtak esetlegességek, következtelenségek, hiányok, tévedések.

Alexandre Astruc a „kamera-töltőtoll” elméletének vázolásakor azt írta, ha Descartes élne, az *Értekezés a módszerről*t nem megírná, hanem filmként alkotná meg (ASTRUC, 135). Hol intuitív, hol egzaktabb fejtegetésünk alapján ma már talán azt is hozzá lehetne tenni, hogy *A világ mint akarat és képzet* is kereshető a mozgóképtárban: például Buñuel, Peckinpah vagy Tarr Béla nevével érdemes kutatni.

#### IRODALOM

- ASTRUC, Alexandre 1983. Egy új avantgarde születése: a kamera mint töltőtoll. In *Kép – Mozgóképek – Kultúra. Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Műszaki Közművelődési Kiadó. 133–137.
- CSEJTEI Dezső 2002. *Filozófiai metszetek a halálról*. Budapest: Pallas Stúdió – Attraktor. (Különösen a Jaspers-fejezet: 269–299.)
- DANTE, A. 1994. *Isteni színjáték*. Ford.: Babits Mihály. Budapest
- DELEUZE, Gilles 2001. *A mozgás-kép*. Ford.: Kovács András Bálint. Budapest: Osiris.
- JASPERS, Karl 1996. *Bevezetés a filozófiába*. Ford.: Szathmáry Lajos. Budapest: Európa.
- SCHOPENHAUER, Arthur 2002. *A világ mint akarat és képzet*. Ford.: Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest: Osiris.