

Faluhelyi Krisztián

A BŰNÜLDÖZÉS NARRATÍV ŪTVESZTŐI

A fasizmus genealógiája?

Michael Haneke filmje, *A fehér szalag* (Das weiÙe Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009) egy Észak-német falu 1913 nyárelőjétől 1914 nyárelőjéig tartó rejtélyes esemény-sorát beszéli el. Az elbeszélő rögtön az események titokzatosságának a hangsúlyozásával kezdi a történetet: „Nem tudom, hogy az a történet, amit Önöknek el akarok mesélni, minden egyes részletében megfelel-e a valóságnak. Sok mindent csak hallomásból ismerek belőle, néhány dolgot annyi év után még ma sem tudok megfejteni, és számtalan kérdésre nincs válasz. Mégis azt hiszem, hogy el kell mesélnem azokat a különös eseményeket, melyek a falunkban történtek, mert talán megvilágító erővel bírhatnak egyes folyamatokra nézve ebben az országban.”

Az események rejtélyességének hangsúlyozása mellett nem kevésbé enigmatikus az elbeszélő azon utalása sem, miszerint ezen események megvilágító erejűek lehetnek az ország egyes folyamataira nézve. Hogy mely folyamatokra gondol, homályban hagyja, ám ha az a kérdés, hogy a huszadik századi német történelem mely történéseire utalnak csak úgy, mint „egyes folyamatokra”, akkor nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy a nemzetiszocializmus korszakának második világháborúba és holokausztba torkolló fasizálódó folyamatairól van szó.

Mindez persze még kevés lenne ahhoz, hogy a kritika a fasizmus születését lássa kibontakozni a vásznon. Rögtön ott vannak azonban a gyerekek, akiket a film alcíme (*Egy német gyerektörténet*) is hangsúlyoz. A történetbeli gyerekek azon generációhoz tartoznak, melyből sokan két világháborút is megéltek, és amelyből a huszadik század legsúlyosabb bűntetteinek elkövetői kerültek ki. A történet során mindvégig mindenütt ott

vannak, hallgatóznak, leskelődnek, titkolóznak, a bűn árnyéka azonban korántsem csupán a szigorú közösségi normák áthágása miatt vetülhet rájuk, hanem mert számos kegyetlenkedés is övezi őket: Klara apja hullámos papagáját koncolja fel, az intéző fiai a folyóba dobják Sigit, illetve, az intéző újszülött gyermekének megbetegedése is, úgy tűnik, az ő javukra írható, amennyiben ők hagyták nyitva szándékosan az ablakot. Sőt, a tanító végül arra a következtetésre jut, hogy közülük van a doktor balesetéhez, Sigi megveréséhez, a pajta leégéséhez és Karli brutális megkínzásához is.

Első pillantásra logikusnak tűnhet bűnözők és gyilkosok számlájára írni a fasizmust, a pszichológia azonban korántsem bennük látja annak alapvető társadalmi bázisát. Az egyik legkorábbi és a hatvanas évekre talán a legnagyobb karriert befutó vélekedés egészen Wilhelm Reichig nyúlik vissza. Reich *A fasizmus tömegpszichológiájában* (1933) a fasisztoid karakter típusát a tekintélyelvű személyiségben fedezi fel, amit később többek között Erich Fromm és Theodor W. Adorno vizt tovább (Erős, 1982 [1993, 102–112.]). Jóllehet, mára a szociálpszichológia tartózkodik attól, hogy a fasizmus társadalmi bázisát egyetlen típusra redukálja, a demokratikus szabadságjogokat korlátozó autoriter társadalmi és politikai berendezkedés feltételezése ma is megtalálható a fasizmus különböző genealógiáiban.

Haneke azonban ezzel sem marad adós: a film egy késő feudális protestáns falu zárt, merev és rigorózus világát tárja fel, melyben totális tekintélyelvűség uralkodik mind a nyilvános, mind pedig a privát szférákban. Ez a legnyilvánvalóbban a gyerekek és a felnőttek viszonyában tükröződik, s nem kivétel ez alól a szülő-gyermek kapcsolat sem. Jóllehet a szülőkhöz való odafordulást és a velük való kommunikációt nem ugyanazok az etikettek szabályozzák a lelkész, a doktor, az intéző és a béres családjában, a rideg és érzéketlen viszonyok mindenütt egyaránt érvényesülnek. Külön elemzést érdemelne a férfiak és a nők közötti egyenlőtlenség, mely legmegalázóbb és legdrasztikusabb formában a doktor és a bába kapcsolatában ölt testet, de jelzés értékű, hogy a lelkész felesége a férjéhez küldi legkisebb fiukat egy apró kérdés eldöntése érdekében is, mondván: „Az apának kell dönteni.” S végül meglehetősen hierarchikus viszonyok figyelhetők meg a falubeli rangok és „hivatalok” között is: nemcsak a báró vagy a báróné és a házitanító, de a lelkész és a tanító között is.

E durva autoriter viszonyok között mindennapos a megalázás és a megszegényítés, állandósul a feszültség, a szorongás és a frusztráció, illetve az ezek nyomában járó fojtott vagy nyílt agresszió. A bizalmatlanságot és félelmet szülő rejtélyes bűnügyek pedig csak tovább fokozzák ezeket. Nem véletlen tehát, hogy a falu – legelőször az elbeszélés végén elhangzó – neve, Eichwald hallatán, mely önmagában is kísértetiesen Eichmann és

Buchenwald asszociációit mozgósítja, a kritika a fasizmus genealógiáját látja megelevenedni a vásznon.¹

A film narrációjának időbeli beágyazottságát tekintve azonban már korántsem olyan egyértelmű a feltételezés. A 2009-ben bemutatott film története 1913-14-ben játszódik, ám a történet elbeszélőjének visszaemlékezése, tehát az elbeszélés aktusa évtizedekkel későbbi. Az irodalomban és a filmben számos példa található arra, hogy egy történet elbeszélője egy évtizedekkel korábbi történetet idéz fel, az azonban már jóval ritkább, hogy a felidézés, a visszaemlékezés ideje nem esik egybe a mű keletkezésének idejével. Még inkább figyelemre méltó, hogy a narratív beágyazás következtében előálló három idő közül kettő – a történet ideje és a mű keletkezésének ideje – egészen pontosan meghatározható, míg a harmadikkal – a visszaemlékezés idejével – kapcsolatban csak találgatni lehet. Márpedig a visszaemlékezés idejének, szituációjának és kontextusának pontos ismerete talán hozzájárulhatna az elbeszélő azon utalásának tisztázásához, hogy mely folyamatokra nézve látja megvilágító erejűnek az elbeszélését.

A visszaemlékezés idejének egyedüli támpontja az elbeszélő hangja, azé az elbeszélőé, aki a történet idején harmincegy éves volt. Mennyi lehet a visszaemlékezés idején? Ötvenöt-hatvan? Netán hetvenöt-nyolcvan? Pusztán a hang alapján nem lehet pontosan meghatározni, de ezzel az intervallummal számolva a visszaemlékezés történhet a harmincas évek végén, a negyvenes években vagy akár az ötvenes-hatvanas években is. Mely folyamatokra nézve lehet tehát megvilágító erejű az elbeszélés? A harmincas évek nacionalizálódó és fasizálódó folyamataira, a második világháború és a holokauszt eseményeire vagy netán az ötvenes évek újrakezdésére vonatkozólag?

Feltételezve, hogy a visszaemlékezés idejét nem csak „véletlenül” hagyta homályban Haneke, arra a következtetésre juthatunk, hogy az elbeszélés olyan tapasztalatokkal kell, hogy szolgáljon, melyek mind a harmincas, mind a negyvenes, mind pedig az ötvenes évek folyamataira nézve magyarázó erővel bírhatnak. Melyek azonban azok a folyamatok,

¹ A német kritika jellemzően jóval egyöntetűbben fedezi fel a filmbeli gyerekekben a nemzetiszocializmus generációját, még ha abban már meg is oszlanak aztán a vélemények, hogy a fasizmus születésére redukálható-e pusztán a film, lásd pl.: P. Zander (2009). Die schmerzhafteste Kinderstube der Nazi-Generation. (<http://www.welt.de/kultur/article4843004/Die-schmerzhafteste-Kinderstube-der-Nazi-Generation.html>) (2015. november 14.); F. Göttler (2009). Im Dorf der Verdammten. (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-weisse-band-im-dorf-der-verdamnten-1.28208>) (2015. november 14.); C. Buß (2009). Oscar-Kandidat „Das weiße Band”: Monster im Dorf. (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/oscar-kandidat-das-weisse-band-monster-im-dorf-a-654825.html>) (2015. november 14.); P. Kümmel (2009). Von diesen Kindern stammen wir ab? (<http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band>) (2015. november 14.). Helyenként a magyar kritika figyelmét sem kerülik el a nemzetiszocializmussal és a fasizmussal kapcsolatos asszociációk: Földényi F. L. (2010). A lélek kulisszái. *Filmvilág*, 2010/02:10–13. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10070) (2015. november 12.); Nagy G. (2010). Átkozottak faluja. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2067/michael-haneke-a-feher-szalag/>) (2015. november 14.)

melyek a történelmét '45-ben a „nulláról” kezdő Németországban a totális diszkontinuitás tapasztalata ellenére továbbra is kirajzolódnak?

A szubverzió stratégiája

A kérdés további boncolgatása előtt érdemes egy pillantást vetni a narráció egyéb jellemzőire is, Haneke ugyanis nem egyszerűen egy száz évvel ezelőtti múltbeli történetet mesél el klasszikus realista stílusban.

A klasszikus realista szöveg fogalmát Colin MacCabe vezette be a filmtudományba (MacCabe, 1974), és a 19. századi realista regényből kiindulva a következőképp határozta meg: a klasszikus realista szöveg különböző diskurzusokból áll, melyek hierarchikus viszonyokba rendeződnek. A szereplők megszólalásait körülölelő elbeszélés olyan metanyelvként működik, mely kommentálja, magyarázza, kontextusba helyezi őket, e szólásoknak tehát nem adatik meg, hogy önmagukért beszéljenek. Mindeközben az elbeszélés elfedi, elrejti önnön keletkezését, írás voltát, igyekszik láthatatlanná, transzparenssé válni, tehát úgy tesz, mintha közvetlenül hordozná a valóságot. MacCabe szerint a klasszikus realista szöveg fogalma alkalmazható a film területén is, ahol is a szereplői megnyilvánulásokat kontextualizáló metanyelv a kamera által mutatott kép lesz: ez hordozza közvetlenül a valóságot, s ennek kontextusában észleljük, értelmezzük, és értékeljük a szereplői szólásokat.² Mindezek alapján klasszikus szövegekként tekinthetünk a klasszikus hollywoodi film nagy részére. Jóllehet, MacCabe-et többen kritizálták, hogy óhatatlanul is leegyszerűsíti, és homogenizálja mind a 19. századi realista regényt, mind pedig a hollywoodi filmet (lásd pl. Polan, 1978; Bordwell, 1985, 31–34.), a klasszikus realista szöveg modellként való létjogosultsága akkor is érvényes marad, ha e modellnek számos 19. századi regény és számos klasszikus hollywoodi film nem felel meg pontosan.

Haneke filmje sok szempontból nem illeszkedik a klasszikus realista szöveg modelljéhez, ezzel szemben számos tekintetben erőteljesen emlékeztet Roberto Rossellini *Németország, nulla év* (Germania anno zero, 1948) című filmjére, melyre MacCabe szerint a szubverzió stratégiája jellemző.³ Rossellini filmjében a megjelenített cselekmény nem képvisel magasabb szintet a szereplők szólásaihoz képest, azaz nem működik metanyelvként, továbbá számos

² E tanulmány keretei között nincs lehetőség részletezni, de mindenképpen meg kell jegyezni – maga MacCabe is említi –, hogy a film esetében a képi, nyelvi és zenei kódok összjátékában jóval összetettebben alakul a metanyelv (azaz korántsem kizárólag a kamera által mutatott kép határozza meg), továbbá, hogy a szereplői szólások összetettebb módon viszonyulnak e metanyelvhez.

³ Bár MacCabe Rossellinihez való viszonya meglehetősen ambivalens, s végül azt látszik sugallni, hogy filmjei nem lépnek túl a klasszikus realista szöveg keretein, az általa regisztrált különbségek miatt a szubverzió stratégiáját a klasszikus realista szövegtől eltérő szöveggént fogom kezelni.

széttartó, elvarratlan és megoldatlan szál található benne, melyek ugyancsak gátolják, hogy létrejöjjön egy domináns metanyelv.

Haneke filmjében szintén korlátozottan érvényesül a szöveg különböző diskurzusainak hierarchiája: a homodiegetikus elbeszélő – jóllehet kitüntetett pozícióval bír, és szólamma jóval erőteljesebben érvényesül, és meghatározóbb a szereplők szólamainál –, eleve nincs abban a helyzetben, hogy hozzájáruljon egy metanyelv kialakulásához. A film képi és auditív síkja pedig (a filmben kizárólag diegetikus hangokat hallunk) szintén nem működik domináns metanyelvként. Ugyancsak számos elvarratlan és megoldatlan esemény és mozzanat található a filmben, többek között a tanító által feszegetett legfőbb kérdések – ki okozta a doktor balesetét, ki verte meg Sigit, ki gyújtotta fel a pajtát, és ki kínozte meg Karlit? –, de az elbeszélő film eleji rejtélyes utalása is, miszerint az elmesélt események bizonyos folyamatok kulcsát jelenthetik.⁴ S végül nemcsak, hogy nem derül ki, hogy ki követte el a bűntetteket, de az események egy jelentős része nem is ezekkel kapcsolatos, illetve nem is ezek felderítésére irányul.

Mindez pedig azt jelenti, hogy a néző nem egy zárt, befejezett és egész történetet kap, melynek eleje, közepe és vége van, melyben az események szigorú ok-okozati viszonyokkal kapcsolódnak egymáshoz, és következnek egymásból, s melyben végül minden megoldódik, és minden szál elvarródik, hanem, hogy a nézőnek kell összefüggést találnia az események között, kitöltenie a hiányokat, és helyén kezelnie a továbbra is homályos pontokat.

⁴ A tanító és az elbeszélő viszonyának részletes vizsgálatára itt szintén nincs lehetőség. Bár bizonyos értelemben „egy és ugyanazon személyről” van szó, hiszen az elbeszélő a tanító néhány évtizeddel későbbi énje, s gondolkodásukat és habitusukat tekintve nem tapasztalható közöttük jelentősebb különbség, szakadás vagy ellentét, fontos megkülönböztetni őket. Mindkettő másként viszonyul az eseményekhez: a tanító közvetlenebbül, az elbeszélő már egyfajta távolságtartással. Mindkettő a narráció más szintjén helyezkedik el; s bár a történeten belül a tanító is csak egy a többi szereplő között, az elbeszélővel való „azonossága” miatt a néző valószínűleg kitüntetettebb figyelemmel kíséri, s nagyobb jelentőséget tulajdonít véleményének, tetteinek, gesztusainak és megjegyzéseinek. Mindkettő más kódokon és médiumokon keresztül jelenik meg: a tanító vizuálisan is, az elbeszélőnek csak a hangját halljuk. A tanító (nemcsak vizuális jelenléte miatt) jóval határozottabban körvonalazott (pl. tudjuk hány éves, mit csinál, mivel foglalkozik), az ő aktuális élethelyzetébe közvetlenebbül belelátunk, stb. S bár gondolkodásuk és habitusuk között látszólag nem tapasztalható jelentős különbség, az egyes eseményekkel kapcsolatos véleményük, állításaik és megjegyzéseik között lehetnek olyan eltérések, melyekre csak egy alaposabb elemzés világíthatna rá. A tanító a történet végén pl. egyértelműen a gyerekeket vádolja a doktor balesetével, Sigi megverésével, a pajta felgyújtásával és Karli megverésével, míg az elbeszélő – bár ugyancsak tesz utalásokat erre a lehetőségre is –, a film végén egy másik lehetőséget is felvet: „Hirtelen még az is lehetségesnek tűnt, hogy a doktor és a bába mint lehetséges gyilkosok minden más bűntett okozóiként is szóba jönnék.”

Bűnök szorításában

Alaposabban szemügyre véve az eseményeket az figyelhető meg, hogy legtöbbjük közép-pontjában valamilyen bűn (Schuld) vagy büntett (Verbrechen), vagy éppen a bűnösség kérdése áll. Ez legelőször is a már említett eseményekkel – a doktor balesetével, Sigi megverésével, a pajta leégésével és Karli megkínzásával – kapcsolatban a legnyilvánvalóbb. A történet a doktor balesetével indul, az elbeszélő ezzel kapcsolatban használja először a bűn fogalmát, amikor megállapítja, hogy a bűnösség kérdése (Schuldfrage) megoldatlan maradt. Két hónappal később fia, Sigi megverését jegyzi büntettként a báró. Felidézi továbbá ismét a doktor balesetét, és arra hívja fel a közösség figyelmét a templomban, hogy mindannyiuk érdeke, hogy megtalálják mindkét eset elkövetőit. Karli megkínzását később szintén e két rejtélyes üggyel emlegetik egy lapon, így a történet végén – a pajta felgyújtásával megtoldva – e négy esettel kapcsolatban faggatja a tanító a gyerekeket, s ezek elkövetésével vádolja őket a lelkész előtt.

E négy eseten kívül azonban számos más eseménnyel kapcsolatban is elhangzik a bűn vagy a büntett fogalma. Fia megverésén és a doktor balesetén kívül káposztái lekasabolását is szóba hozza a báró a templomban, így ez a tett is egyértelműen büntettként könyvelődik el. A béres feleségének halálát mindenki balesetnek véli, ám a béres fia szerint ebben is bűnös kell, hogy legyen valaki. Sigi megverése miatt Evát, a báróék frissen felfogadott dajkáját és a házitanítót hibáztatják, amiért nem figyeltek eléggé a fiúra, s hagyták eltűnni. A címbeli fehér szalagot, mely az ártatlanságra (Unschuld) emlékeztet, akkor veszik elő a dobozból, és akkor említik ismét, amikor a gyerekek valamilyen bünt követnek el: ilyen a késői hazamenetel és az iskolai hangoskodás. S végül az elbeszélő utolsó mondatai arról számolnak be, hogy a doktor és a bába eltűnése után a faluban terjengő pletykák őket teszik felelőssé Karli állapotáért és a doktor feleségének a haláláért, sőt, nem zárják ki azt sem, hogy a többi büntettet is ők követték el.

A történet során számos bocsánatkérés is elhangzik, s ez a német nyelvben (sich entschuldigen, Entschuldigung) etimológiailag is utal a bűnnel való összefüggésére. Klarának rögtön a történet elején Martin udvariassága miatt kell bocsánatot kérnie a bábától, a házitanítónak a bárónőtől azért, mert nem játszik elég jól, Klarának és Martinnak szüleiktől azért, mert későn mentek haza, az intéző fiának pedig azért, mert nem örül eléggé éppen megszületett öccsének.

A következő eseteket már nem kíséri a bűn fogalma, de különböző okok miatt szintén a bűn árnyéka vetül rájuk. A doktor balesete után a drót eltűnése arra enged következtetni, hogy valaki igyekezett eltüntetni a büntett nyomait. A hullámos papagáj lemészárlása, a doktor Annival szembeni szexuális visszaélése és Sigi folyóba dobása talán nem igényel további

magyarázatot. Néhány esetben a büntetés ténye utal arra, hogy valaki bűnt követett el: Martint éjszakai maszturbálása miatt bünteti az apja, az intéző a fiát pedig azért, mert hazudott. Ernát a nyomozók azzal gyanúsítják, hogy elhallgat valamit Karli megkínzásával kapcsolatban. A lány nem először titkolózik: korábban az intéző újszülött fiának megbetegedése után célozgatott különös hangsúllyal bátyjai jelenlétében az eset gyanús körülményeire.

A puritán falu életét korántsem a kegyelem derűje aranyozza be, sokkal inkább a kereszt komor árnyéka kíséri az aratási ünneptől a konfirmációig, a nyilvános szférától az otthon legmélyéig. A hétköznapokat mindenütt és minden pillanatban a bűntudat itatja át. Tünetértékű, hogy amikor a doktor szakítani akar Wagnernével, a bába rögtön önmagát hibáztatja, és azt kérdezi: „Mit vétettem ellened?” A bűnökért büntetés jár, megbocsátás nincs. A megkínzott Karlit a következő felirattal találják meg: „mert én, az Úr, a te Istened, féltőn szerető Isten vagyok, a ki megbüntetem az atyák vétkét a fiakban, harmad és negyedízigen, a kik engem gyűlölnék.” (Kiv 20,5; MTörv 5,9). A báróné látletében a falu egészét a rosszindulat, az irigység, az ostobaság és a brutalitás hatja át. A bűnök lajstromát végül Ferenc Ferdinánd meggyilkolása koronázza meg a huszadik század bűnbeesésének előestéjén.

Haneke filmje tehát bűnök egész katalógusát, tárházát kínálja:

- | | |
|--|--|
| 1. Martin tiszteletlensége a bábával szemben | 17. „És bocsásd meg a mi vétkeinket...” |
| 2. A doktor balesete | 18. A doktor lányával szembeni abúza |
| 3. A házitanító gyenge fuvolajátéka | 19. A hullámos papagáj lemeszárlása |
| 4. A gyerekek késői hazamenetele | 20. Karli megkínzása |
| 5. A drót eltűnése | 21. „... megbüntetem az atyák vétkét a fiakban...” |
| 6. A béres feleségének a halála | 22. Erna hallgatása |
| 7. Az intéző fiának viselkedése | 23. A gyerekek hallgatósága |
| 8. A káposztás lekaszabolása | 24. Sigi folyóba dobása |
| 9. Sigi megverése | 25. Az intéző fiának hazudása |
| 10. Sigi szem elől vesztese | 26. A falu morális állapota (a bárónő vádja) |
| 11. Martin maszturbálása | 27. Ferenc Ferdinánd meggyilkolása |
| 12. Az ablak nyitva hagyása | 28. A gyerekek leskelődése |
| 13. A pajta leégése | 29. A doktor szökése |
| 14. A béres halála | 30. A doktor és a bába kapcsolata |
| 15. A bába doktorral szembeni bűne | 31. A doktor és a bába sikertelen gyermekelhajtása |
| 16. Az iskolai hangoskodás | 32. A doktor feleségének a halála |

E minden bizonnyal korántsem teljes listán különböző típusú bűnök (vagy azok következményei) szerepelnek, melyek meglehetősen sokféle szempontból szemlélhetők. Vannak köztük jogi és morális értelemben vett, szándékosan és szándékolatlanul elkövetett bűnök is. Némelyiknek ismert az elkövetője, némelyikét teljes homály borítja. A bűnök elkövetői között vannak gyerekek és felnőttek is. Némelyikre a közösség egésze bűnként tekint, némelyikre csak a közösség egy része, sőt vannak köztük olyanok is, melyeket talán senki nem te

kintene annak. A bűnök egy részéről mindenki tud, más részük azonban egyáltalán nem kerül nyilvánosságra. E rövid leltárnak, mely szándékosan Borges Foucault által is idézett kínai enciklopédiájára emlékeztet (Borges, 1952, 279., illetve: Foucault, 1966, 9.), korántsem célja e bűnök teljes és végleges rendszerezése. Egyrészt, mert a legkülönbözőbb vallási, filozófiai, jogi vagy egyéb szempontú taxonómiákat és megkülönböztetéseket végeláthatatlanul lehetne folytatni, másrészt, mert Haneke filmjének a célja éppen az, hogy a néző maga rendszerezze, véleményezze, és értékelje a film kínálta bűnlajstromot, még ha ez azzal a veszéllyel fenyeget is, hogy Foucault afáziás betegének a sorsára jut, aki a végtelenségig válogatja, rakosgatja, és csoportosítja a fonalgombolyagokat (Foucault, 1966, 12.).

A bűnök mérlegelése és a róluk való gondolkodás nehézsége azonban korántsem csupán abból adódik, hogy a film nem kínál hozzá értékelési rendszert, hanem, hogy az esetek nagy része több szempontból meglehetősen homályos – a legtöbb esetben pl. ismeretlen az elkövető személye. Sok esetben azonban – ilyen többek között a béres feleségének a halála, a pajta leégése, Karli fogyatékosága és a doktor feleségének a halála – az is kérdéses, hogy ami történt, az bűncselekmény következménye-e egyáltalán?

A bűnüldözés útvesztői

Az esetek feltárásához, a rejtélyek felderítéséhez és a homályos pontok eloszlatásához a néző a film szövegére van utalva, melynek narratív szintjei (a szereplők szólamai, az auditív elbeszélő diskurzusa és a film képi síkja) nem hierarchikusan, nem a klasszikus realista szöveg modelljének megfelelően rendeződnek.

A büntett tényének megállapítása és a tettes felismerése azokban az esetekben a legegyszerűbb, melyekben a néző tanúja a tettnek, mint például a káposztás tönkretétele vagy Sigi folyóba dobása esetében. A hullámos papagáj felkoncolásának közvetlenül ugyan már nem tanúja a néző, de a kamera mutatja, amint Klara a dolgozószobába lopakodik, előveszi az ollót és a kalitkába nyúl a madárért, majd később a kiterített tetemet, mely az olló szárainak szétnyitása következtében mintha csak keresztre lenne feszítve. Mindezekből nagy valószínűséggel következik, hogy a tett végrehajtója is Klara volt. A közösségi viselkedési és udvariassági normákat megszegő bűnököt leszámítva azonban a néző többnyire nem tanúja a büntettek elkövetésének – többek között ebből is következik, hogy a film képi síkja nem válik domináns metanyelvvé, ami persze nem jelenti azt, hogy ne orientálná, és ne befolyásolná a nézőt mindvégig a film folyamán.

A film képi síkja mellett kitüntetett jelentősége van az elbeszélőnek is: ő az, aki összefűzi, és folyamatosan kommentálja is az egymással nem mindig szigorúan ok-okozati összefüggésben álló, sokszor töredékes eseményeket, tehát nemcsak tájékoztatja, de jelentős mértékben

befolyásolja is a nézőt. A béres feleségének halálát például kezdettől fogva egyértelműen balesetnek tekinti, melynek következtében a legtöbb néző nagy valószínűséggel szintén így könyveli el az esetet, annak ellenére, hogy a béres legidősebb fiának ezzel kapcsolatos kételeyei több jelenetben is hangsúlyosan megjelennek. Ugyancsak az elbeszélő az, illetve pontosabban a tanító, aki a történet végén összeköti a doktor balesetét, Sigi megverését, a pajta leégését és Karli megkínzását – ezen egymástól egyébként teljesen független eseteket –, s a gyerekek felelősségét firtatja azokkal kapcsolatban. (Igaz, a gyerekekre irányuló gyanúhoz egy-egy további szereplő is hozzájárul: Sigi eltűnése után a házitanító utal arra, hogy utoljára a gyerekekkel látta a fiút, míg Karli megveréséről Erna tájékoztatja előre a tanítót.)

Bár a fentiekben volt már róla szó, hogy a képi sík nem válik domináns metanyelvvé, s ezzel nem kínál megoldást a történet rejtélyes, homályos, kérdéses és problematikus pontjaira, érdemes megfigyelni, hogy ezzel együtt a néző teljes elbizonytalanítására sem törekszik. Jóllehet, számos mozzanatot elhallgat, homályban hagy, és nem tisztáz, többnyire igyekszik készségesen együttműködni az elbeszélővel, s ez bizonyos szempontból jóval észrevehetőlenebb és veszélyesebb csapda is lehet a néző számára, mint a klasszikus realista szöveg. Rögön a történet elején, amikor az elbeszélő gyanúsnak találja, hogy a gyerekek nem mennek haza, hanem csoportba verődve a falu vége felé tartanak, a narráció képileg hosszan mutatja őket, majd később azt is, amikor megjelennek Anni ablaka alatt. Ugyancsak leleplezi őket a képi sík, amikor Erna kihallgatása közben a terem előtt hallgatóznak, vagy amikor a bába háza körül Karli után leskelődnek. Láthatjuk továbbá azt is, amint az intező gyerekei az ablakból nézik a pajta leégését. A képi sík nemcsak az elbeszélő gyerekekkel kapcsolatos gyanúit támasztja alá, hanem más esetekben is igyekszik megerősíteni: a beszakadt padló és a korhadt deszkák megmutatásával szintén a béres feleségének véletlen balesetét sugallja.

A narráció képi síkja tehát az elbeszélő cinkosaként sejtet, céloz, és gyanúsít, ám bizonyítékokkal nem mindig szolgál. Ha a nézőben nem tudatosul eléggé, hogy a képi síknak az összes rejtélyes ügy esetében lehetőségében állna megmutatnia az eseményeket, mint ahogy néhány esetben ezt meg is teszi, vagy akár cáfolhatná is az elbeszélő gyanúit, úgy könnyen annak a veszélynek van kitéve, hogy az elbeszélő igazolatlan gyanúi befolyásolják, hogy pre-koncepciók és előítéletek alapján ítélezzék, és hogy a bűnbakkonstruálás csapdájába essék.

Haneke filmje tehát a klasszikus realista szöveg modelljétől eltávolodva olyan szöveget hoz létre, mely néhány rejtélyes és nyugtalanító eset megfejtésére készíti a nézőt, ám ehhez nem szolgál elég információval. A film befogadásának tétje tehát, hogy mit kezd a néző a frusztráló helyzettel, miként tudja elkerülni a bűnbakképzés csapdáját.

A bűnbakkeresés jelensége a történet szintjén is megjelenik. Az elbeszélő, anélkül, hogy magát a fogalmat használná, akkor utal rá először, amikor a reformáció napjáról számol be, és arról beszél, hogy a doktor balesetének okozóit és Sigi megverőit még nem sikerült meg-

találni, s hogy mindeddig csak kölcsönös gyanúsítgatások és vádaskodások özöne árasztotta el a falut. A történet végén szintén az elbeszélő utal rá, hogy a doktor és a bába eltűnése után különböző pletykák kezdtek el terjedni a faluban, s hogy a doktort és a bábát sokan illegális magzatelhajtás kísérletével és a doktor feleségének a meggyilkolásával vádolják, sőt, azt sem tartják kizártnak, hogy ők követték el a többi büntettet is. Nemcsak a bűnbakkeresés mechanizmusai működnek azonban a faluban. A báró beszéde éppen a bűnbakkeresés veszélyeire hívja fel a figyelmet a templomban, amikor kijelenti, hogy annak ellenére, hogy a béres fia lekasabolta a káposztáit, nem feltételezi, hogy ő állna Sigi megverésének a hátterében is. A báró megfontolt és körültekintő szavai így akár a nézői befogadás veszélyeire vonatkozó reflexív gesztusként is tekinthetők.

Bűnbakkeresés a német történelemben

A bűnbakkeresés motívuma, mely nem csupán a történeten belül tematizálódik, hanem a nézői befogadás szintjén mint kerülendő stratégia jelenik meg, mindazonáltal továbbra is azt látszik megerősíteni, hogy Haneke filmje a fasizmus születését meséli el, hiszen egy olyan folyamatról van szó, mely mélyen áthatotta a harmincas évek német társadalmát (lásd pl. Kiss, 2013). De csak azt?

A múlt feldolgozásának folyamatait tekintve a második világháború után az tapasztalható, hogy a múlttal való szembenézés, az őszinte önvizsgálat és a kollektív felelősségvállalás sem a nyugati, sem pedig a keleti oldalon nem történt meg (lásd Fulbrook, 1999, különösen: 77–116.). Aleida Assmann ezt azzal indokolja, hogy a szégyenkultúrából a bűnkultúrába való átmenet a második világháború után egy hosszabb, s korántsem zökkenőmentes folyamat volt, melyet ráadásul a szégyenkultúra újraélesztési kísérletei is hátráltattak, s ebben a közegben lehetetlen volt a bűn problémájával való szembesülés (lásd Assmann és Frevert, 1999, 88–96.).⁵ Bár a bűn már nyilvánvaló volt, a társadalom még nem volt felkészülve az átmenetre. A keleti blokk így nagyon gyorsan megteremtette az antifasiszta ellenállás hamis mítoszáit, miközben folyamatosan támadta, és fasizmussal vádolta a nyugati oldalt. A Szövetségi Köztársaság ezzel szemben „felmutatott néhány áldozati bárányt, bizo-

⁵ Assmann a Ruth Benedict által kidolgozott szégyenkultúra és bűnkultúra fogalmait (Benedict, 1946) Helmut Lethenre hivatkozva dialektikusan fogja fel, azaz feltételezi az egyiknek a másikba történő átmenetének a lehetőségét – pl. egy társadalmi krízis esetén. Nem szigorú kultúratipológiai szembeállításként, hanem heurisztikus modellként tekint rájuk, melyek lehetővé teszik a történeti szövegek implicit értékorientálódásainak a feltárását. Assmann szerint a Vilmos korabeli militarizált társadalom sok szempontból a szégyenkultúra jegyeit mutatja fel, melynek messzemenő következményei még a második világháború után is érzékelhetők. Versailles-t már egyértelműen a szégyenkultúra módjának megfelelően dolgozták fel, nemzeti szégyenként tekintve rá, mely a becsület helyreállításának és a visszavágásnak a dinamikáját mozgósította, a szégyen és a becsület kategóriáiban való gondolkodás pedig egészen Nürnbergig kitartott, ami lehetetlenné tette a múlt bűnként való felfogását.

nyítva, hogy valóban volt néhány bűnös” (Fulbrook, 1999, 93.), ám mindez leginkább a kollektív amnesztia és önfelmentés folyamataihoz járult hozzá. A szembenézés helyett tehát mindkét oldalon a bűnbakkeresés mechanizmusai működtek.

A *fehér szalagban* mind tematikusan, mind pedig a nézői befogadás szintjén – ez utóbbin mint kerülendő csapda – megjelenő bűnbakkeresés tehát kétségtelenül a fasizmus velejárója, ám jóval túl is nyúlik rajta. Korántsem állítható természetesen, hogy mind a harmincas, mind a negyvenes, mind pedig az ötvenes években ugyanazon csoportokra irányul, hogy ugyanolyan a lefolyása, hogy ugyanazok a stratégiák működtek, s hogy ugyanazokat az igényeket és szükségleteket elégíti ki, ám mindvégig jelen van a német társadalomban.

A bűnbakkeresés kontextusa

Jóllehet a bűnbak jelensége egyetemes, bizonyos időszakokban jóval hevesebb az iránta megnyilvánuló igény (Pataki, 1993, 59.). Eredete egészen az ószövetségi zsidó társadalomig vezethető vissza (Lev 16,20–22), de a modern bűnbak két szempontból alapvetően különbözik tőle. Az ószövetségi bűnbak eredetileg csak az embernek az istennel szemben elkövetett (vallási) bűneitől szabadít meg, a másik emberrel szemben elkövetett (erkölcsi) bűneitől csak akkor, ha a bűnbánatot megkövetés is kiegészíti. Az ószövetségi bűnbak tehát az emberek egymással szemben elkövetett bűneinek rendezésében nem játszott szerepet (*Magyar Zsidó Lexikon*, szerk. Ujvári Péter, 1929, 159.; Kiss, 2013, 63.). Másrészt az ószövetségi bak a modern bűnbakkal szemben még ártatlan: „Az áldozat bemutatói még tudták, hogy a *saját vétkeiket* kell átruházniuk. Tudták, hogy a hibátlan bak ártatlan; nem vonható *oksági* kapcsolatba az elkövetett bűnnel.” (Pataki, 1993, 67.).

Assmann fenti megállapítása, hogy a szégyenkultúrában nem lehetséges a bűn megvallása, azt sugallja, hogy a szégyenkultúra különösen kedvez a bűnbakkeresés mechanizmusainak, s e feltevést kétségkívül csábító lenne Haneke filmjén keresztül is igazolni. A *fehér szalagban* megjelenő társadalom ráadásul ugyanaz, még ha egy más millió keresztül körvonalazódik is, mint a Fontane *Effi Briest*-jében kirajzolódó társadalom, melyet Assmann a szégyenkultúrával rokonít, s melyből a harmincas-negyvenes évek német társadalmát is eredezteti. Az *Effi Briest*hez hasonlóan első pillantásra Haneke filmje is számos olyan részlettel szolgál, melyek alapján a bennük feltáruló társadalmat szégyenkultúráként lehetne azonosítani: a közösség elsőbbsége az egyénnel szemben, a közösség tekintetében konstruálódó egyéni identitás, a közösségnek és a közösségi normáknak való erős megfelelési kényszer, a nagyfokú önfegyelem, az egyén közösségnek való kiszolgáltatottsága, a közösség ítélkezése az egyén felett, stb.

Assmann elképzelése ugyanakkor, a Vilmos korabeli, majd a két világháború közötti német társadalom szégyenkultúráként való azonosítása, melyet Ruth Benedict a japán kultúra alapján dolgozott ki, meglehetősen problematikus. Már önmagában Benedict munkája is számos vitát váltott ki, és meglehetősen ambivalensen megítélt a tekintetben, hogy mennyire sikerült megragadnia, és megértenie a japán társadalmat. Pszichológusok egy csoportja a mai napig úgy véli, hogy a nyugati kultúra fogalmai, gondolkodási sémái és szemlélete felől nem lehetséges az ázsiai kollektivisták társadalmak megértése (Indries, 2009). A szégyen és a büntudat működését vizsgáló kutatások amellet érvelnek, hogy ezek az érzések egészen másként működnek a keleti és a nyugati társadalmakban is (Wong és Tsai, 2007). S végül a filozófia felől olyan kritikák is születtek, melyek szerint a szégyen és a büntudat szembeállítása abból a szempontból is problematikus, hogy nem ugyanazon *genus proximum*hoz tartoznak: „Az igazság azonban az, hogy a szégyen és a büntudat kétségkívül nem kapcsolható ugyanazon *genus proximum*hoz. A büntudat vagy a szégyennek vagy a lelkiismeret-furdalásnak állandósulása; olyan erkölcsi tartozás tudata, amelyet vissza kell fizetni.” (Heller, 1985, 9.).

Még ha el is fogadjuk azonban Benedict modelljét, Assmann elképzelése sok szempontból továbbra is problematikus marad, hiszen a szégyenkultúra modellje éppen a japán kultúrának a nyugatiakkal (köztük a némettel) való szembeállításából született. Benedict a második világháború alatt azt a megbízást kapta, hogy tanulmányozza a japánok mentalitását, hogy ezáltal az amerikai hadsereg számára kiszámíthatóbbá váljék Japán háborús viselkedése. Benedict kiindulópontja a japán kultúrának a nyugatiaktól való gyökeres eltérése volt. Kutatásai során számos különbséget regisztrált a japán és a nyugati kultúrák között, többek között azzal kapcsolatban is, hogy miben más a német és a japán katonák gondolkodása a háborúról, a Führer/a császár szerepéről, miként reagálnak másként a német és a japán hadifoglyok a fogságba esésre, stb. – a szégyenkultúra modellje tehát a japán kultúrának részben éppen a második világháború korabeli német kultúrától való különbségein alapul.

Mindez nem jelenti azt, hogy az Assmann által felvázolt társadalmi jellemzők – az egyén közösségnek való alárendeltsége, kiszolgáltatottsága és megfelelési kényszere, az ebből fakadó nagyfokú önfegyelem és normakövetés, a normák esetleges áthágásának megvallhatatlansága, stb. – ne lettek volna megtalálhatók a huszadik század első felének német társadalmában, és hogy ne lennének kapcsolatba hozhatók a bűnbakkeresés folyamatával. Arról van csupán szó, hogy e jellemzők másként jelennek meg, másként működnek, más a hatásuk, és másként értékelendők a nyugati kultúrák kontextusaiban, így hasznosabbnak tűnhet a pszichoanalízis és a szociálpszichológia nyugati kultúrán edződött elképzelései felől megközelíteni őket. Ezekhez fordulva – talán korántsem meglepő – ugyancsak szoros összefüggés látszik kirajzolódni a fenti jellemzők és a bűnbakképzés között.

Pataki Ferenc (1993) szerint a bűnbakképzés háttérében különböző okok állhatnak, melyek közül az egyik a bűntudattól való szabadulás készítése. A bűntudat a freudi pszichoanalízisben a külső tekintély, ennek interiorizálódása után pedig a felettes én korlátozó, lemondásra készítő elvárásaiból ered, a tiltott iránti vágy ugyanis a bűn érzését ébreszti az énből. Alfred Adler ezzel szemben úgy látja, hogy a bűnbakkeresés mögött a megghiúsult életterv miatt érzett sikertelenség és kudarc áll. Ami mindkettő esetében közös: a frusztráció, s az azzal járó feszültség, szorongás és rossz közérzet, melyek agresszióhoz vezethetnek. Freud elemzése (Freud, 1930, 384–394.) különösen szemléletesen mutatja, hogy minél szigorúbb lemondásokra készíti a külső tekintély/felettes én az ént, az annál fokozottabb ellenszenvvel viseltetik iránta. Tekintve azonban, hogy ezen agresszió az én nem adhat szabad folyást, hogy ezen agresszió kielégítéséről újra és újra le kell mondania, a felettes én ezt újra és újra hatványozottan ellene fordítja: „az agresszió minden olyan részét, melynek a kielégítését mellőztük, átveszi a felettes én és ennek az agresszióját (az énnel szemben) fokozza.” (Freud, 1930, 389.). Kurt Lewin kutatásainak jelentősége mindezek után abban mutatkozik meg, hogy „a bűnbakképzést szorosán egybekapcsolta a legtágabban értelmezett *hatalom természetével*, közelebbről és pontosabban a hatalom, a vezetés – és általában a társadalmi berendezkedés – *tekintélyelvű, totalitárius* jellegével. [...] [Lewin] nem egyszerűen az autokratikus hatalom tényére mutat rá, hanem a belőle eredő általános *pszichológiai konstellációra* is: a tömeges frusztrációs élményre, a döntési és cselekvési korlátozottság gerjesztette feszültségre, a személyes autonómia szakadatlan fenyegetettségére, az általánosult rossz közérzetre, amely a bűnbakképzés *általános háttéré és táptalaja*. Mindez, legyen bár szó nemzeti közösségről vagy családról, különös és nyomasztó feszültségállapotot hoz létre az érintettekben, amely diffúz elégedetlenséget szül, rejtett vagy nyílt bűntudatot támaszt, s amelytől – éppen kínzó volta miatt – az egyén minden eszközzel szabadulni igyekszik.” (Pataki, 1993, 70–71.).

Összegezve tehát Haneke filmjében egy merev, puritán, szigorúan vallásos és szélsőségesen tekintélyelvű észak-német falu közössége rajzolódik ki, melynek feszültséggel, frusztrációval és szorongással teli közegében rejtélyes és nyugtalanító bűntettek történnek. A megoldhatatlannak bizonyuló esetek a nyomasztó közegben óhatatlanul is a bűnbakképzés mechanizmusait mozgósítják, ám e mechanizmusok nem csak kizárólag és nem elsősorban a történet szintjén, hanem sokkal inkább a nézői befogadás szintjén jelennek meg. Ez az a jelenség, melynek problémája mind a történet, mind az elbeszélés – történjék az bármikor –, mind pedig a film bemutatása idején aktuális, és amelyet Haneke a film klasszikus realista stílustól való elszakadásával és narratív időbeliségével nem a múlt panoptikumában helyez el, hanem aktualizál a mindenkori néző számára.

IRODALOM

- ASSMANN, A. – FREVERT, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BENEDICT, R. (1946). Krizantém és kard. A japán kultúra mintái. Ford. Koronczai B. In: R. Benedict – M. Szadahiko. *Krizantém és kard. A japán kultúra újrafelfedezése* (pp. 21–233). Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2006.
- BORDWELL, D. (1985). *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- BORGES, J. L. (1952). A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In: uő. *Az örökkévalóság története* (pp. 276–281). Budapest: Európa, 1999.
- ERŐS F. (1982). A fasizmus társadalomlélektanáról. In: uő. *A válság szociálpszichológiája* (pp. 102–125). Budapest: T-Twins Kiadó, 1993. (A tanulmány rövidített változata: A fasizmus szociálpszichológiájának újraértelmezése. In: Erős F. *Analitikus szociálpszichológia* (pp. 223–232). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2001.)
- FOUCAULT, M. (1966). *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi T. G. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- FREUD, S. (1930). Rossz közérzet a kultúrában. Ford. Linczenyi Adorján. In: uő. *Esszék* (327–405). Budapest: Gondolat, 1982.
- FULBROOK, M. (1999). *A német nemzeti identitás a holokausz után*. Ford. Valló Zs. Budapest: Helikon, 2001.
- HELLER Á. (1985). A szégyen hatalma. Ford. Módos M. In: uő. *A szégyen hatalma* (pp. 7–92). Budapest: Osiris Kiadó, 1996.
- INDRIES K. (2009). A kapcsolati harmónia lélektana a kelet-ázsiai kollektivista társadalmakban. In: Fülöp M. (szerk.), *A lélek a kultúrák között. A kulturális különbségek pszichológiája* (pp. 179–201). Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.
- KISS Zs. (2013). Hősök és bűnbakok a weimari Németországban. Adalékok a bűnbakképzés lélektani szempontjaihoz. In: Gyarmati Gy. – Lengvári I. – Pók A. – Vonyó J. (szerk.), *Bűnbak minden időben. Bűnbakok a magyar és az egyetemes történelemben* (pp. 62–74). Pécs – Budapest: Kronosz Kiadó – Magyar Történelmi Társulat – Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2013.
- MACCABE, C. (1974). Realizmus és film. Megjegyzések Brecht néhány téziséhez. Ford. Beck A. *Metropolis*, 11(2)(2007/2):10–25.
- PATAKI F. (1993). A bűnbakképzés. In: uő. *Rendszerváltók és bűnbakok* (pp. 57–111). Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- POLAN, D. B. (1978). Brecht és az önreflexív film politikája. Ford. Buglya Zs. *Metropolis*, 11(2)(2007/2):26–36.
- WONG, Y. – TSAI, J. (2007). Cultural Models of Shame and Guilt. In: J. L. Tracy – R. W. Robins – J. P. Tangney (ed.), *The self-conscious emotions: theory and research* (pp. 209–223). New York: The Guilford Press, 2007.