

TANULMÁNY

Faluhelyi Krisztián

Az elidegenítés hasznáról és káráról

Lars von Trier *Dogville*-jének (2003) és *Manderlay*-ének (2005) a cselekménye egy brechti színpad kulisszái között bontakozik ki. Az alábbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy miként értelmezhető e gesztus. Mielőtt azonban belevágnék a brechti esztétika és az elidegenítés *Dogville*- és *Manderlay*-beli működésének a fejtegetésébe, röviden kitérek a brechti esztétika és a film kapcsolatára, a két film recepciójára, illetve arra, hogy miként értelmezem őket.

A film és a brechti esztétika: azonosulás vs. elidegenítés

Bertolt Brecht maga nagyfokú érdeklődést mutatott a film iránt. Ennek ellenére a filmkészítéssel való próbálkozásai néhány kivételtől eltekintve rendre kudarcba fulladtak (vagy legalábbis ő maga kudarcként élte meg), s a filmmel kapcsolatos írásai is csak meglehetősen szűk szeletét jelentik az életműnek. Brecht filmes karrierje mindazonáltal korántsem von Trierrel kezdődik, a brechti esztétika már a hetvenes években jelentős filmi recepcióval rendelkezik: 1960-ban a *Cahiers du cinéma* egy, 1974-ben és 1975-ben a *Screen* pedig két külön számot szentel Brechtnek. Meglehetősen szokatlan még ekkoriban, hogy egy filmes folyóirat egy teljes lapszámot szentel egy alapvetően más területről, ez esetben a színház területéről érkező alkotónak vagy gondolkodónak.

A *Cahiers du cinéma* 1960. decemberi Brecht számát még nem követik komoly teoretikus viták, de jelzés értékű a lap hatvanas évekbeli ideológiai eltolódására nézve, továbbá fontos szerepe van Brecht nevének köztudatba emelésében a film területén (lásd pl. Jean-Luc Godard munkásságára való hatását). A *Screen* két száma viszont már jelentős Brecht-recepciót indít útjára a filmtudomány területén, mely egészen a nyolcvanas évek elejéig tart. A recepció legfőbb dilemmája az, hogy lehet-e alkalmazni (és ha igen, miként) az elidegenítés technikáját, a brechti esztétikát, Brechtnek a lényegében a színház médiumában gyökerező szemléletét a filmkészítés és a filmről való gondolkodás területén. Ezen a ponton kénytelen szembesülni a recepció a pszichoanalitikus elméletek és az apparátuselméletek tapasztalataival. Míg ugyanis a brechti esztétika egyfajta

távolságtartó megjelenítésre és befogadásra törekszik, a nézőnek a cselekménytől és a szereplőktől való elidegenítését írja elő, addig a pszichoanalitikus elméletek és az apparátuselméletek szerint a film esetében ez nem lehetséges, mert a mozi apparátusa teljességgel maga alá gyúri a nézőt. A pszichoanalitikus elméletek szerint a mozi apparátusának működése a tükörstádium mintájának megfelelően feltételezhető. Jacques Lacan szerint a mentálisan fejlett, de testiségét, mozgását, motorikus funkciót tekintve fejletlen csecsemő a tükörstádium során tükörképe segítségével azonosul önmagával, és hozza létre saját identitását (Lacan, 1949). A mozi pszichoanalitikus elméletei szerint a mozi-székekben ülő, mozdulatlanságra kárhoztatott, de mentálisan aktív, tehát „szubmotoros és szuper-észlelési állapotban” (Metz, 1975, 65.) lévő néző helyzete hasonló a tükörstádiumban lévő csecsemőéhez, sőt mi több, ő is képekkel köti le magát, s e képek az ő esetében is hozzájárulnak identitása alakulásához. Csakhogy:

„A néző hiányzik a vászonról, ellentétben a tükörbenéző gyermekkel, nem azonosulhat önmagával mint tárggyal [...] Ebben az értelemben a vászon nem tükör. [...] Való igaz, hogy a néző akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, nem tehet egyebet, mint hogy azonosul a kamerával is, amely őelőtte nézte volt azt, amit most ő néz...” (Metz, 1975, 63-65.)

A pszichoanalitikus elméletek szerint tehát a moziban ülő néző a kamerával azonosul. Akárcsak Lacan, aki hangsúlyozza, hogy a tükörkép csak „csalóka káprázat” (Lacan, 1949, 6), és a tükörstádiumhoz a félreismerés funkcióját rendeli, a pszichoanalitikus filmelméletek és az apparátuselméletek is hangsúlyozzák a moziélmény illuzórikus voltát, sőt a mozi egész gépezetét az uralkodó ideológia elnyomó apparátusának tartják:

„A film az ideológia támaszaként és eszközeként speciális funkciót teljesít, mely a »szubjektumot« egy központi hely (legyen az egy isten vagy bármely más pótlék) illuzórikus körülhatárolása által alkotja meg. A filmművészet, olyan apparátusként, mely egy meghatározott (s az uralkodó ideológia fenntartásához szükséges) ideológiai hatás kifejtésére rendeltetett, megalkotja a szubjektum fantazmagóriáját, s így kivételes hangsúllyal működik közre az idealizmus fenntartásában. Valójában elvállalja azt a szerepet, melyet a Nyugat történelme során már sokféle művészeti formáció játszott el.” (Baudry, 1970)

Brecht filmtudományi recepciójának a legfőbb kérdése tehát az, hogy lehet-e alkalmazni a brechti esztétikát egy olyan médium esetében, melynek – úgy tűnik – alapvető velejárója a nézői azonosulás, és amely ennek következtében nemhogy a kritikai távolságtartást nem teszi lehetővé, de egyenesen az uralkodó ideológia közvetítője.

A vita során számos teoretikus amellettt érvel, hogy jóllehet a mozinéző óhatatlanul is a kamera szemszögére korlátozott, s nem áll lehetőségében mást látni, mint amit a kamera mutat számára, mindez még nem jelenti a vele való azonosulást. Bizonyos

filmes eszközök és eljárások alkalmazása képes megakadályozni az azonosulást, és lehetővé tesz egyfajta távolságtartó befogadást (lásd pl. Heath, 1974; Brewster, 1977; Walsh, 1981). Az érvelés során legtöbbször hivatkozott rendezők: Jean-Luc Godard, Danièle Huillet és Jean-Marie Straub, Rainer Werner Fassbinder és Dušan Makavejev.

A Dogville és a Manderlay recepciója

Von Trier *Dogville*-je és *Manderlaye* mindazonáltal már korántsem e kérdéseket látszik feszegetni: egészen másként adaptálják a brechti esztétikát, mint az említett rendezők, és egészen másként is viszonyulnak hozzá, illetve az elidegenítés kérdéséhez. A *Dogville* sok szempontból kapcsolódik von Trier korábbi filmjeihez, számos olyan motívumot, kérdés- és problémafelvetést tartalmaz, melyek a rendező előző filmjeiben is előfordultak, így a fogadtatása is szorosan kapcsolódik az életmű addigi recepciójához. A recepció egésze egyértelműen krisztusi figuraként azonosítja Grace-t – miként korábban az *Európa* (Európa, 1991) főhősét, Leót, és az Aranyszív-trilógia hősnőit, Besst, Karent és Selmát –, s részletesen vagy utalásszinten kitér a megváltás és az áldozatvállalás problematikájára is. A film recepciójának egy jelentős részét a feminista kritika teszi ki (lásd pl. Flemming, 2010; Mandolfo, 2010): Grace számos megpróbáltatáson és megaláztatáson keresztülmenő, önfeláldozó és a közösség áldozatává váló alakja – akárcsak korábban az Aranyszív-trilógia hősnői – ezúttal is nagymértékben mozgósítja a feminista kritikát, és ezúttal is erősen megosztja; von Trier filmjeinek feminista értékelése persze alapvetően mindig is szélsőségesen megosztó volt.¹ A *Dogville* recepciójának fontos részét képezik a teológiai megközelítések (lásd pl. Orth, 2008; Rissing és Rissing, 2008; Zwick, 2008): jóllehet a kereszténység bizonyos kérdéseit, dogmáit vagy éppen intézményességét már von Trier korábbi filmjei is érintették – különösen a *Hullámtörés* –, a *Dogville*-t ezúttal teljes egészében átszövik a bibliai szimbólumok és utalások, és a történet egésze a kereszténység olyan alapkérdései körül forog, mint az elfogadás/befogadás (többek között az isteni szeretete is), a megbocsátás, a megkegyelmezés, az irgalmazás és az ítélkezés. S végül, de nem utolsósorban rendkívül fontosak a film morálfilozófiai és politikai-filozófiai meg-

¹ Már a *Hullámtörés* (1996) megosztotta a feminista recepciót Bess alakjával kapcsolatban: Egyesek úgy vélték, hogy Bess tipikusan a nő hagyományos patriarchális sztereotípiáinak a megtestesítője: jó, tiszta, ártatlan, alázatos, engedelmes, önfeláldozó, gyenge, sérülékeny, pszichésen labilis, kommunikációs nehézségekkel küzd stb., s nem véletlenül válik a történet végén a patriarchális társadalom áldozatává. Mások szerint Bess mindenkinél erősebb, áldozatvállalása tudatos, s nem elszenved, hanem felfogatja a patriarchális társadalmat (lásd Mandolfo, 2010). Hasonlóképp megosztó volt az Aranyszív-trilógia további filmjeinek fogadtatása is, de a *Dogville* áldozattá váló, majd revansot vevő hősnőjének, Grace-nek a megítélése is erősen megosztó. Mindezeket túl az sem egyértelmű, illetve az is kérdésként merülhet fel, hogy miként értelmezhető von Trier azon gesztusa, hogy rendre túlzóan sztereotip női figurákat jelenít meg: a patriarchális reprezentáció újratelmezéseként vagy annak kritikájaként?

közelítései (lásd pl. Brandt, 2003; Fibiger, 2003; Atkinson, 2005), mely szempontokat nem nélkülözik egyébként a feminista és a teológiai megközelítések sem.

A legfőbb problémát alapvetően mindhárom megközelítés számára Grace pálfordulása, a krisztusi gúnya levedlése, a kisváros lakóinak lemészárlása jelenti. Ez az, ami zavarba ejtő a feminista kritika számára, hiszen a közösség áldozatává vált nő végül többszörös és morálisan rendkívül problematikus revansot vesz szenvedéseiért. Ez az, amivel egyáltalán nem tudnak mit kezdeni a teológiai megközelítések, hiszen Grace tette teljességgel összeegyeztethetetlen az újszövetségi, de még az ószövetségi morállal is: „Grace és apja ezzel végleg elhagyja a büntető-bosszúálló igazságszolgáltatás paradigmáját, mely, még ha fáradságosan is ugyan, de összeegyeztethető lenne a bibliai Istennel, és bibliai tekintetben az istenellenes erők táborába lépnek át” (Zwick, 2008, 177)²; „a film vége teológiai szempontból csak ex negativo olvasható, bizonyos értelemben ösztönzés-ként, hogy éppen ellenkezőleg gondolkodjunk” (Orth, 2008, 193). S végül ez az, ami leginkább foglalkoztatja a morálfilozófiai és a politikai-filozófiai megközelítéseket, illetve a film egyéb értelmezéseit is.

A *Manderlay* recepcióját tekintve a legfeltűnőbb – különösen a *Dogville* terjedelmes recepciójával szemben – az érdeklődés teljes hiánya. Hogy vajon ez a megszokott von Trier-i motívumok hiányának – Grace itt már nem krisztusi figura, s bár megaláztatásban van még része bőven, de alapvetően már nem egy elnyomott, meggyötört, szenvedő nő –, a hasonló formának vagy éppen a rendkívül kényes témának köszönhető-e, kérdéses. A *Manderlay* a felvilágosodás, a modernség és a modern demokrácia olyan alapkérdéseit feszegeti, mint a szabadság, egyenlőség, igazságos társadalom, demokrácia, alkotmány, női egyenjogúság, felelősségvállalás stb., s többféleképpen is értelmezhető. Legelőször is a rassz kérdéseire vonatkozóan: Vincent Lloyd a törvény és a kegyelem, a metafizika és az etika szétválasztását valló politikai teológia kritikájaként értelmezi a filmet, s az afrikai amerikai pragmatizmust igyekszik szembesíteni e kritikával (Lloyd, 2008). Másodszor a modernség és a nyugati demokráciák kritikájaként: ez esetben a manderlayi közösség a nyugati társadalmaknak feleltethető meg. S végül az elmúlt évek migrációs válsága egy aktuálpolitikai olvasatot is kölcsönözhet a filmnek: eszerint a *Manderlay* a nyugati világnak a harmadik világba történő beavatkozásaként, a harmadik világban való határozott jelenléteként és pusztításaként értelmezhető.

Én a továbbiakban a második mellett szeretnék érvelni, így a *Dogville* és a *Manderlay* együttesen a nyugati kultúra két alappillérenek, a kereszténységnek és a modern demokráciának a kritikájaként, a nyugati kultúra „történeteként” értelmezhető – jóllehet, ez egy meglehetősen sajátos történelemszemlélet. Visszatérve a *Dogville* problematikus

² Az idegen nyelvű szövegek szó szerinti idézetei a saját fordításaim.

kérdéséhez: Grace véres tette egy szerzőnél nem összeegyeztethetetlen krisztusi mivoltával és a kereszténységgel, ez pedig Nietzsche kereszténység-kritikája. Érdekes, hogy a *Dogville* recepciója során Nietzsche neve szinte alig-alig és csak utalás szintjén merül fel (lásd pl. Thomas, 2003; Pólik, 2003), holott a *Dogville* számos mozzanatából és gesztusából – pl. Grace krisztusi alakjának kettősségéből (kezdeti végtelen passzivitásából, majd erőszakosságából), áterotizáltságából, Tom papi figurájából – Nietzsche (1888) *Antikrisztusa* köszön vissza (Faluhelyi, 2014). A motívumokon túl azonban mind a *Dogville*, mind pedig a *Manderlay* története egy nietzschei hanyatlástörténetként rajzolódik ki. Deleuze szerint Nietzsche szemléletében a történelem folyamatos hanyatlásként rajzolódik ki az élettel szemben fellépő negatív nihilizmus, majd az ezzel szembehelyezkedő reaktív nihilizmus egymásra következésében³ (Deleuze, 1962, 231-295), s ez mindkét filmben megfigyelhető: a *Dogville*-ben fennkölt eszméivel Tom képviseli a negatív nihilizmus erőit, s a lakók ellenállásában jelenik meg a reaktív nihilizmus – illetve végső soron Grace „győzedelmeskedése” is ide sorolható. A *Manderlay*-ben Asszonyunk Törvénye képviseli az élet erőit, ezt dönti meg Grace a gengszterek segítségével, ő tehát a negatív nihilizmus képviselője, s a vele, illetve az ő rendjével szembeni gesztusokban (pl. Vilma étellopásában, Timothy pénzlopásában) jelennek meg a reaktív nihilizmus erői, melyek végül sikeresen alá is ássák Grace államát (Lloyd, 2008).

A *Dogville* és a *Manderlay* így egy nietzschei szemléletű hanyatlástörténetként ábrázolja a nyugati kultúra történetét, a nyugati kultúra történetével (és alapvetéseivel) szembesíti a nézőt, mégpedig elidegenítve, tekintve, hogy a történetek egy brechti színpad díszletei között elevenednek meg.

A brechti esztétika jegyei a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben

A *Dogville* és a *Manderlay* egy erősen redukált térben játszódik: a padló fekete (illetve fehér), az épületek, a bokrok, a kutya stb. fehérrel (illetve feketével) vannak felfestve, a díszlet mindössze néhány bútordarabból áll. Brecht színpadépítkezésének – akárcsak esztétikája egészének – a legfőbb célja az illúziókeltés és a teljes átélés megakadályozása, melynek érdekében jelzésszerű díszletben, rugalmas térben és mozgatható díszletelemekben gondolkodik. Mindezek tükrében ugyanakkor kissé ellentmondásosnak tűnhet az, amit az anyagokról és a díszletelemekről ír:

„Nem szabad erőszakot tenni rajtuk. Nem szabad elvárni tőlük, hogy »átlényegüljenek«. Hogy a karton azt az illúziót keltse, mintha vászon volna, a fa azt,

³ Deleuze meghatározása szerint a negatív nihilizmus az, amikor egy másik világ ideáját, egy felsőbbrendű értéket (Isten, lényeg, a jó, az igaz stb.) állítunk szembe az élettel, illetve állítunk az élet helyére, melynek következtében az élet látszatként jelenik meg, és leértékelődik. A reaktív nihilizmus pedig az, amikor ezen ideát, felsőbbrendű értéket tagadjuk. (Deleuze, 1962, 231-233.)

mintha vas volna – és így tovább. [...] A színpadépítőnek nem szabad megfélemlenie arról a vonzerőről sem, amelyet magának a játéktérnek kell gyakorolnia a közönségre. A tárgyaknak lehet két oldaluk, amelyek közül egyik a közönség felé, a másik a színész felé fordul, de a színész felé forduló oldalnak is művészileg kielégítő képet kell nyújtania. A színészt nem kell abba az illúzióba ringatni, hogy a valódi világban tartózkodik, de bizonyítani kell neki, hogy igazi színházban van. A jó arányok, a szép anyag, a mélyértelmű berendezések és a jól kidolgozott kellékek megfogják a színészt. Nem közömbös, hogyan fest a maszk belülről, hogy művészi termék-e vagy sem.” (Brecht, 1969, 244-245.)

Ha Brecht szövegét pusztán önmagában olvassuk, meglehetősen nehezen képzelhető el az a díszlet, mely egyszerre minimalista és jelzésszerű, ugyanakkor jól kidolgozott és igazi. Von Trier filmjeinek díszlete azonban pontosan hozza ezt a kettősséget: a díszlet egésze korántsem illúziókeltő, csak jelzésszerű, ugyanakkor az egyes díszletelemek – pl. Tom íróasztala – nagyon is igaziak, s rendkívül aprólékosan és finoman kidolgozottak.

Stephen Heath szerint az epikus színház színpadépítkezését többek között a kínai festészet is inspirálhatta, mégpedig azon jellemzője, hogy felülete számos felhasználatlannak, kitöltetlennek, üresnek tűnő helyet tartalmaz.⁴ Heath szerint a kínai festészet, illetve az epikus színház színpadának eme üressége, kitöltetlensége meghagyja elemei – s ezzel a befogadó és az értelmezés – szabadságát, s nem kényszeríti őket egy szigorú, kötött rendbe vagy hierarchiába:

„A kínaiak, mint ismeretes, nem alkalmazzák a perspektíva művészetét, nem szeretnek mindent egyetlen nézőpontból szemlélni. Képeiken többféle dolgot sorakoztatnak egymás mellé, s ezek úgy oszlanak meg egyetlen lapon, mint egy és ugyanazon város lakói a városban, nem függetlenül egymástól, de nem is olyan függőségben, amely magát a létet fenyegeti. [...] A kínai kompozícióból hiányzik a kényszer számunkra már teljesen megszokott mozzanata. Ehhez a rendszerhez nem szükséges erőszak. A lapok sok szabadságot tartalmaznak. A szem felfedezőútra indulhat. Az ábrázolt dolgok olyan elemek szerepét játsszák, amelyek önállóan is létezhetnek, de a képen elfogadott kapcsolat révén mégis egészet alkotnak, ha nem is oszthatatlan egész. Ezeket a táblákat szét lehet vágni anélkül, hogy értelmetlenekké váljanak, de nem úgy, hogy meg ne változzanak.” (Brecht, 1970, 193, idézi Heath, 1974, 104-105.)

⁴ „A kínai művészeknek sok helyük is van papírjukon. A felület egyes részei felhasználatlannak tűnnek; márpedig ezek a részek nagy szerepet játszanak a kompozícióban: nagyságuk és formájuk tekintetében éppoly gondosan megtervezetteknek tűnnek, mint a tárgyak körvonalai. Ezeken az üresen hagyott helyeken a papír vagy a vászon pontosan meghatározott értéként jelentkezik. Az alapfelületet nem tagadja meg egyszerűen a művész azzal, hogy teljesen befedi. A tükör melyben itt valami tükröződik, mint tükör tartja meg érvényét. Ez többek között azt is jelenti, hogy dicséretre méltó módon lemond a néző teljes lefoglalásáról, amennyiben annak illúzióját nem dolgozza ki végig.” (Brecht, 1970, 193, idézi Heath, 1974, 104-105.)

Brecht színpadépítkezéssel kapcsolatos megjegyzései ugyancsak Heath feltételezéseit igazolják, Brecht ugyanis határozottan elutasítja a perspektivikus díszletet is.⁵

Brecht színpadi elképzeléseit ugyanakkor korántsem a *Dogville* és a *Manderlay* igyekszik először megvalósítani a film területén: mint Heath is utal rá, Godard *Minden rendben* (Tout va bien, 1972) című filmje, mely a brechti esztétika filmi adaptálásával foglalkozó kutatások leggyakrabban hivatkozott filmje, szintén erre törekedett, így a *Dogville* és a *Manderlay* egyik fontos előképének tekinthető.

Szintén a brechti esztétikára jellemző a fejezetekre tagolás, a fejezetek történéseinek összefoglalása és a címadás is, jóllehet, von Trier filmjeiben ezek inkább csak jelzésértékűek. Brecht célja a fejezetekre tagolással alapvetően az, hogy a cselekmény ne egy zárt, egységes egész legyen, melynek eseményei ok-okozati összefüggésben állnak egymással és egymásból bomlanak ki, hanem csak események laza egymásutánja, melyben az egyes események teljesen (vagy relatíve) önállóak és függetlenek egymástól; ezen elképzelés egyik legtökéletesebb megvalósulása a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban*. Így az egyes események a többi eseménytől és a cselekmény egészétől függetlenül, önmagukban szemlélhetők, s ez sokkal inkább lehetővé teszi a hozzájuk való távolságtartó viszonyulást, illetve a róluk való kritikus gondolkodást. Von Trier filmjeiben ez nem igazán valósul meg: a cselekmény többnyire azáltal halad előre, hogy a szereplők reagálnak az adott szituációra, az egyes eseményekre és történésekre, ami így újabb eseményeket szül, az események tehát többnyire egymásból következnek, s egymással összefüggenek.

S végül ugyancsak a brechti esztétikát idézi a heterodiegetikus, azaz a történet világán kívüli narrátor, akinek az eseményekhez és a szereplőkhöz való ironikus hozzáállása és ironikus kommentárjai különösen hozzájárulnak a nézőnek a történésektől való eltávolításához (Bühler-Dietrich, 2008, 75).

A brechti esztétika értelmezési lehetőségei a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben

A *Dogville* és a *Manderlay* sajátos formája ugyancsak nem került el a recepció figyelmét, jóllehet az erre való reflexiók valamivel későbbiek. (Rendkívül érdekes, hogy a

⁵ „Az a szó, hogy színpadkép, amit németül az említett típusú díszletezésre használnak, igen találó, mert leleplezi az ilyen színpadi építmények minden hátrányát. Attól teljesen eltekintve, hogy a nézőtérén csak néhány olyan ülőhely van, ahonnan nézve a kép teljes hatásában érvényesülhet, és minden más ülőhelyről többé-kevésbé deformálódik, a képnek megkomponált játéktér sem a plasztikusság, sem egy terep tulajdonságaival nem rendelkezik, habár mindkettőt el akarja magáról hitetni. [...] a mi színpadképtervezőink [...] festőknek érzik magukat, és azt állítják, hogy van egy ‘víziójuk’, aminek realizálását meg kell kísérelni...” (Brecht, 1969, 241-242.)

formai megközelítések – Angelos Koutsourakisé kivételével – ugyancsak kizárólag a *Dogville*-t tartják szem előtt, s annak ellenére sem vesznek tudomást a *Manderlay*ról, hogy formailag szinte tökéletesen megegyezik a *Dogville*-l.) A német recepció érdeklődése meglepő módon korántsem annyira a brechti esztétika működésére és jelentőségére, mint inkább a színház és a film médiumának sajátos találkozására, illetve ennek problematizálására irányul. Annette Bühler-Dietrich az intermedialitás elméletei felől közelíti meg a *Dogville*-t, s azt vizsgálja, hogy milyen filmi eszközök által közvetítődik a színpadi környezet, Volker Lösch színpadi adaptációja (Schauspiel Stuttgart, bemutató: 2005. október 1.) kapcsán pedig azt, hogy miként működik e színpadi díszletek között forgatott film ténylegesen is a színpadra helyezve (Bühler-Dietrich, 2008). Doris Kolesch szintén a színház és a film médiumának a találkozására fókuszál, továbbá azt a kérdést feszegeti, sikerül-e elkerülnie a filmnek az illúziókeltést (Kolesch, 2008). Mind Bühler-Dietrich, mind pedig Kolesch alapvetően a *Dogville* filmi jellegét hangsúlyozzák.

Lothar van Laak és Angelos Koutsourakis ugyanakkor már a brechti esztétika szemzőgéből vizsgálja a film(ek)et. Van Laak érdeklődése alapvetően nem kizárólag a *Dogville*-re irányul, hanem az epikus médiumaira és medialitására a modernség története folyamán, s ennek keretein belül foglalkozik a filmmel, de nem csupán a *Dogville*-l, hanem a *Hullámtöréssel*, a *Táncos a sötétben*-nel (2000) és a *Dogma 95* projekttel is. Van Laak abban látja a *Dogville* jelentőségét, hogy von Trier Brecht epikus színházának közvetítéséhez egy új, sajátos megoldást keres a film médiumában, s ezt egy intermediálisan formált filmi elbeszélésben találja meg (van Laak, 2009, 327). Jóllehet a *Dogville* és a *Manderlay* formai világa valóban egyedülálló, van Laak számos megállapítását beárnyékolja, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a hatvanas és hetvenes évek brechti esztétika jegyében fogant filmjeit (többek között Godard, Huillet és Straub, Fassbinder és Makavejev munkásságát) és a hetvenes évek második felének Brecht-recepcióját a filmtudományban, aminek következtében olyan szempontokból is úttörő szerepet tulajdonít von Triernek a brechti esztétika filmi adaptációját illetően, melyek esetében ez meglehetősen kérdéses az említett kontextusok tükrében.

Koutsourakis szintén nem csupán a *Dogville*-t és a *Manderlay*-t, hanem von Trier egész életművét igyekszik a brechti esztétika jegyében felmutatni, nagyobb hangsúlyt fektetve az Európa-trilógiára, a *Dogma 95* projektre, illetve a *Dogville*-re és a *Manderlay*-re. Ez utóbbiak esetében alapvetően a brechti esztétika jól ismert és sokat diszkutált jellemzőit, a kísérletezést, a történet modellszerűségét, a negatív példa alkalmazását, a médium kritikai funkciójának a kiaknázását és a produktív néző megteremtésére irányuló törekvést hangsúlyozza (Koutsourakis, 2013).

Koutsourakis műve hosszabb kitérőt is megérdemelne, a továbbiakban azonban mégis inkább a *Dogville* és a *Manderlay* egy olyan aspektusát emelném ki, mely az általam ismert recepció figyelmét mindeddig elkerülte. Van Laaknak van egy figyelemre méltó kijelentése, miszerint a *Dogville*-ben „a két médium összekapcsolódása több is, és más is, mint pusztán egy médiumnak egy másik általi idézése. Ez pedig a másik médium lehetőségeinek a cselekményt előre vivő, cselekményt irányító integrációja a filmbe, anélkül, hogy elmosná az integrált médium karakterét.” (van Laak, 2009, 325-326). E megállapítás van Laak részéről teljesen kifejtetlen marad a továbbiakban, ugyanakkor tökéletesen illik az általam elgondoltak leírására. A *Dogville* és a *Manderlay* esetében ugyanis kettős szinten működik az elidegenítés. Az egyik szint a néző szintje, ez a nyilvánvalóbb: Lars von Trier a színpadias díszlettel, a narrátorral és egyéb filmi eszközökkel elidegeníti a nézőt a filmek cselekményétől. Az elidegenítés másik szintje a cselekményen belül figyelhető meg: itt Grace lesz az, aki elidegenítődik *Dogville* és *Manderlay* lakóitól, illetve a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben történetektől, végső soron tehát saját történetétől.

Ha *Dogville*-t ténylegesen is annak tekintjük, ami, tehát egy színpadnak, akkor alapvetően annak lehetünk tanúi a film során, hogy miként válik Grace brechti nézővé: miként szembesül bizonyos eseményekkel (történetesen a saját bőrén keresztül), miként gondolkodik el róluk, és miként reagál rájuk. Ne siessünk azonban előre, hiszen sem Grace nem született brechti nézőnek, sem pedig *Dogville* nem működött mindig is brechti színpadként. A történet elején *Dogville* a látszat ellenére is egy tisztas, rendes polgári illúziószínházként működik, melynek üzemeltetője Tom. Tom rendszeresen gyűléseket tart, melyek során szürke, monoton, unalmas és egyhangú előadásokkal terheli a láthatóan érdektelen és általában – feltételezhetően – passzív közönséget. Ebbe a színházba érkezik Grace, aki „nem azért maradhat *Dogville*-ben, mert bajban van, hanem mert Tom fel szeretné használni azon tézisének szemléltetésére, hogy *Dogville*-nek meg kell tanulnia az elfogadást.” (Bühler-Dietrich, 2008, 76) Grace nem hús-vér emberként, hanem szemléltető eszközként, példaként, jel karakterére redukálva maradhat *Dogville*-ben, aminek következtében „a közösség megengedi magának, hogy saját kénye-kedve szerint használja és értelmezze e jelet.” (Bühler-Dietrich, 2008, 76) Grace tehát totális passzivitásra ítéltetik Tom illúziószínházában.

Grace brechti nézővé válása a történet végén következik be, mégpedig a brechti színpad eszközeinek működésbe lendülésével. Apja érkezése után a meggyötört, megkínzott és megalázott, krisztusi önfeláldozásában azonban mindvégig állhatatos Grace a Cadillacben a kereszténység és a kegyelemtan nietzschei kritikájával kénytelen szembesülni, majd onnan kiszállva a kegyelem kérdését meghányi-vetni. Mint ahogy az jó

előre sejthető, a kereszténység és a kegyelemtan nem sok eséllyel indul Nietzsche ellen egy brechti masinériában.⁶ A következő jelenet mindazonáltal számos apró, mégis rendkívül jelentős és figyelemre méltó mozzanatot rejt magában. Legelőször is, hogy apja mellől kiszállva Grace még egyértelműen a kegyelem pártján áll: miközben apja szavait mérlegeli, elérzékenyülve és szeretettel tekint végig Dogville-en. Másodszor – ami felett a recepció nagy része átsiklik –, hogy a döntést Grace egyedül hozza meg, magához a döntéshozatalhoz Grace apjának nincs köze. S végül, de nem utolsó sorban, hogy mi segít e döntés meghozatalában.

A Cadillacból kiszállva Grace, mint fentebb volt róla szó, együttérzően és jóindulattal gondol Dogville lakosaira, egészen addig, míg a felhők mögül elő nem bukkan a Hold. Az egyébként az éj sötétjébe jótékony fényt lopó Hold ezúttal azonban nem más, mint egy brechti reflektor, mely az epikus színházban alapvetően a néző figyelmének az ébren tartását szolgálja. Brecht szerint a színpad éles megvilágítása megakadályozza, hogy a nézők belesüppedjenek a kényelmes székekbe, s hogy átadják magukat az illúzióknak: „a színpad különösen éles megvilágítása (mert higgadt józanságától fosztja meg a nézőt a félhomályos világítás [...]) és a fényforrások látható elhelyezése” különösen alkalmas e célra (Brecht, 1969, 166). Grace a fény hatására kezdi átgondolni a kegyelem dilemmáját, s a fény hatására kezdi egészen más színben látni a várost és lakóit. Ebben a pillanatban válik brechti nézővé, amennyiben a brechti nézőség lényegét a reflektálásban, a reagálásban, a véleménynyilvánításban és a cselekvésben látjuk. Mint Brecht írja:

„Nem elegendő a színháztól csak ismereteket, a valóság tanulságos tükörképeit kívánni. A mi színházunknak fel kell ébresztenie a megismeréshez való *kedvet*, meg kell szerveznie, hogy az emberek a valóság megváltoztatásában *szórakozást* találjanak. A mi közönségünknek nem elég látnia a leláncolt Prométheusz megszabadítását, hanem vágyat kell kelteni benne, hogy ő akarja megszabadítani.” (Brecht, 1969, 549.)

Grace nem pusztán nézi a világ szenvedéseit, hanem igyekszik tenni is ellene, s ha e szenvedés oka történetesen Dogville, akkor igyekszik megszabadítani tőle – mondhatnánk nem kevés iróniával, vagy ahogy ő fogalmaz a Cadillacbe visszazállva: „Erre szeretném használni a hatalmat, ha nem bánod. Kicsit szeretném jobbá tenni ezt a világot.” Grace brechti nézővé válását mindazonáltal nem lehet ennyivel elintézni, hiszen Dogville elpusztítása morálisan alaposan beárnyékolja a brechti néző fogalmát; a későbbiekben erre a kérdésre még visszatérünk.

⁶ E kijelentés elsősre talán meglepő lehet, de mint ahogy Alain Badiou többször is hangsúlyozza, „Brecht sokszor közelebb állt Nietzschéhez, mint Marxhoz.” (Badiou, 2005, 86.) Badiou pedig éppen a fentiekben is említett aktív és passzív erők nietzschei ellentétét említi párhuzamként.

Manderlaybe már brechti nézőként érkezik Grace, s alapvetően ekként is szólíttatik meg: apjától megvan a hatalma a cselekvéshez, a kerítésen belülről, tehát a színpadról kisiető fekete nő pedig arra kéri, hogy menjen be, tehát lépjen a színpadra, s nézze meg, mi történik ott, mondjon róla véleményt, ítélkezzen és reagáljon.

Manderlay – jóllehet, a történet elején még nem tudja a néző, de mint a végén kiderül – még inkább színház, mint Dogville: a fehérek és a feketék valójában már évek óta csak eljártsszák a rabszolgaságot, évek óta mesterségesen tartják fenn a rabszolgaság intézményét, mivel a hirtelen véget érő háború után Asszonyunk és William úgy ítélték meg, hogy sem a feketék nem készek még az új világra, sem az új világ rájuk. Manderlay tehát a rabszolgaság illuzórikus világát kínálja a modern demokrácia veszélyeivel szemben. Grace érkezéséig Manderlay illúziószínház minden elemében: a színpad és a nézőtér elválasztásától kezdve (hiszen kerítéssel van elzárva a külvilágtól) egészen a fényekig. Itt ugyanis nem az éles megvilágítás van nagyra értékelve, hanem a félhomály: mint ahogy a történet végén William elmondásából kiderül, a feketék korábban áldásként tekintettek a déli sorakozóra, tekintve, hogy a sorakozópálya az egyetlen árnyékos hely a birtokon, mely enyhülést nyújt a kínzó hőségben (tehát a fénnel szemben).

Grace, korántsem annyira a dogville-i sikerein felbuzdulva, mint inkább annak „jóvátétele” érdekében, elvállalja Manderlay ügyét, s megpróbálja felszámolni a rabszolgaság intézményét, azaz Manderlay illúziószínházát, melyben, mint sejtethető, nem sok köszönet lesz. A színpad és a nézőtér megbontása (a kapuk megnyitása) – jóllehet, Grace és a történet szereplői erről nem szereznek tudomást – tragédiába torkollik: a valamikori tiltott határt átlépni merészülő egyetlen szereplő, Burt az életével fizet érte. Rajta kívül csak Doctor Hector jár ki-be rajta, ami szintén kizárólag negatív következményekkel jár. Grace-nek a feketékkel szembeni távolságtartása szintén számos problémát szül: míg Jim és Jack összekeverése csak Grace-re magára nézve lesz megalázó (lásd Timothy megjegyzését: „Beccapós. Én sem tudtam őket soha megkülönböztetni. Mindkettő színes, mindkettő göndör hajú. Minek közelebből is megnézni őket?”), addig Timothy jellemének félreismerése az egész közösség számára lesz végzetes.

Mint látható tehát, az elidegenítés eszközei nemcsak a nézőre, hanem a cselekményen belül, a szereplőkre is hatnak. A nézőre és a szereplőkre ható elidegenítő eszközök részben különbözőek, részben viszont ugyanazok: a szűkebb értelemben vett filmi eszközök (a képi kompozíció, a kameramozgás, a vágás stb.) és a narrátor csak a nézők elidegenítésében vesznek részt, ugyanakkor a brechti színpad elemei (a tér, a díszlet, a világítás stb.) mind a néző, mind pedig a szereplők elidegenedéséhez hozzájárulnak. Ami ez utóbbi esetében különösen figyelemre méltó – s a *Dogville* és a *Manderlay* ebből a

szempontból egyedülálló –, hogy az elidegenítés színpadi eszközei nem pusztán reflektáló, kommentáló funkcióval bírnak, nem pusztán reflektálják, kommentálják a cselekményt, hanem bele is avatkoznak annak folyásába: Grace ezeknek köszönhetően dönt úgy a *Dogville*-ben, ahogy dönt, de kihatással vannak a szereplők közti viszonyok és az események alakulására is. Arról van tehát szó, hogy az elidegenítés látszólag formai eszközei a cselekményen belül is, a tartalomra nézve is rendkívül erős formáló, alakító hatással vannak, van Laak megfogalmazásával: az elidegenítés formai eszközei cselekményt előre vivő, cselekményt irányító funkcióval bírnak.

Az egyik legfőbb kérdés mindezek után az, hogy vajon miként szeretné láttatni von Trier az elidegenítés technikáját, illetve hogy miként lehet gondolkodni mindezek után az elidegenítés technikájáról, és miként lehet értékelni azt? Ha az elidegenítés nyilvánvalóbb szintjét vesszük – tehát a néző elidegenítését – azt feltételezhetjük, hogy von Trier azért nyúl vissza a brechti esztétikához, mert nagyra értékeli azt, azért alkalmazza az elidegenítés technikáját, mert fontosnak tartja azt. Mindezt – az elidegenítés esztétikájának nagyra becsülését – alátámasztani látszik von Trier egész életműve, s a recepció is. Ha azonban az elidegenítés másik szintjét nézzük, hogy milyen következménnyel jár az események alakulására és a szereplők közötti viszonyokra nézve, akkor kizárólag az elidegenítés pusztító hatásainak lehetünk tanúi: Grace ennek hatására semmisíti meg *Dogville*-t, ennek hatására alakul úgy a viszonya először a *dogville*-i, majd a manderlayi közösséggel, ahogy stb. Vajon nem sugallja-e mindez azt, hogy a távolságtartás, az elidegenítés esztétikája óhatatlanul is pusztító hatású és morálisan problematikus?

Értelmezésem szerint a *Dogville*-ből és a *Manderlay*-ből nem következik a brechti esztétika alapvetően pusztító és morálisan káros jellege. *Dogville* megsemmisítéséből – akár krisztusi alakként, akár brechti nézőként követi el Grace – nem következik sem a kereszténység, sem pedig a brechti esztétika pusztító és morálisan káros jellege. Von Trier filmjeinek rendszeresen visszatérő dramaturgiája, hogy egy-egy kulturálisan egyértelműen elismert és nagyra értékelt tulajdonságot, törekvést, célt, elvet vagy eszmét – ilyen többek között a másik megértése, a másik iránti empátia, a másikkal való azonosulás képessége *A bűn mélységében* (Forbrydelsens element, 1984), az áldozatvállalás a *Hullámtörésben*, a *Táncos a sötétben*-ben és a *Dogville*-ben, a kritikai beállítódás az *Idiótákban* (Idioterne, 1998) – egy egészen sajátos és speciális szituációba helyezve és konzekvensen ragaszkodva hozzá a végsőkéig túlfeszít, ami rendszerint pusztító következményekkel jár. Mindezekből nem következik azonban egyértelműen e tulajdonságok, törekvések, célok, elvek és eszmék alapvetően pusztító jellege. Von Trier filmjei sokkal inkább arra világítanak rá, hogy kulturális alapelveink és értékeink

kontextusfüggőek, illetve, hogy nincsenek olyan kulturális alapelveink és értékeink, melyek mindig és minden körülmények között feltétel nélkül működnek, melyekre mindig és minden körülmények között feltétel nélkül lehet alapozni.

IRODALOM

- ATKINSON, A. (2005). On the Nature of Dogs, the Right of Grace, Forgiveness and Hospitality: Derrida, Kant, and Lars Von Trier's *Dogville*. *Senses of Cinema*, 36. (<http://sensesofcinema.com/2005/36/dogville/>) (2017. január 31.)
- BADIOU, A. (2005). *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotex, 2010.
- BAUDRY, J-L. (1970). A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. In: *Apertúra*, 2006. ősz (<http://apertura.hu/2006/osz/audry>) (2017. január 31.)
- BRANDT, P. A. (2003). The Political Philosophy of a Dogville. On *Dogville* by Lars von Trier. *p. o. v. A Danish Journal of Film Studies*, 16:51-55.
- BRECHT, B. (1969). *Színházi tanulmányok*. Ford. Eörsi István, Vajda Katalin, Vajda György Mihály és Walkó György. Budapest: Magvető, 1969.
- BRECHT, B. (1970). *Irodalomról és művészetekről*. Ford. Sós Endre és Szabó István. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- BREWSTER, B. (1977). The Fundamental Reproach (Brecht). In: *CINE-TRACTS*, 1(2):44-53.
- BÜHLER-DIETRICH, A. (2008). Theater im Film – Film als Theater. *Dogvilles* Formen der Intermedialität. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (73-86). Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- DELEUZE, G. (1962). *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás és Kovács András Bálint. Budapest: Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999.
- FALUHELYI K. (2014). Az irgalom esendősége. In: Farkas Gy. (szerk.), *Összkép szavakban: az I. Összkép Doktorandusz Konferencia tanulmánykötete* (85-97). Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014.
- FIBIGER, B. (2003). A Dog Not Yet Buried – Or *Dogville* as a Political Manifesto. *p. o. v. A Danish Journal of Film Studies* 16:56-65.
- FLEMMING, A. (2010). *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin: Bertz + Fischer, 2010.
- HEATH, S. (1974). Lessons from Brecht. *Screen*, 15(2):103-128.
- KOLESCH, D. (2008). Wenn unsichtbare Türen knarren. Des/Illusionierungen in Lars von Triers *Dogville*. In: K. Krüger – M. Weiß (Hg.), *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film* (119-129). München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

- KOUTSOURAKIS, A. (2013). *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. New York: Bloomsbury, 2013.
- LACAN, J. (1949). A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. In: *Thalassa*, 4(2):5-11.
- VAN LAAK, L. (2009). *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht, Uwe Johnson, Lars von Trier*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- LLOYD, V. (2008). Law, Grace, and Race: The Political Theology of *Manderlay*. *Theory & Event*, 11(3). (<http://muse.jhu.edu/article/249199>) (2017. január 31.)
- MANDOLFO, C. (2010). Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier. *Literature & Theology*, 24(3):285-300.
- METZ, C. (1975). A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. In: *Filmtudományi Szemle*, 1981/2:5-103.
- NIETZSCHE, F. (1888). *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Szeged: Ictus, 1993.
- ORTH, S. (2008). Gnade, wem Gnade gebührt? *Dogville* aus der Perspektive theologischer Anthropologie. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (179-194)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- PÓLIK J. (2003). Hogyan lett a Dogville-ből Godville? *Pergő Képek*, 17:32-36.
- RISSING, M. – RISSING, T. (2008). Kino auf den Spuren Kierkegaards. *Dogville* als inszenierte Religionsphilosophie. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (195-212)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.
- THOMAS, A. (2003). *Dogville*. Jesus schlägt zurück. (<http://www.filmzentrale.com/rezis/dogvilleat.htm>) (2017. január 31.)
- WALSH, M. (1981). *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: British Film Institute, 1981.
- ZWICK, R. (2008). Befreiung aus dem Sklavenhaus (und retour). Eine intertextuelle Lektüre von *Dogville*. In: S. Orth – M. Staiger – J. Valentin (Hg.), *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers (159-178)*. Marburg: Schüren Verlag, 2008.

* * *