

Juhász Péter

Az olvasni tudó aposztázisa | Antropológiai pesszimizmus a *Farkas totem* című film strukturális értelmezésében

„Tudatossá vált, hogy nincs már szüksége a természetnek természetfölötti magyarázatokra, mert a megértés kulcsát önmagában hordja.”¹

/Bitterli 1982:271/

„Foglyul ejtettél egy istent, hogy rabszolgát csinálj belőle.”²

A *Farkas totem*³ cselekménye, egyes műfaji toposzok megjelenése a filmben, szinte kikényszeríti, hogy nézői elvárásokat fogalmazzunk meg azzal kapcsolatban, mit fogunk látni. A széles, határtalan tájakon forgatott mű szüzséje részben igazolja is ezeket a várakozásokat: „egzotikus” környezetben játszódik (sztyeppvidéken), időben és térben távoli kulturális környezetben (mongol félnomád pásztorközösségben, melyben még erős kulturális *survival*⁴ a farkasok kultusza). Kognitív sémáink révén szinte „előre tudjuk”, mit fogunk látni: drámai, a hősök szempontjából nézve kiélezett fordulatokat és kalandos elemeket, rengeteg nagyotált, szerelmet, jurtákat, epikusságot, grandiózus tablót a két kínai egyetemista mongol pásztorok között töltött időszakáról. Úgy tekinthető, hogy az Annaud-mozi (ihletője: fikcionalizált dokumentumregény), mint kritikai funkciót betöltő művészeti alkotás, mesei didaktikával, ember és természet kapcsolatának megbontásáról és megbonttatásáról szóló ökológiai példabeszéd. A tanulsága viszont csak látszólag ökokritikai, melyet a már említett toposzok és a motívumok sokasága sugall, a cselekményértelmezést ebbe az irányba mozdítva.

¹ Bitterli, Urs (1982): *Vadak és civilizáltak*. Gondolat Kiadó, Budapest

² Annaud, Jean-Jacques (2015): *Farkas totem* című filmben a pásztorközösség vezetője

³ A *Farkas totem* (2015) című film rendezője: Annaud, Jean-Jacques

⁴ A kulturális *survival* fogalmát E. B. Tylor vezette be a kulturális antropológia tudományának hajnalán, és olyan kultúrelemnek tekintette, mely a kulturális evolúció során, elvesztette eredeti jelentőségét és funkcionálisát, ám megszokásként tovább él a későbbi időszakokban is.

(Radikális) értelmezésemben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam: a *Farkas totem* című film nem egyéb, mint a (felvilágosodás eszméjében fogant, majd minden bimbózó virágával és csökevényes oldalhajításával kibomlott) „civilizált ember” és „vadember” toposz eszmetörténeti bináris oppozíciójának a látszólagos öko-kritikába kódolt lenyomata. Egyszersmind előbbi bukás-, utóbbi pusztulástörténete, ezért nagyszabású, kalandfilmes kiállítására ellenére is pesszimista alkotás, és csak másodsorban öko-kritika.

Cselekményesítés, avagy a népművelő szemüvege

1967-ben, a kínai kulturális forradalom idején, a cselekvőképes értelmiséget, a fiatal tömeget szétküldik szerte Kínában. A szétrajzolt egyetemisták (elvhűek, meggyőződésesek, kényszerből és nyomás alatt cselekvők) a tanítást (azaz: integrálást, a kulturális asszimiláció kikényszerítését, a fiatalságuk naiv arcával bevezetett homogenizációt) kapják feladatuk. Mit értenek, mit tudnak, és mit gondolnak a hatalmas ország kommunista vezetésén belül zajló hatalmi játszmákról és az ideológiai palettával piktorkodásról, nem tudni, nem is szükséges tudni. Két fiatal férfit mongolok lakta vidékre irányítanak, hogy kínai nyelvre (a film értelmezésében magyarázóelvű különbségtételnek bizonyul: olvasásra és írásra) tanítsanak egy sztyeppe pásztorkodást folytató, nomadizáló (részben letelepült, részben vándorló állattartó) életmódot folytató közösséget. A fiatal értelmiségiek számára (mintha csak az antropológiai terepmunka egyik toposza elevenedne meg) a közösség vezetője kijelöli a lakhelyet, majd alig fél év alatt elsajátítják és megszokják új életmódjukat, a pásztorközösség tagjaiként maguk is lóról terelik a nyáját, űzik el a felbukkanó farkasokat. A vadállatok szaporulata, valahol a vidéktől távol, egy messzi-messzi íróasztalnál, tarthatatlannak tűnik, ezért a fiatal farkaskölyköket le kell gyilkolni – s egyébként valamennyi felső utasítás végrehajtására megbízható (a lovas népek között gépjárművel közlekedő) párfunkcionárius felügyel. Az egyik egyetemista megment egy kölyköt a pusztulástól, és titokban fiatal farkassá neveli. Miért? Hogy „tanulmányozza”. Pásztorok közé viszi a ragadozót, de ez csak egyik magva azoknak a konfliktusoknak és kibékíthetetlen ellentéteknek, melyek zárványként a farkas populáció lemészárlásához (mongolok és a természet „kulturális kapcsolatainak” felbomlásához) és a pásztorközösség eljelentéktelenedéséhez vezetnek.

A *Farkas totem* klasszifikáló filmes eszközökkel dolgozik: nagytotalok, klipesztétikától tartózkodó stilizáció-mentesség, nagyzenekari kísérőzene stb., de nem célozom a képi elbeszélés részletes tartalomismertetése, csak a narratívának az értelmezéshez szükséges részbeni skicce. A cselekményértelmezés és a beágyazott konfliktusok számos valós (vagy annak látszó) oppozíciót sűrítenek magukba, apró szimbólumokat, olykor nagyobb allegóriákat. Így a hagyományosnak tételezett csoportközi viszonyok esetében, ahol a legeltető életmód ciklikusságra és a sztyepei életvilág ismeretére építő pásztoréletmód hagyományosan ellentette a motorizációval és „szabványruhában” érkező, a központi politikai végrehajtó hatalmat képviselő pártfunkcionáriusnak. A végrehajtó pragmatikus szempontok alapján, az ember és természet egyensúlyi helyzetét felrúgva elégti ki egy másik, közeli falusi közösség élelmiszer-szükségletét, amelynek tagjai számára nem jutna elegendő élelem. A farkasfalka jégvermekbe úzi a gazellacsordát, és a pásztorok közössége is húshoz jut szükségletei szerint – jut is, marad is, és a farkasok nem a juhnyáját dézsmálják, így a pásztoroknak sem kell ritkítani a farkas-állományt. Amikor azonban ezt a jégvermet, mint természetes fagyasztót a lovak helyett motorizálva közlekedő pártkatona is kizsákmányolja, megfosztva ezzel a sztyepe csúcsragadozóit táplálékuktól, azok a pásztorok vigyázta ménesre támadnak, éppen azokra a lovakra, melyeket a távoli pártvezetés katonai célokra kívánna használni. A lovagló mongol és az autójában ülő funkcionárius ellenvágása (jó szándékú) képi didaktika. A pásztorok szimbiotikus együttélése a mongol vadtájjal és állataival a kölcsönösséget sugallja – ezt kódolja a film –, míg a feltöretlen területeket erővel feltörő kommunista rezsim a céltudatos és holizmus nélküli azonnaliságot. A megbontott-megbomlott egyensúly helyrebillentése csak a kimozdulással, az eredeti nyugalmi pozíció újbóli felvételével lehetséges: ezért költöznek át a pásztorok az *utolsó érintetlen* tóvidékre (ahogy a közösség vezetője nyomatékosítja), hogy beilleszkedni próbáljanak az utolsó zárt ökológiai mikroszisztémába.

A filmes cselekmény harmadik szakaszában, vagyis a pásztorok áttelepülését követően (első az egyetemisták megérkezése feladathelyükre, néhány percben, második a már részben a pásztorok életmódjához asszimilálódott szakaszuk, filmidő szerint hat hónappal későbbi kezdete) nincs és nem is lehet változás abban a párkák fonta struktúrában, mely a film egészének szerkezetét adja. Ez a szerkezet minden

vonatkozásban a *hármasság* körül forog. A *Farkas totem* végzettörténet, olyan bukásparadigmát közvetít, melyben az epikus jelleg, a gépesített civilizáció előtti életmódban való helytállás, a nézői várakozás ellenére sem termel ki katarzist elhozó hősöket. Sem a pásztorok, sem az őket tanító egyetemisták nem azok, csak kénytelenek alkalmazkodni a kívülről beékelődő változásokhoz (a pásztorok részben központi utasításra, részben nyájaik érdekében szisztematikusan felkutatják a farkas odúkat és leölik a túlszaporodott populáció kölykeit). A film szereplői csak bizonytalan és önös motivációjú, tudatlan beavatkozók (a Csen-zen nevű egyetemista tanulmányozni akarja a farkaskölyköt, nem megmenteni, ezért a közösségben rejtje el, a pásztorok tudta nélkül), vagy tehetetlen, letűnő mikrokozmosz letéteményesei (a mongol pásztorközösség), akiktől már nem a kulcsot veszik el a kívülről érkezők (a terjeszkedő pártállami Kína), hanem az egész világot, ahová az ajtó vezet.

Kognitív-medializált előképként, a befogadói elvárás-horizonton megjelenő központi kategóriaként tűnhet fel, hogy a filmet ökológiai tanmeseként vagy globalizációkritikaként értelmezzük. Ezt az interpretatív hajlandóságot erősítheti a farkasok és a sztyeppvidék helyenként dokumentarista jellegű *megmutatása*, a farkasokról készült közeli és totálok tudatosan ezt a „természetfilmes” jelleget idéző montázsa. Illuzórikus, imaginárius, mert a *Farkas totem* nem polarizálja a kommunista rezsimek terjeszkedését és a pásztorok nomád életmódját, nincs valódi minőség sem az egyik, sem a másik oldalon. Materializmus és pragmatikum sem csap össze transzcendens jelentéstulajdonításokkal. Csen-zennek ugyanúgy penicillint kell felhajtania, amikor nevelt farkasa megharapja az őrzőül rendelt fiút, itt már nincs naturális „pásztorgyógyomód”, ugyanakkor ő maga is elfogadja a sztyepp népeinek hiedelmeit a szellemvilágról, a karakterek tettei lehetnek szimbolikusak, ők maguk azonban nem. Mert a farkasok és velük egy életforma végzete elkerülhetetlen, de nem több a pásztorok meg nem írt eklogájánál. Elmúlásuk tényszerű, de nem katartikus, életmódjuk szimbiotikus vonásainak csak szeleteit őrzi már akkor, amikor a kínai kultúra Csen-zen és társa alakjában megjelenik náluk. Ők nomádok, *nem* „vademberek”, ezért integrációjuk a külvilágba szükségképpen meg fog történni (és ez a külvilág a pártkatona karaktere révén öntörvényű, makacs, de semmiképp nem elvetlen, akkor és ott mérsékelten goromba). Életük és életmódjuk önmagát képviseli, semmi mást, ahogy a benyomuló kommunista rezsimek, úgy a pásztorok ábrázolásának sincs valódi

értéktelített konnotációja – és ennyiben Annaud filmje sokkal inkább antropológiai, mint abban a tekintetben, hogy a medializált befogadói elme előképeit aktivizáló céllal, nyilvánvalóan referenciális kellék- és díszlethasználattal dolgozik. A pásztorok a hiábavalóság malasztjával tűnnek majd el, a harmadik szakasznyi filmidő után, hiszen a filmben is kimondásra kerül: nincs, aki *letűnésük után*, „nemes vademberként” bemutatva őket, írjon róluk. A több rétegen is értelmezhető filmes kulcsmondat korán elhangzik az egyik egyetemista szájából: „olvasni tudok, nem írni”. (S a film alapjául szolgáló irodalmi, fikciós-dokumentarista művet később mégis megíró volt egyetemista, aki nyilvánvalóan az írás készségével rendelkezett, a filmidőben valóban nem is tanult meg „írni”, azaz teremtő-értelmező gesztusokat elsajátítani.)

A pusztulásra ítélt „vademberek” nem a pásztorok, kikről Csen-zen nem tud és nem is akar „éneket költeni” (ők amúgy is csak *azáltal vannak*, hogy megjelennek náluk a diákok), de akaratlanul (és legalább) a comte-i pozitívizmus felfogásában viselkedik velük (úgy mint a lassú, tapasztalatokon alapuló változások vivője, az ember *természeti lényegének* feltételezése). A vademberek a farkasok, a másvilág legerősebb, más kultúrájú idegenjei. A struktúra hármas szerkezetének legerősebb pillérei az idegenek: a farka. A másik legerősebb pillér a csak szimbolikusan (a pártfunkcionárius karakterében) megjelenő kínai rezsim. A köztes mezőben a legerőtlenebbeket (a pásztorok) és a legönzőbbeket (a meghatározott feladattal érkezett, krónikásnak is alkalmatlan egyetemistákat) látjuk. Valójában eleve elrendeltetett, csendes sorsuk érdektelen akkor, amikor a farkasok dominálta öko-civilizáció feszül és bukik el a gépesített kommunista egyen-emberkép és szükséglet-kielégítés primátusa ellenében. Csak átvezetők két világ egymásnak feszülése között.

Kettős természet és strukturális szükségszerűségek

A *Farkas totem* farkasa totemként valójában egy átmeneti rítus alanya szakralitás és profán között a mongol pásztorok közösségében: tisztelete ősi hitvilágra és nyelvi berögződésekre épül, míg tettekre csak korlátozottan. *Vadnak* hagyott – és ez a vadnak hagyás indukálja, hogy a terjeszkedő hatalom a vadsága és értékes javakra (juh, vadlovak) gyakorolt káros hatása miatt megismerés helyett elpusztítsa, ahogy az történt és történik az őserdő-irtásoknál, vagy Észak-Amerika „Vadnyugatának” meghódításánál

is. (Jellemző vizuális megoldás, hogy a politikai-kulturális expanziót folytató rezsim képviselője általában a kép jobb, azaz a film tere szerinti keleti irányból lép be a képkeretbe, amennyiben elfogadjuk „vidék” és a „központi” Kína kelet-nyugati földrajzi viszonyának illetén leképeződését). A megismerés, a „farkascivilizáció” feltárása kizárt, a kirendelt értelmiségi Csen-zen, aki csak „olvasni tud, írni nem”, tanulmányozni akar, nem érteni vagy megérteni. Csak annyit, amennyit az állatokkal szokás. Teszi ezt annak ellenére, hogy a közösség vezetője felkészíti arra, hogy – a pásztorfelfogásban – a farkasok tudatos és intelligens, emlékezzettel rendelkező isteni természetű lények, akik képesek bosszút állni rajtuk, ha az ember borítja az egyensúly helyzetét. *Kettős természetűek*⁵ – ahogy számos természeti nép történetiségében és mitikus szájhagyományában megfigyelhető (Láng 1979) –, állati és emberi tulajdonságokat ötvöznek. S a bosszú be is teljesül: a farkasok a hatalom számára értékes ménest – mint egy kifinomult tervet valóra váltva –, a pusztulásba kergetik, megmutatva erejüket, helyismeretüket – mindazokat a „tulajdonságokat”, melyek azoknak a „vadembereknek” is sajátjaik, akik hasonló ellenakciókat hajtottak végre – leigázásuk és végzetük beteljesülése előtt – hódítókon, telepeseken, valamely civilizációtípus képviselőin. Ezzel a farkasok sorsa is eldőlt, kiirtásuk elrendeltetett, csak idő kérdése, hogy a távoli, de kétségtelen erőfölénnyel bíró hatalom, mikor hajtja végre. A totem kiüresedését mutatja az is, hogy a pásztorok környezetében rejtetten nevelt kölyköt a közösség tagjai is el akarják pusztítani, mikor felfedezik Csen-zen-nél.

A fiatal egyetemista csak a *tanulmányozandót* látja a nevelt kölyökben. Azzal, hogy magához veszi, a metafizikaiba vetett hitét (arra, amire a közösség idős vezetője tanította, és amelyet a film egyértelmű módon jelez) vesztí el és vetkőzi le. „Rabszolgaságba taszít egy istent” – ahogy nevezi tettét később az öreg. Egoista és felelőtlen, közösség elleni tett, összebékíteni az *idegen* (állati) és a *saját* (pozitivist) természetét, holott a „fordításra” a két világ között csak csekély számú eszköz áll rendelkezésre (ételről-italról gondoskodás, melyet a „vad idegen” nem is tarthat többre, mint szükséglet-kielégítés, és nem is ígérhet érte semmit önkényes és önjelölt gazdájának). Az erőviszonyok illékony, de itt még létező hármas struktúráját az mutatja, hogy legalább a korlátozott fordítás lehetősége (és nem a domesztikáció) adott a sztyeppébe „beletanuló” ember és az idegen farkas világa között, mely közös szemantika

⁵ Láng János (1979): A mitológia kezdetei. Gondolat Kiadó, Budapest

viszont egyáltalán nem létezhet a távoli hatalom és az állatok viszonyában. Az összeegyeztethetlenségre egyre több, egyre nyomatékosabb figyelmeztetést és jelzést kap Csen-zen: a legegységelműbb az, amikor a közösség egyik ifjú gyerekére bízta fiatal farkasa őrzését (két „ártatlan”, de változatlanul idegen világ), akit az állat megharap, és a felelőtlen diáknak a modern, sztyeppén kívüli világ segíthet csak (a már említett penicillin), hogy a fiút megmentve korrigáljon.

Az erőviszonyok hármas tagolódása mellett a film a teret is hármas felosztásban kezeli, úgy, hogy a képeken többnyire – érthetően – a horizontális mozgás (utazás a sztyeppén, a csordák vándorlása stb.) uralkodik. A hármas térfelosztás nem a láthatóságban, hanem a képen kívüliségben, a szereplők transzcendenshez való viszonyában jelenik meg. A pásztorok és vendégeik a földi, középső síkon jelennek meg, a tulajdonképpeni horizonton – a filmes cselekményt és metanarratív strukturát kialakító erőviszonyok közül a középső, a pásztoroké, uralja jelenlétével a képet, a horizont nagyjából egyezik az övékével. Az ez alatti világ, a „föld alattit”, a rejtettet, a cselekmény a farkasokhoz köti: a kölyköket több földbe vájt odúból húzzák ki a pásztorok, mikor elpusztításukra kapnak utasítást, és Csen-zen is csak egy földbe ásott verembe tudja rejteni a magával hurcolt kölyköt. De a felnőtt farka is – strukturális értelemben – a föld alá, *lefele*, a saját világába kényszeríti mind a jégvermekbe hajszolt gazellacsordát, mind a jeges tóba kergetett ménest. A *föld feletti* világgal csak az elpusztított kölykök találkoznak, ahogyan a pásztorok az ég fele hajítják azokat a szirtekről, hogy onnan zuhanva csapódjanak a földbe. De a föld feletti világra utalnak a pásztorok, és farkas formájú felhőt vél látni Csen-zen is, amikor a fináléban nevelt farkasát sikerül visszajuttatnia a sztyeppére a kilövésre küldött vadászpuskák előtt.

Az erőviszonyok – Farkasok, Pásztorok, Hatalom (benne az egyetemistákkal és pártfunkcionáriusokkal) Egyetemisták, Hatalom – hármas metafizikai strukturája a Pásztorok horizontján tételeződik fel. Ezen a horizonton a saját transzcendens a Farkasban a rejtett, a megfigyelhető, de nem megszelídíthető, következésképpen mindig távoli, teljesen le nem fordítható, természetfeletti eredetű idegent látja, míg a Hatalomban („civilizált ember”, aki kapcsolatot veszett a természetfeletti, az istenivel) a saját metafizikai meghatározottság dimenzióján túli, nyers és pusztán földi természetű erőt. (Freudi parafrázissal élve: a kettős természetű farkasok a *Farkas totem* világában az „id”-et, az emberek az „ego”-t, a csak képi szimbolikus módon távol lévő,

célorientált hatalom a „szuperego”-t jelképezi, a film pedig az együttállás dramatizált és képileg komponált lajstroma.) S mivel a spirituális tagozódás a „közönséges halandók”, a cselekmény középső, földi síkján tételeződik fel és rendezi el magához képest az alsó (farkas) és felső (szellemi-isteni, természetfeletti) síkot, ezért a *Farkas totem* meglehetősen metafizikai film. Csen-zen-nek is egyetlen „mentsége”, hogy következetlen és önző „főhősként”, a felhő formájában megjelenő farkasisten előtt tud fejet hajtani azzal, hogy a filmidő végén megmenti nevelt állatát a kilövéstől. A hármas metafizikai keret két szélső strukturális eleme a halálban, az alsó, farkasvilág pusztulásában zárul össze az emberek síkja körül: először a farkaskölykök elpusztításakor, akik az ég fele „indulnak” mielőtt alászállnak, másrészt a záróakkordban, a falka kilövésekor és az utolsó farkasélet megmentésekor.

Anti-hérosz

A csak olvasni tudó, végrehajtó, egyetemisták küldetésük végén visszatérnek oda, ahonnan érkeztek, végérvényesen a sztyeppe viszonyai között hagyva annak lehetőségét, hogy – metaforikus értelemben – írni is megtanuljanak (változtatni, teremtő igét használni). A *Farkas totem* fentiekben értelmezett hármas tagozódású világában a transzcendencia középső síkja lehet csak az a sík, ahol történhet valami, ami kihatással lehet az alsó és a felső síkok monolitikus természetére és egymásnak feszülésükre. Csen-zen árulása, hogy a kétféle öntükrözés, az önismeret (a szembenézés az empirikusan értelmezett és mozgásba hozott személyiséggel) és a magát lehetőségben látó, rendeltetéssel és küldetéssel rendelkező önkép között csak az utóbbival nézett szembe, és elmulasztotta az első mozzanatot. Kizárólag ettől függ, hogy – a film univerzumában – milyen képet alkot tettéről, az egyezik-e a saját antropológiai képével és kultúrája képével (Király 2010:107), azok alapozó narratíváival⁶ (szociális intézményektől a legendákon át a nagy mítoszok és abszolutizált fantáziákig). Az öntükrözés elmulasztásának köszönhetően Csen-zent büszkeséggel tölti el tette, a farkasistennek látott felhő alakja azt a (hamis) illúziót (és az ökológiai tanulságok meglátásának sugallatát) adja neki és a befogadónak, hogy feloldozásra jutott az utolsó állat

⁶ Király Jenő (2010): A film szimbolikája I/2. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár –Budapest

megmentésével – holott csak a kettő állapot közötti defektust láthatjuk, amely önreflexió híján maga által fel sem ismerhető. Végzete a végzetesség fel nem ismerése.

A *Farkas totem* nem kulturális, nem katartikus hősökről, hanem a hármas erőviszony struktúrájának összedőléséről szól. A farkasok öntörvényű, idegen, zárt, „vademberi” világához képest a pásztorok szimbiotikusan, valójában annak peremvidékén, néma tanúi az eljövendő átrendeződésnek. Befolyás nélkül. A harmadik, külső, mindent elsöprő erőnek nem lehet ellenállni. Erre egyetlen esélye az egyetemistáknak lenne: ám társa nem tud, és nem akar cselekedni, Csen-zen pedig bizonytalan és önző (amikor magabiztos, az a józan realitásokkal szembeni makacsság), tisztázatlan, a farkasok világának morális egyértelműségéhez képest lealacsonyító motivációval. Jelenléte csak a működő rendszer struktúráját zavarja meg, akkor, amikor az már eleve átrendeződésre van ítélve. (Ennek remekbe szabott képi ábrázolása az a jelenetsor, amely a fiatalembert és farkasát idillikus tevékenységek között mutatja – ahogy a diák tanítani próbálja a vadat –, ám az ennek és talán egyes befogadói várakozások ellenére, megmarja őt is, a két világ közötti áthidalhatatlan különbség jelzéseként.) Zavarodottságára jellemző, hogy még a közösségi vezető lányával lehetséges romantikus viszony esélyével sem tud mit kezdeni, miközben dilemmáktól és küldetéstudattól mentes társa nála jóval korábban összebújik egy másik lánnyal a juhnyáj közepén. Lehetetlen hősnek lennie. A szellemvilággal való közvetlen kapocs hitét hagyja el akkor, amikor önkényesen magához veszi a kölyköt, és tetteiből nem származhat erkölcsileg igazolható következmény sem a farkasok, sem a pásztorok számára. Ezzel viszont a Farkasok és a Hatalom világa között „ragadt”, mert – noha felismerni nyilvánvalóan nem volt képes –, az „antropológiai hibát” elkövetve, *általa is* természetfelettinek elfogadottat akarta természetivel magyarázni. Egy másik szint működését, törvényszerűségeit a saját világának kategóriáival kívánta tanulmányozni, a természetfelettit transzponálni a pusztán természeti világába. A természetfelettit azonban nem lehet tanulmányozni (az idomítani próbált farkas meg is marja gazdáját), csak elfogadni lehetne akként, ahogy jelen van a saját síkján. A farkas vagy totemizmusától megfosztott állat, vagy kulturális survival isteni természetű alanya: a két dimenzió között – ahová a fiatalember megpróbálta magát elhelyezni –, nincs semmi. Csen-zen döntésképtelensége önmagában végzetes. Egyetlen igazolható tette a közben kifejllett farkassá lett példány szabadon engedése.

A *Farkas totem* az olvasni tudók hitehagyásának és írástudatlanságuk megmaradásának jegyzete, struktúrák összeomlásának és feledésbe indulásának epikus „kalandfilmese”, és a *trendi* öko-kritikák grandiózus és könnyen befogadható példája. Annaud filmje azonban csak látszatként illeszkedik ebbe a kulturális-diszkurzív áramlatba, mert pesszimista jóslata már filmidőn belül beteljesült. Az emberek (a pásztorok) síkján állunk, és már nem is keressük saját kultúránkat, nem is akarunk megtanulni írni, és nem is rendelkezünk kiforrott ember- és önképpel ehhez. Antropológiánkat csak az utolsó, még utoljára a volt gondozójára visszatekintő farkas, az utolsó *vad*, viszi magával. Mi pedig elbuktunk, csak még nem tudunk róla.

Felhasznált irodalom

1. Bitterli, Urs (1982): *Vadak és civilizáltak*. Gondolat Kiadó, Budapest
2. Király Jenő (2010): *A film szimbolikája I/2*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár –Budapest
3. Láng János (1979): *A mitológia kezdetei*. Gondolat Kiadó, Budapest

