
az erőszak istenei

UNGVÁRI TAMÁS

Anna Massey lakásán reggel kilenckor csengett a telefon. Itt Hitchcock beszél — mondta egy férfihang —, eljátszana nálam egy csaposlányt, egy londoni ivóban? Anna Massey előkelő hölgyek, bárónők és hercegek világhírű alakítója, természetesen igent mondott. Majd a beszélgetés befejezése után, mintegy „lépcsőházi gondolatként” eszébe jutott, hátha tévedett a 70 esztendő s mester. Visszahívta Hitchcockot, kifejezte gyanúját, hogy talán nem ő lenne alkalmas a szerep eljátszására, hiszen sohasem formált még középosztályon aluli társadalmi típust. Hitchcock nevetve üzte el Anna Massey aggodalmát. — *Nyugodtan játssza el, hiszen csak egy filmről van szó.*

A megjegyzést nagyon fontosnak találom. Hitchcock, minden idők legnagyobb rémfilmírója és rendezője, pályája csúcsán is könnyű s némiképp túlságosan is elegáns kézlegyintéssel a filmet csak az élet másolatának, sűrítésének tartja, de semmiképpen sem azonosnak magával az étellel. *Csak egy film* — nem szabad valóságosnak tekinteni, mindaz, ami a vásznon feltűnik, merő kópia. Másfelől „csak egy film”, annyit is jelent: — nem történhet semmi, ha megbukik, nem igazi művészet ez, „csak egy film”.

Nem merülnék el ilyen részletesen egy odavetett megjegyzés elemzésében, ha nem éppenséggel a *Frenzy* című film szereposztásának pillanatában hangzott volna el a „csak egy film”, s ha nem láttam volna a filmet a megjegyzést követő esztendőben. A mű, Hitchcock legújabb és a sajtóban születésnapjának ünneplésével egybekötött műve, egy kéjgyilkosról szól. Gyümölcskereskedő a gyilkos polgári foglalkozása, s ahhoz képest nagyon elegáns. Nyakkendő t hord, — különben ez a tő buktatja le. Szaporodik az áldozatok száma, s közben a gyanú egy másik férfire terelődik, aki éppenséggel a nyakkendő t s nél keres menedéket. Nem mondom el a cselekményt, bár nem hiszem, hogy ezt a filmet valaha is látnánk.

Megtekintését kettős okból mellőzhetjük. Egyrészt Hitchcock, úgy látzik, visszavonhatatlanul a harmincas éveké, — annak a kornak a Lon-

donját idézik homályos, szűrt fényű képei, annak modorát zseniális színészei, a VII. Hadriánban feltűnt Alec McCoven, s persze Anna Massey is, akin nem látszik, hogy „csak egy filmet” játszik, oly nagyszerű és elragadó.

De a másik ok, amiért a filmet bizonytalannal nem látjuk, ez: tisztázásra vár még esztétikánkban és gyakorlatunkban — bírjuk-e, tudjuk-e, értjük-e az erőszak isteneinek nyelvét? Ítélezésünkben talán csupán a puritán ösztön munkál, az iszonyat az erőszak képeitől, holott ugyanakkor tudomásul vesszük: az erőszak mind politikai fegyverként, mind az élet valóságos jeleként létezik, van. Borzalommal tölt el, ám reakciói mégsem lépnek túl a hétköznapi józanság azon ítéletén, amely csak a legvégső esetben hajlandó szembenézni ezzel a valósággal.

Sietek hozzátenni mindehhez, hogy ez a borzadály e sorok írójában erősen él, csaknem elfojthatatlan; a filmek, melyekről írok, iszonyattal töltötték el, még akkor is, ha el kellett ismernem, hogy megközelítik a remekművet. A számvetésre mégis az készlet, hogy egy külföldön töltött nyár minden szórakozásában, filmjeiben és színpadi alkotásaiban egyaránt, a borzalom és rémület alapvetően jelen volt, az újság címlapjaitól moziba menekülvén vér, gyilkosság, kés, az elferdült hajlamok egész orgiája kísértett.

Jelentős csábítás, hogy az erőszakról néhány általánosabb megjegyzést tegyünk. Ezek az általánosságok nemigen nyúlhatnak túl a közhelyeken.

A mi filozófiánk elismeri az erőszak bizonyos szükségszerűségét. Forradalmi helyzetben. Az osztályharc meghatározott pillanataiban. Mélységesen elítél azonban minden értelmetlen és céltalan erőszakot. Nem hisz abban a divatos filozófiában, melyet Konrad Lorenz nevével kapcsol össze a mai tudomány: hogy az agresszió velünk született tulajdonság, melynek biológiai törvényszerűséggel kell érvényesülnie. E felfogás értelmében a társadalom nem más, mint olyan szerkezet, mely az agressziót felhasználja és elnyomja, megfelelő csatornába vezeti. Kirobbanását és lefékezését történelemnek kereszteli el, s úgy igyekszik úrrá lenni rajta, hogy voltaképp s időnként meghatározott transzmissziók révén utat enged neki.

Az agressziót társadalmi jelenségnek tartjuk mi is, de ezt nem a biológiai vagy éppen pszichológiai gerjesztette, hanem bizonyos meghatározott embertelen létfeltételek. Ha második természetünkkel válhatt volna valaha is az agresszió, akkor azt gazdasági szükségszerűség és a felépítmény képmutató morálja, a vallás elégtelensége, a kizsákmányolásra épült társadalom bűnössége kényszerítette ránk.

Mindezt jól tudjuk — de ugyanakkor azt is, hogy az erőszak, az agresszió, magán- és társadalmi szinten egyaránt, a totális élmények egyike. Századunkra, akarva-akaratlan, mindenki átélte, megszenvedte az agresszió totális élményét — és ennek állított olyan felejthetetlen emléket például Solohov a *Csendes Donban*, amikor a harcra kényszerült forradalmár egy jogos ügy védelmében gépfegyverét használja, majd utána gyomrához kap, s okádni kezd. A forradalmi cselekvésnek különös dialektikáját tükrözi ez a kép. A békére szövetkezett társadalmaknak időnként a védelem eszközeihez kell nyúlni.

„Csak egy film”? De hát a filmek valamilyen módon, ha másért nem, hát a hatás érdekében, éppen a totális élményeket keresik! Ráadásul a műfaj sűrítettsége sokkal cselekményigényesebb, mint a színpadé, —

kénytelen-kelletlen fordul hát a félelem és részvét felébresztésének arisztotelészi eszközeihez, amikor a borzalmat, a vért, a gyilkosságot mint a cselekmény sűrítő eszközeit felhasználja.

A borzalomtól való öncélú félelem nem kevésbé visszataszító, mint az öncélú borzalom maga, — s akiben némi gondolkodói vagy alkotói felelősség felbuzog, kénytelen számot vetni a borzalom szerepével a művészetben, s kivált a filmben, mely, úgy tetszik, az erőszak reneszánszát éli bizonyos országokban. A kérdést élet és művészet aktualitása egyaránt felveti.

A müncheni olimpia és Hitchcock és Jancsó és a Bonnie és Clyde, Polanski stb.

Hitchcock válasza minderre korántsem egyértelmű. A kéjgyilkos szalmasárgára festett haja s mozgása elárulja beteges természetét. A néző előtt egy percig sem kétséges, ki a gyilkos: Hitchcock kiváltsága az, hogy megfordítja a detektívregény szokásos receptjét — itt nem a befejezésnél derül ki számunkra, „ki tette”, hanem ellenkezőleg, mi tudjuk, csak a filmbéli világ képtelen rábizonyítani a bűnt a gonosztevőre.

A fordított recept leplezi le Hitchcockot. A megfordítás ugyanis eleve meggyengíti a katartikus, a megtisztító pillanatok erejét. Felismerés, rádöbbenés nélkül nincs katarzis. Ha ez a művészi elem elhal, elhalványul, akkor végül is a lorenzi formulát kapjuk — az agresszió biológiai tényét, tudomásul veszi néző és alkotó, majd lerajzolja útját a társadalomban: hogyan képes a közösség szervezett mechanizmusa megakadályozni az esztelen agresszió további kiélését.

Az ezzel ellentétes recept persze elvben épp ilyen egyszerű. A borzalom mindaddig használható a művészet kifejező eszközeként, ameddig az alkotó képes a nézőt, közönségét megszabadítani a démonoktól. Közé hely, de igaz — az *Ódipusznál*, az *Antigonénál* nincs borzalmasabb történet, s alapos a gyanú, hogy a borzalom matematikai mennyisége is hozzájárul ahhoz, hogy a befejezés katartikus pillanatai oly magas minőséggel sugározzanak.

De ezt az arisztotelészi receptet, melynél jobbat, biztosabbat s igazabbat esztétika még nem talált fel, különböző eljárások úgy tudják átvenni, hogy egyúttal hatástalanítják s érvényét megszüntetik.

A század húszas éveiben az egyik ilyen átértelmezési, elferdítési kísérlet a Moreno-féle pszichodráma volt. Kijátszani, kiélni az agressziót, hirdette Moreno, s talált megannyi követőre a színpad és film mestereinél. De az agresszió kijátszása, kiélése eleve feltételezi a katarzis hiányát — mellőzve ugyanis a félelem és részvét rádöbbenéses erejét, magát a műalkotást fogja fel katartikusnak.

Ez első percre bonyolultan hangzik, ezért próbálom megegyszer megmagyarázni. Adott példán. Az *Elvira Madigan* című film jelentős rendezője Don Siegel 1971-ben egy nagyszerű krimivel lepte meg közönségét. *Dirty Harry* (*Pizkos Harry*) a címe, s a csodálatos Clint Eastwood játszik benne egy detektívfelügyelőt. Az üldözött „vad”, vagyis vadember egy tébolyult, zsaroló gyilkos, aki San Francisco városi hatóságát különböző merényletekkel fenyegeti arra az esetre, ha nem teljesítik anyagi igényeit. A detektívfelügyelő több gyerekgyilkosság után, egy „tűz-áldozat” helyzetben végre lefegyverezi a gyilkost, — de a törvényhozás mechanizmusa, a gyilkos elmeállapota együttesen akadályozza meg „a társadalmat”, hogy végképp ártalmatlanná tegye az

örültet. Kiszabadulása után a gyilkos egy iskolabuszt rabol el gyerekekből szedve túszeit: eztán a detektívfelügyelőnek kell magányosan s egyedül felvenni a harcot már-már parancsmegtagadással. A koszos Harrynak, a magányos hősnek végül sikerül leterítenie az elmebeteget, (soha ennyi vér, soha ennyi „szükségszerű szadizmus”), s akkor egy mozdulattal a rendőrségi csillagot ugyanabba a tóba vágja, ahová elébb a gyilkost belelőtte.

A jószándék — nem kétséges. Még a humanista indulat sem Don Siegel részéről, aki bizonytalán őszintén hiszi, hogy a borzalom felmutatása azonos a borzalom démonainak elűzésével. S ez nem is annyira naiv meggyőződés, mint első pillanatra hinnők. Hiszen ezt vallja — színpadtól kölcsönözve a példát — Antonin Artaud „Kegyetlen színháza” éppúgy, mint Grotowski vagy Peter Brook.

A példa szerepéről van szó. Ami a jogban az ítélkezés, a büntetés, az az alkotói gyakorlatban az elrettentő képek felmutatása. Talán már az analógiám sejteti, hogy én a példafelmutatásban éppoly kevésbé hiszek, mint abban, hogy a büntetés önmagában javít, — ugyanakkor nem hinném, hogy bármely társadalom lemondhat a büntetésről, vagy ne próbálván meg azt, valóságos pedagógiai eszközökkel is gyógyításnak, javító-nevelő munkának felfogni.

A művészetben a példának azonban még a jogi büntetésnél is kisebb haszna van. A példa ugyanis abba a Lukács György-i fogalomkörbe tartozik, mely az ábrázolás tipikussága helyett csupán allegóriát vagyis merő párhuzamot kínál. Az alkotás nem a példa, hanem a megtisztítás gyógyszerével hat — tanította Lukács —, a bonyolultabb példával, a ravaszabb áttételekkel, a különösséggel, — olyan példával, amelyből hiányzik a jogi ítéletalkotásnak az a durva közvetlensége, amely elvontságával is kénytelen megmaradni az élet közegében.

És a példától már csak egyetlen lépés a példázatig, — Stanley Kubrick filmjéig, a „*Mechanikus narancs*”-ig (*Clockwork Orange*). A perfekcionista Kubrick ötvenszer felvett, azonos beállítások, a hideg fények, a hibátlan mesekörnyezet, az ijesztő óraműpontosság) már nem is riad vissza a tételszerűségtől. Egy agresszívnek született embert, Alexet valamely mesebeli úton, orvosi beavatkozással, megszabadítják gyilkos ösztöneitől. Képtelen lesz az erőszakra. De amikor visszatér abba a világba, ahol bűncselekményeit elkövette, gyilkosból áldozattá válik. Végig kell járnia elvetemültsége színhelyeit, s lakolnia bűneiért.

A tanulság egyszerű. Nem elég egyetlen ember természetét megváltoztatni — a világét kell. Ha Kubrick ennyit mondana, filmjével nem lenne vitája senkinek, de az ő üzenete bonyolultabb. Mert nem véletlenül járja végig Alex a bűnök egykori színhelyét. A második tanulsáért kényszeríti oda alkotóját. Mert ez a pokoljárás kideríti, hogy az egykori áldozatok csodálatosképpen változnak át megtorló szadistákká — vagyis a világ mégse megváltható. Az agresszió mennyisége változatlan, csak a szereplők cserélődnek.

Honnan értjük, hogy Kubrick ezt üzenete? Pontosan a vér, a verekedések, a szadizmus és a gyilkosság mennyiségéből. A példázatnak halmoznia kell, hogy elég erős legyen. Csak a katarzis érheti be példázatszerű közvetettséggel. Kubricknál viszont minden közvetett, minden áttételes, minden allegorikus, és minden meseszerű — csak a kiömlött vér nem az, csak a verekedés nem az. Csak az ütlegetés, az erőszakolás

reális. És ez a „példa” gyengesége. Hogy a realitásnak csak elemi részecskéit képes áttemelni magasabb rendszerbe, s ezeket sem tudja beolvasztani a — divatos szóval — struktúrába, művészi szerkezetbe.

A „*Mechanikus narancs*” nyomán könnyű lenne tanácsot adni, ítélkezni, ötletekkel ellátni a világ filmművészeit. Hogy felhasználható a vér, az agresszió megannyi képsora, csak éppen a művészi tipikusság szintjén. De ez a tanács éppoly általános, mint amennyire igaz. A tétel-szerű műveknek lehet receptje, de a magasabb rendű alkotásoknak nincs. Bele kell nyugodnunk, hogy csak *a posteriori*, utólag képes megmondani a kritika, mit *hogyan* kellett volna, az pedig, hogy mennyit tanulnak ebből alkotók, újabb kérdés, melyre a tapasztalati igazságok csak csalódással biztatnak.

De az erőszak-filmek között találtam olyat is, melynek nyomán nemigen lennék képes olyan határozott tanácsokra vagy általánosságokra, mint amilyeneket az imént, az anyag kényszerére, elmondtam. Láttam egy filmet, melyet átvételi főbiztosként sem mernék bemutatásra ajánlani, még a legcenzúragyűlöltőbb percben sem, holott ebben láttam a legtöbb vért. De ez emelt fel a legmegrázóbban. Elmesélem hát, tanács-talanul. Sam Peckinpah 1971-ben rögzítette celluloidra a *Straw Dogs* (Kóbor kutyák) című filmjét. Dustin Hoffman és a gyönyörű Susan George közreműködésével. Egy fiatal matematikus, elragadó feleségével együtt, ösztöndíjat kap, egy vidéki udvarházba költözik, ahol tüstént körülveszik őket a Straw Dogs-ok, a kóbor kutyák. Kíéhezett, tompa, vidéki bumburnyások, az állati létezés szintjén. És sorba megerőszakolják a matematikus gyönyörű feleségét. Majd egy éjszaka megostromolják a házat; az asszony tudja, hogy miért jöttek, a férfi azonban egy nála rejtőző férfit véd, amikor házától távol tartja a kóbor kutyákat. És a szemüveges Dustin Hoffman a legvadabb verekedésekben nyolc embert egymaga gyilkol le, akárcsak a Roland-énekekben egy-egy nagyszerű hős. Csupa irrealitás, csupa realitás, a keverési arány titokzatosan jó, az élmélygéstől a megnyugvásig többször is fel s alá száll a gyomor, holott egyetlen kockája is több borzalmat kínál, mint a „*Mechanikus narancs*”.

A *Kóbor kutyák* egyszerűen lefegyverzi a nézőt, csúffá teszi a kritikust. Ennek az alkotásnak nincs receptje, ez maga szab receptet. Olyan helyzetbe hozza a bírálót, mint egykor Ágostont az idő fogalma: „Ha nem kérdezik tőlem, tudom mi az, ha kérdezik tőlem, már nem tudom” — ilyen nehezen megfogható, bonyolult kérdés az erőszak ábrázolása a művészetben, a filmen.

Az olvasó előtt talán már nem kétséges, hogy ezek a sorok az erőszak mértéktelen felhasználása ellen szólnak. De ugyanakkor kifejezésre akarják juttatni azt a nyugtalan kérdést, hogy nincs-e bennünk egy eleve elzárkózás, egy mérlegelés nélküli tiltakozás a sűrítő borzalmak, a kicsorduló vér láttán? Hogy nem vagyunk-e titokban puritán pacifisták, akik az erőszak látványára eleve nemet mondanak, s ezzel az erőszakot mindenestől csak a borzalom felhasználóinak s nem megakadályozóinak kezére juttatja. Az erőszak ábrázolása eszköz, felhasználása éppúgy a tartalomtól függ, mint ahogy forradalmakban, igazságos háborúkban.

A kérdésem ennyi — nincsenek-e távolabb a falak, mint ahol valójában látjuk őket? A válaszom viszont pedig az, — hát nem volt elég? Félek, még az igazságtól is.