

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar  
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola  
Irodalomtudományi Doktori Program  
A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Müller Péter

Faluhelyi Krisztián

A posztbrechti esztétika és újjászületése  
Lars von Trier *Dogville*-jében és *Manderlay*-ében

Doktori értekezés

Témavezető:

Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2022

*Szüleimnek*

# Tartalom

Bevezetés .....	5
1. Brecht.....	11
1.1. Brecht művészet szemlélete.....	11
1.2. Brecht realizmus-konceptiója.....	21
1.3. A színház mint társadalmi modell és a brechti néző.....	27
1.4. A <i>Verfremdung</i> fogalma .....	33
1.5. Brecht és a film.....	39
2. A politikai modernizmus.....	48
3. A francia színtér és a posztbrechti esztétika kezdetei.....	64
3.1. Brecht helyzete az 50-es évekig.....	64
3.2. A szerzők politikája .....	66
3.3. Bazin realizmus-konceptiója .....	85
3.4. A <i>Cahiers du cinéma</i> Brecht-száma .....	93
4. A posztbrechti esztétika kiteljesedése: a brit recepció.....	100
4.1. Az apparátuselmélet.....	101
4.1.1. Az optikai apparátus és a perspektíva.....	107
4.1.2. A mechanikai apparátus és a különbségek.....	111
4.1.3. A vetítés tere mint Platón barlangja és a lacani tükörstádium.....	113
4.2. Az elidegenítés a film médiumában.....	120
4.2.1. Az elidegenítés filmre való alkalmazásának a dilemmái.....	120
4.2.2. Az elidegenítés filmi jelentése .....	125
4.3. Az elidegenítés eszközei, technikái a filmben .....	135
4.3.1. A narráció hierarchizáltságának a lebontása: az elemek szétválasztása és a montázs .....	135
4.3.2. Az önreflexió, a literalizálás, a teatralizálás és a gesztus .....	149
4.4. A posztbrechti esztétika kifulladására és mérlege .....	155

5. Lars von Trier <i>Dogville</i> -je és <i>Manderlaye</i> .....	175
5.1. A <i>Dogville</i> és a <i>Manderlay</i> recepciója.....	175
5.2. A <i>Dogville</i> és a <i>Manderlay</i> mint a kereszténység és a modernség kritikái .....	180
5.3. A brechti színház működése a <i>Dogville</i> -ben és a <i>Manderlay</i> ben .....	212
6. A posztbrechti esztétika Lars von Trieren túl. Konklúzió .....	229
Bibliográfia .....	240
Filmográfia.....	250
Képek .....	253

## Bevezetés

„amit kultiválok [...] A nyitott gondolkodás fenntartásáról szól, és amiről azt állítom, hogy képes vagyok rá.

[...]

ami számomra fontos egy filmmel, hogy egy tökéletes technikát használj, hogy elmondj az embereknek egy olyan történetet, melyről nem akarnak tudni. Szerintem ez az igazi művészet definíciója.”<sup>1</sup>

A főcím és az első fejezet címe után a *Dogville* (2003) nyitóképen [1. kép] néhány utcát és lakóházat látunk madártávlatból. Első pillantásra a látvány egésze rendkívül furcsa, makettszerű, de néhány felirat és az azonnal megszólaló audiális narrátor egyértelművé teszi: utcákat, házakat és egyéb épületeket – Dogville városkáját látjuk. Fehér feliratok adják tudunkra, hogy melyik az Elm Street, a Canyon Road, Thomas Edison háza, Ben garázsa vagy éppen Ginger mama boltja – számos közülük rendkívül beszédes –, miközben a narrátor sokat sejtető kezdőmondata után – „Ez Dogville városának a szomorú története.”<sup>2</sup> – azt is elárulja, hogy Dogville a Sziklás-hegységben volt, az Egyesült Államokban. Így, múlt időben. S múlt időben beszél a városka lakóiról is. Miközben a narrátor mesél, s jelentéktelennek tűnő információkat oszt meg a kisvárosról, a kamera lassan leereszkedik. Az idősebb és az ifjabb Thomas Edison jelenetével kezdődik a történet, a legtöbb néző figyelmét azonban minden bizonnyal nem a párbeszédük, hanem Dogville makettszerűsége köti le: a házaknak nincsenek falaik, ajtajaik és ablakaik, mindezeket csak egy fehér vonal jelzi, így belátunk a házakba [2. kép]. Az egész tér nagyon díszletszerű, mintha csak színházban lennénk, de egy nagyon sajátos színházban. A házak más szempontból sem rendes házak: csak egy-két helyiségből állnak, s ezekben is csak egy-két bútordarab van, melyek korántsem a lakás, a helyiség legfontosabb, legreprezentatívabb darabjai, hanem időnként a legjelentéktelenebbek – egy szekreter, egy vasalódeszka, egy iskolai tábla. Mint később kiderül, annál jellemzőbbek az azt használó szereplőre nézve. Nem egy realista vagy

---

<sup>1</sup> „the things I cultivate [...] It’s about keeping an open mind, and that I claim to be able to do. // [...] // what’s important to me with a film is that you use an impeccable technique to tell people a story they don’t want to be told. This is in my opinion the definition of true art.” Lars von Trier egy nagyon korai, 1982-es interjújában, l. Michelsen 2003 [1982]. 9-10.

<sup>2</sup> „This is the sad tale of the township of Dogville.”

naturalista színház ez. Mindeközben, ha alaposan szemügyre vesszük a bútordarabokat, azt tapasztaljuk, hogy nagyon finoman megmunkált, nagyon szépen kidolgozott tárgyak, nem egy szegényes színház ócska díszletei, hanem nagyon is igazi bútorok. Hasonlóképp nagyon igaziak Tom szekreterén a tárgyak: a könyvek, a mappák, a petróleumlámpa, de a háttérben az ócska kerítés is [3. kép]. A kosztümök ugyancsak.

Lars von Trier *Dogville*-je eminensen hozza Bertolt Brecht minden elvárását a díszlettel kapcsolatban. Brecht, akinek az egyik legfőbb célja az átélés megakadályozása a színházban, a díszletet is ennek érdekében veti be: nem jól megkomponált, totális díszletben gondolkodik, mely azt sugallná a nézőnek, hogy a valóságot látja, és amely csak egy-két ülőhelyről látszik, hanem egyszerű, jelzesszerű díszletben. Az anyagokról a következőket írja:

Fontos kérdés az anyagok használata. [...] Az anyagoknak önmagukban is hatniuk kell. Nem szabad erőszakot tenni rajtuk. Nem szabad elvárni tőlük, hogy „átlényegüljenek”. Hogy a karton azt az illúziót keltse, mintha vászon volna, a fa azt, 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 művésziileg 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.<sup>3</sup>

Ha pusztán a szöveg alapján korábban nem tudtuk volna pontosan elképzelni, hogy miként is érti mindezeket Brecht, esetleg ellentmondásosnak tűnt volna, hogy hogyan lehet valami nem valódi, mégis igazi, akkor von Trier most adott rá egy lehetséges elképzelést. A *Dogville* a díszleteken kívül szintén hozza a brechti esztétika néhány jól ismert V-effektusát: a történet fejezetekre való tagolását, az egyes fejezetek eseményeinek az összefoglalását a fejezet elején feliratok formájában vagy éppen a narrátort. Két évvel később a történet folytatása, a *Manderlay* (2005) szintén hasonló kulisszák között forgott. De mi a célja von Triernak Brecht megidézésével? Mit keres Brecht a vásznon?

A kérdés minden bizonnyal azért merülhet fel bennünk, mert Brechtet elsősorban színházcsinálónak ismerjük. És másodsorban, és harmadsorban is. Esetleg drámaíróként vagy költőként. Pedig Brecht egész életében nagyfokú érdeklődést mutatott a film iránt is,

---

<sup>3</sup> Brecht 1969b. 244-245.

sőt, folyamatosan próbálkozott is vele. Igaz, ezen próbálkozásai rendre kudarcra végződtek. De akkor hogy kerül mégis a vászonra?

A film Brechtrel való találkozása – vagy ha úgy tetszik, Brechtnek a filmre való hatása – mindezekén túl sem új. Már az 1960-as és a 70-es években számos filmrendező, teoretikus és kritikus fordul Brecht felé, akik aziránt érdeklődnek, hogy miként lehetne megakadályozni, hogy a film az illúziókeltés és az uralkodó ideológia közvetítésének az eszközeként funkcionáljon. A *Cahiers du cinéma* 1960-ban filmes lapként önálló számot szentel neki, de a 60-as évek elejétől kezdve Brecht nagy hatással van Jean-Luc Godard-ra is: Godard idézi *A megvetésben* (1963), a *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla*-ban (1967) és *A kínai lányban* (1967), de még erőteljesebben Brecht hatását viseli magán az *Éli az életét* (1962), a *Csendőrök* (1963) vagy a *Minden rendben* (1972) – ez utóbbit Godard legbrechtibb filmjeként tartja számon a kritika. Godardon túl Jean-Marie Straubra és Danièle Huillet-re, Rainer Werner Fassbinderre, Lindsay Andersonra és Dušan Makavejevre is erőteljesen hat. 1974-ben és 75-ben a *Screen* két lapszámot is szentel Brechtnek, s ezekben az években számos egyéb folyóiratban is jelennek meg Brechtrel kapcsolatos publikációk, melyek a brechti esztétika filmre való alkalmazhatóságának a lehetőségeit vizsgálják. Brecht mindazonáltal nem a filmjein, sőt, mégcsak nem is a filmről való írásain, hanem a művészetszemléletén és a színházesztétikáján keresztül hat a filmre – Brecht filmes recepciója ugyanis ezeket szemlézi, s ezekből igyekszik kinyerni valamit a film számára is –, s Hans Joachim Ruckhäberle szerint e hatás oly mértékű, hogy akár azt a kérdést is feltehetjük, hogy „végső soron vajon nem gyakorolt-e Brecht nagyobb hatást a mozira Godardon keresztül, mint a színházra.”<sup>4</sup>

A 70-es évek végére azonban kifulladás a Brecht iránti érdeklődés, így korántsem meglepő módon az ezredforduló után a kritika kezdetben nem is igen detektálja Brechtet a *Dogville* és a *Manderlay* mögött. Ennek persze számos egyéb oka is van. Von Trier recepciójának eddigre megvannak a határozott nyomvonalai – pl. a posztmodern esztétika jellegzetes képviselőjeként való olvasása vagy a feminista recepció –, a politikai szempontok felől való megközelítés azonban mindeddig nem jellemző, pedig mint Angelos Koutsourakis 2013-as kötetében rámutat, az életmű kezdettől fogva egyértelműen adja magát a politikai olvasatok, sőt, azon belül is a Brecht felőli megközelítés számára is.<sup>5</sup> Ezen kívül, ha

---

<sup>4</sup> „whether Brecht hasn't ultimately exerted a greater influence on cinema, via Godard, than on theatre.” Ruckhäberle 1997-es felvetését idézi: Brady 2006. 297.

<sup>5</sup> Von Trier egyik legmeghatározóbb megközelítése a 80-as és a 90-es években a posztmodern esztétika felőli megközelítés, sok esetben annak is egy felületesebb felfogása felől, aminek a következtében von Trier filmjeiben a formajátékot, az (üres) esztétizálást, a radikális szerzői önkifejezést, a nézővel való játékot emelik ki

megnézzük a *Dogville*-t és a *Manderlay*-t, akkor ezekről a filmekről korántsem Godard vagy Straub és Huillet filmjei jutnak az eszünkbe. Bár a díszletek, a kulisszák egy pillanatra felidézhetik bennünk Godard *Minden rendben*-jét, ezek a filmek rendkívül másak, megkockáztatom, több mindenben különböznek a 60-as és a 70-es évek posztbrechti esztétikája által preferált filmektől, mint amennyiben hasonlítanak.

A *Dogville* és a *Manderlay* tehát új megvilágításba helyezi von Trier életművének az egészét, amennyiben megnyitják azt a politikai megközelítés számára is. Ezen kívül ismételen katalizálják a Brecht iránti érdeklődést rajta túlmenően is. Feltámadt volna a posztbrechti esztétika? A kérdés egyelőre nyitott. Bár Brecht újra reflektorfénybe került, ez egyelőre nem rengette meg a kortárs filmes diskurzust, s ez utóbbi nagy valószínűséggel nem is várható. Tekintve azonban, hogy a politikai modernizmus számos kérdésfeltevése továbbra is velünk él,<sup>6</sup> érdemes azokat újra feltenni, s érdemes a posztbrechti esztétika azokra adott válaszait is újragondolni.

Dolgozatom érdeklődése tehát Lars von Trier felől ered. Az érdekel elsősorban, hogy miként működik a színházi díszlet, a színházi forma – e sajátosan brechti színházi forma! – a *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben, hogy hogyan használja von Trier a brechti esztétikát, és hogy miként gondolkodik arról. Mindezekhez azonban elengedhetetlen áttekinteni, hogy miként gondolkodott a 60-as és a 70-es években a posztbrechti esztétika Brechtről, hogy miként értelmezte, és hogyan alkalmazta Brechtet a filmre.

Dolgozatom elején mindenekelőtt szeretném áttekinteni Brecht művészet- és színházszemléletét. Egy ilyesfajta vállalkozás – különösen egy nagy hatású szerző esetében – mindig a felületesség vagy a leegyszerűsítés kockázatával jár, módszertani szempontból mégis hasznosabbnak tartom, ha előre felvázolok egy Brecht-képet, ha előre felvázolom Brecht művészet- és színházszemléletének az általam és a posztbrechti esztétika szempontjából legfontosabbnak tartott elemeit – és ami által lényegében a saját viszonyomat is tisztázom hozzá –, mintha időről-időre a szöveget megszakítva térnék ki arra, hogy az adott kérdésről miként gondolkodott ő maga – mégha ez utóbbi oly brechtinek tűnik is. Igyekszem átfogó képet nyújtani róla, de ezzel együtt nem törekszem teljességre – Brecht

---

rendszeresen – ennek a következménye az is, hogy a Dogma-mozgalommal kapcsolatban végeláthatatlan, haszontalan viták folynak arról, hogy blöff-e vagy sem –, s e megközelítés jó ideig teljes mértékben ellehetetleníti a politikai megközelítést is. Nem mintha von Trier ne táplálta volna – sőt, ne táplálná folyamatosan azóta is! – e megközelítést és a vele szembeni kételyeket azon zavarba ejtő image-ével, melyet alkotói munkássága kezdeteitől fogva tudatosan épít a médiában. Peter Schepeleern ennek következtében nem egyszerűen szerzőként, hanem szuper-szerzőként tekint rá, aki nemcsak filmjeit, hanem önmagát és a környezetét is rendezi. Von Trier média-image-ről l. Antje Flemming kötetének második fejezetét: „2. System von Trier.” In: Flemming 2010. 17-44. Ő utal Schepeleernre is!

<sup>6</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. VIII, XV-XVIII.



esetében ez reménytelen is lenne. Elsősorban azon elképzeléseit és koncepcióit igyekszem áttekinteni, melyek a 60-as és a 70-es évekbeli filmi recepciója szempontjából is fontosak lesznek. Nem törekszem radikálisan kritikai megközelítésre sem, ennek a vázlatnak nem ez a célja. Brecht művészet- és színházzszemlélete után szeretném szemügyre venni a filmről való gondolkodását is, mely az életművét tekintve meglehetősen csekély anyag, s jó ideig mellőzött területe volt a Brecht-kutatásoknak, az elmúlt évtizedekben azonban egyre jobban előtérbe került, s dolgozatom szempontjából sem elhanyagolandó.

Brecht után szeretném felvázolni a posztbrechti esztétika tágabb kontextusát, a 60-as és a 70-es évek egyik legmeghatározóbb filmelméleti és filmkritikai diskurzusát, a politikai modernizmust. Ennek során elsősorban Peter Wollen cikkeire és David Norman Rodowick kötetére támaszkodva összehasonlítom a politikai modernizmus két legfőbb irányzatát, a Co-op mozgalmakat és a posztbrechti esztétikát.

A politikai modernizmus diskurzusa után szeretnék rátérni a posztbrechti esztétikára. A posztbrechti esztétika meglehetősen lassan bontakozik ki. Mire a Brecht-recepció első állomásától, a *Cahiers du cinéma* 1960. decemberi Brecht-számától eljutunk a *Screen* 1974-es és 75-ös Brecht-számaig és a 70-es évek közepének egyéb Brechtről szóló írásaiig, majd másfél évtized telik el. Mindez kétségtelenül azzal magyarázható, hogy a második világháború utáni kulturálisan meglehetősen konzervatív időszak után – mely alatt Brecht iránt sem mutatkozik semmiféle érdeklődés – hosszú út vezet '68-ig. A harmadik fejezetben a *Cahiers du cinéma* példáján keresztül ezt az utat szeretném megvilágítani. Legelőször is részletesen bemutatom a *Cahiers* 50-es évek végi meghatározó kritikai gyakorlatát, a szerzők politikáját és André Bazin realizmusáról való gondolkodását, melyek jól tükrözik a *Cahiers* 50-es évekbeli szemléletét. Mindkettő remekül szembeállítható Brecht művészetéről való gondolkodásával, aminek a következtében jól érzékelhetővé válik, hogy milyen kontextusba érkezik a Brecht-szám, s hogy milyen kontextusban kell majd érvényesülnie Brechtnek a 60-as évek elején. A fejezetet végül a Brecht-szám bemutatásával zárom.

Mindezek után a negyedik fejezetben fogok rátérni a posztbrechti esztétika lényegi részére, mely már a brit kontextusban bontakozik ki. Legelőször is – s ez még egy pillanatra a francia kontextushoz vezet vissza – részletesen bemutatom az apparátuselméletet, melynek felismerései rendkívül meghatározóak a politikai modernizmus egészére nézve, és amelyek híján a filmelmélet és a filmkritika talán soha nem is fordult volna Brechthez. Ezután részletesen áttekintem, hogy milyen problémákat vet fel Brecht színházelméletének a filmre való alkalmazása, hogy miként értelmezi és miként tartja alkalmazhatónak a posztbrechti esztétika az elidegenítést a film számára, és hogy mik lehetnek az elidegenítés legfőbb

eszközei a film esetében. A fejezet végén igyekszem sorra venni, hogy mely okok vezettek a politikai modernizmus és a posztbrechti esztétika diskurzusának a leáldozásához, s itt térek ki azon problémákra is, melyek jelentős mértékben leszűkítették és korlátok közé szorították a posztbrechti esztétikát.

Dolgozatom végén szeretnék rátérni a posztbrechti esztétika ezredforduló utáni helyzetére. Először, az ötödik fejezetben Lars von Trier *Dogville*-jét és *Manderlay*-jét veszem szemügyre, s értelmezésüket követően azt vizsgálom meg, hogy miként működik ezekben a brechti színpad, miként alkalmazza von Trier a brechti esztétikát, s hogy miben más ez, mint a 60-as és a 70-es évek brechti filmjei. Ezt követően a zárófejezetben pedig egy rövid kitekintést teszek a jelenkori filmelmélet, filmkritika és filmkészítés Brechthez való viszonyára.

# 1. Brecht

Legelőször tehát Brecht művészetszemléletét, színházszemléletét, esztétikáját és a filmhez való viszonyát szeretném áttekinteni. Mint a bevezetésben említettem, nem törekszem teljességre, sokkal inkább azon elképzeléseire, meglátásaira és fogalmaira szeretnék kitérni, melyek a filmi recepció során előkerülnek majd, és amelyek a filmi recepció áttekintéséhez elengedhetetlenek.

## 1.1. Brecht művészetszemlélete

Nem kell magyarázni, mekkora nyereség volna, ha használható világképet tudna adni a színház vagy a művészet általában. A művészet, amelyik ilyet tud, belenyúlhatna mélyen a társadalmi fejlődésbe...<sup>7</sup>

Brecht művészetről való gondolkodása gyökeresen eltér kora uralkodó polgári idealista művészetszemléletétől. A legfontosabb különbség, Brecht művészetszemléletének a kiindulópontja, hogy társadalmi-politikai funkcióval ruházza fel a művészetet: a művészet feladata a társadalom ellentmondásainak és visszásságainak a feltárása, s ezáltal a befogadó arra való ösztönzése, hogy változtasson a fennálló igazságtalanságokon. A művészet célja tehát egy jobb és igazságosabb társadalom irányába való elmozdulás elősegítése. E művészetszemlélet szakít azon idealista művészetszemlélettel, mely a művészetet a kultúra és a társadalom egészétől független, autonóm területként fogja fel.

Brecht művészetről való gondolkodását alapvetően a marxizmus formálja: az 1920-as évek közepén kezd el behatóbban is érdeklődni a marxizmus iránt, s innentől kezdve úgy tekint Marxra, mint „a darabjainak való egyetlen nézőre”<sup>8</sup>. Marx nézeteivel Karl Korsch közvetítésén keresztül ismerkedik meg, akit a későbbiekben is tanáraként emleget, s ez több szempontból is meghatározó Brecht életében. Douglas Kellner szerint Brecht epikus színházát és művészetszemléletét sajátosan a marxizmus korschi változata formálja.<sup>9</sup> Korsch

---

<sup>7</sup> Brecht 1970. 235.

<sup>8</sup> Brecht 1969b. 66.

<sup>9</sup> Kellner 1980

a marxizmus lényegét elsősorban a dialektikában látta, és Marxot és Engelst is elsősorban dialektikusként, és csak másodsorban materialistaként tartotta számon. Korsch az ortodox marxistákkal szemben úgy vélte, hogy nem redukálható minden a gazdaságra, hogy az eszmék, a filozófia és a vallás nem egyszerűen illúziók, melyek eltűnnek majd a gazdaság és a termelési viszonyok megváltozásával, és hogy a sajátos történeti körülmények között létrejövő eszmék és a társadalom egyéb jelenségei között éppen a dialektikus gondolkodás teremthet kapcsolatot.<sup>10</sup> Ungvári Tamás szerint Brecht Korschsal való jó viszonya a Lukáccsal való ellentétében is szerepet játszhatott, hiszen Korsch és Lukács között erőteljes feszültségek voltak. Korsch 1925-től egyre hevesebben kritizálta a Kominternt és a Németország Kommunista Pártját (KPD), mígnem 1926-ban ki is zárták a pártból, s hasonlóképp alakult a viszonya Lukáccsal is: míg az 1920-as évek elején még számos tekintetben azonosak voltak a nézeteik, addig az 1930-as évek elejére már nyíltan szembe fordultak egymással.<sup>11</sup>

Az 1920-as évek közepétől Brecht írásaiban egyre gyakoribbakká válnak a művészetnek a társadalomhoz és a politikához való viszonyával kapcsolatos reflexiók, azon elvárás azonban, hogy a művészetnek társadalmi-politikai funkciója kell, hogy legyen, inkább csak az évtized végére, illetve a 30-as évek elejére fogalmazódik meg nyíltan:

7) Korunk jellemzője, hogy a drámának mélyen bele kell mennie a politikába: a) a színházpolitikába, b) a társadalompolitikába.

[...]

9) b) Egy drámát kigondolni, írni vagy színre vinni ezentúl azt jelenti: a társadalmat átalakítani, az államot átalakítani, az ideológiákat kontrollálni.<sup>12</sup>

Innentől kezdve Brecht egyértelműen a művészet társadalmi-politikai funkciója mellett köteleződik el. Az 1936-ban induló emigrációs folyóirat, a *Das Wort* számára a következő irányelveket fogalmazza meg: „1. [...] Az irodalmi jelenségeket mint eseményeket, mégpedig mint társadalmi eseményeket kell kezelni. // 2. Egyes műveket abból a

---

<sup>10</sup> Kellner 1980, Koutsourakis 2018 (Mivel Koutsourakis e kötete e-book formátumban állt rendelkezésemre, ennek esetében nem fogok tudni oldalszámokat megadni a dolgozatomban.)

<sup>11</sup> Ungvári 1979. 178-182.

<sup>12</sup> „7) Es ist charakteristisch für unsere Epoche, daß das Drama sich so tief in Politik einlassen muß: a) in Theaterpolitik, b) in Gesellschaftspolitik. // [...] // 9) b) Ein Drama denken oder schreiben oder aufführen bedeutet ferner: die Gesellschaft umändern, den Staat umändern, die Ideologien kontrollieren.” *Gegen das „Organische“ des Ruhms. Für die Organisation* (1929) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 327-330., az idézett részlet: 329. L. továbbá: *Megjegyzések a Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához* (1930) In: Brecht 1969b. 84-96., *A dialektikus drámai művészet* (1931) In: Brecht 1969b. 103-117.

szempontból kell megvizsgálni, hogy milyen társadalmilag jelentős elképzeléseket tartalmaznak vagy cáfolnak [...].”<sup>13</sup>

E művészetszemlélet radikálisan szakít azon korábbi idealista művészetszemléletekkel, melyek a művészetet a kultúra és a társadalom egészétől független autonóm területként fogják fel, melyek szerint

a művészet olyan sérthetetlen jelenség, amely közvetlenül az emberiből táplálkozik [...] olyan független társadalmi jelenség, amely a társadalommal szemben is érvényt szerezhet magának, általában és mindenütt megnyilvánulhat és szükségszerűen meg is nyilvánul, szinte az egész környező világot csak közegként használva. Ha az emberek, akik létrehozták, meghalnak, nem hal meg velük együtt, még a fogyasztók elapadása sem tudja eltüntetni. [...] legelőkelőbb predikátumának bizonyos haszontalanságát tekintik, a haszna viszont abban áll, hogy van benne valami, ami kivonja magát a közönséges hasznosítás alól, és amit érdek nélkül szeretnek. Az emberi szellem kiteljesedésének számít valamit érdek nélkül szerethetni.<sup>14</sup>

Brecht fogalomhasználata egyértelműen a kanti esztétikától való elhatárolódására utal, ahol is „[a]z ízlés az a képesség, hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot egy *minden érdektől mentes* tetszés vagy nemtetszés által ítéljük meg,”<sup>15</sup> illetve ahol „[a] szépség egy tárgy *célszerűségének* formája, amennyiben ezt a célszerűséget *bármiféle cél megjelenítése nélkül észleljük a tárgyon.*”<sup>16</sup>

Brecht szerint a kor egyik legnagyobb problémája az, hogy az ember alig tud valamit a körülötte lévő társadalomról, a saját életét is meghatározó struktúrákról és törvényszerűségekről – egyáltalán magáról a világról. Így ha a művészet a társadalom és a világ megváltoztatására törekszik, úgy mindenképp ezek megismeréséhez kell hozzájárulnia, ezek megismerésében kell segítenie az embereket:

Keveset tud a mai ember az életét irányító törvényszerűségekről. Mint társadalmi lény érzelmileg reagál többnyire, ez az érzelmi reakció azonban elmosódott, bizonytalan, hatástalan. Érzéseinek és szenvedélyeinek forrása elposványosodott és elmocskolódott éppúgy, mint megismerésének, ismereteinek forrása. A mai ember egy gyorsan változó világban maga is gyorsan változva él, erről a világról azonban helytálló képe nincsen, nincs minek alapján eredményt ígérő módon cselekednie. Elképzelései az emberi együttélésről ferdék, pontatlanok és ellentmondók, a világról, az embervilágról alkotott képe a gyakorlatban használhatatlannak mondható, ami azt jelenti: ezzel a képpel a szeme előtt nem lehet az ember úrrá a világon. A mai ember nem tudja, minek függvénye ő maga, nem tudja, hogyan kell a társadalmi gépezetbe belenyúlni, nem ismeri a kellő

---

<sup>13</sup> Brecht 1970. 205.

<sup>14</sup> Brecht 1970. 142-143.

<sup>15</sup> Kant 2003 [1790]. 121.

<sup>16</sup> Kant 2003 [1790]. 147.

fogást a kívánt hatás előidézésére. Bármily találekonyan mélyül is, bővül is a dolgok természetének ismerete, semmit sem ér az ember természetének, az emberi társadalom egészének ismerete nélkül, a természet fölött megszerzett uralom nem válik még önmagában az emberiség boldogságának forrásává.<sup>17</sup>

A művészetnek tehát tudást és ismereteket kell nyújtania a társadalomról és a világról, azok működéséről, mozgatórugóiról, törvényszerűségeiről, a bennük lévő összefüggésekről – másként fogalmazva a valóságról. Brecht írásaiban implicit módon már a 20-as évek második felében jelen van azon elvárás, hogy egy társadalmilag és politikailag elkötelezett művészet feladata a valóság feltárása és megmutatása, a 30-as évektől pedig ez lesz a legfontosabb. Mint Stanley Mitchell írja, a 30-as évektől a valóság leleplezése sokkal fontosabbá válik Brecht számára, mint a művészet eszközeinek a leleplezése:

a 30-as években született esszéi és elméleti töredékei egyre inkább a részletesen is meghatározható és tudható »külső« valóság »okási viszonyainak« a leleplezését jelölik meg a művészet feladatáént. Már nem a művészi eszközök »leleplezése« számít: ez mellékes lesz immár, a nagypolgári esztétikai fogyasztás elleni kispolgári forradalom terméke. A színház és a többi művészet »illúziójának« a meglékelésénél sokkal fontosabbá válik az avantgárd által feltalált összes formai eszköz bevetése a kapitalista társadalom működésének a feltárásának az érdekében...<sup>18</sup>

A valóság megismeréséhez tények, információk, adott esetben akár dokumentumok, adatok, számok, statisztikák stb. szükségesek, így a művészet számára nélkülözhetetlenek a tudományok. A 20-as évek végétől Brecht egyre jobban hangsúlyozza, hogy a művészetnek a tudományokhoz kell folyamodnia ahhoz, hogy korszerű és megalapozott tudást nyújthasson a világról.<sup>19</sup> Elsősorban a szociológiát hangsúlyozza, de mint írja, az emberi viselkedés és magatartás ábrázolásához pszichológiára, a kapitalizmus folyamatainak a bemutatásához gazdasági ismeretekre, más egyébhez történelemre van szükség.<sup>20</sup> Ez nem jelenti azonban a „művészet tudományosítását”, hogy a művészetnek tudománnyá kell

---

<sup>17</sup> Brecht 1969b. 147.

<sup>18</sup> „his essays and theoretical fragments of the thirties increasingly designate the task of art as that of laying bare a »causal network« in a specifiable and cognisable reality »out there«. No longer is it the »laying bare« of the devices of art that matters: that becomes a side-issue, product of a *petit-bourgeois* revolt against *haut-bourgeois* aesthetic consumption. More important than puncturing the »illusions« of the theatre and the other arts was to use every formal means discovered by the avant-garde to reveal the workings of capitalist society...” Mitchell 1974. 77-78.

<sup>19</sup> L. pl. *A rendezőasztal ura* (1928) In: Brecht 1969b. 64-65., *[Kölni rádióbeszélgetés]* (1929) In: Brecht 1969b. 67-73., *Párbeszéd a színművészetéről* (1929) In: Brecht 1969b. 80-83.

<sup>20</sup> Brecht 1969b. 129-132.

válnia: „Akármennyi tudás is rejlik egy írói alkotásban, teljesen irodalommá alakulva kell annak benne rejlenie.”<sup>21</sup>

Brecht szerint a művészet bizonyos mértékig morális is, még ha nem is a moralizálás, hanem a tanulmányozás a fő szándéka. A tanulmányozás ugyanis, mely a világ valamilyen nehezen elviselhető, fájdalmas állapotából fakad, valamilyen tanulsággal, morállal jár. A művészet nem a morál nevében beszél, hanem a kárvallottakéban, nem a morálból indul ki, hanem ahhoz jut – nem az emberek vannak ugyanis a morálért, hanem a morál az emberekért.<sup>22</sup>

Mindezen elvárásoktól vezettetve Brecht éles kritikával illeti mind az uralkodó polgári idealista művészetszemléletet, mind a korabeli művészetet, mind pedig annak létrehozásának és terjesztésének a körülményeit. Úgy véli, az egyik legfőbb problémát ez utóbbiaknak, a létrehozásnak és a terjesztésnek a 20. század elejére jelentős mértékben megváltozott körülményei jelentik, egészen pontosan a művészet kapitalista keretek közötti termelése, mely már a 20-as évek második felében tudatosul benne, majd a 30-as évek elején egy meglehetősen személyes tapasztalaton keresztül meg is erősítődik: a Nero-Film AG 1930-ban megveszi nagysikerű színdarabjának, a *Koldusoperának* a megfilmesítési jogait a Felix Bloch Erben kiadótól, Brechtet pedig forgatókönyvíróként szerződteti a produkcióhoz. A vállalat azonban a forgatókönyv politikai felhangjai miatt elégedetlen Brecht munkájával, így szerződést bont vele, és nélküle csinálja meg a filmet. Brecht beperli a vállalatot, a pert elveszti, de e per tapasztalatából születik a „*Koldusopera*”-per, mely 1931-ben jelenik meg a *Versuche* 3. füzetében. A „*Koldusopera*”-perben Brecht többek között a művészet termelésének a körülményeit elemzi, s veti össze kora művészetről való gondolkodásával.

Brecht problematikusnak tartja, hogy a kapitalista termelés keretei között a művészetet piacra termelik és a piac érdekei határozzák meg: „A műalkotás oly találmány, amely feltalálása után rögtön áruformát ölt, vagyis feltalálójától elválasztva az eladhatósága által meghatározott formában jelenik meg a piacon.”<sup>23</sup> Illetve: „a munka így áru jellegűt kap, és az áru általános törvényeinek van alávetve. A művészet áru – termelőeszközök (apparátusok) nélkül elő nem állítható áru!”<sup>24</sup> Ez természetesen a film esetében a legnyilvánvalóbb, de Brecht szerint ugyanúgy érvényes minden más művészetre, az irodalomra, a színházra, a festészetre és a zenére is. Az egyik legkézenfekvőbb példa erre a

---

<sup>21</sup> Brecht 1969b. 131., l. továbbá: Brecht 1969b. 81. Brecht szerint a naturalizmus éppen ott követte el a hibát, hogy tudományosította a művészetet, l. Brecht 1969b. 145.

<sup>22</sup> Brecht 1969b. 132-133.

<sup>23</sup> Brecht 1970. 128.

<sup>24</sup> Brecht 1969b. 86.

film adaptálás, melynek során a forgatókönyvíró egy regényt, egy drámát vagy egy novellát az eredeti szerző közreműködése nélkül forgatókönyvvé ír át, hogy aztán filmre lehessen vinni, és filmként lehessen terjeszteni.

Brecht harsányan gúnyolódik a korabeli romantikus eredetű, idealista polgári művészetszemléleten, mely még mindig azt hirdeti, hogy a művészet a múzsák csókjának vagy ölelésének a hatására, az ihlet zavartalan pillanataiban születik, miközben valójában már réges-régen piacra termelik. Brecht szerint nem lehet nem észrevenni, hogy a kapitalista gazdaság alól ma semmi sem vonhatja ki magát: „csak aki becsukja szemét e félelmetes erejű forradalmi folyamat láttán, amely a világ minden dolgát az árukerülésbe ragadja, kivétel nélkül és minden tétovázás nélkül, csak az feltételezheti, hogy van olyan műalkotás, amely ez alól kivonhatná magát.”<sup>25</sup>

Különösen figyelemre méltó Brecht azon észrevétele, miszerint „[a] műalkotás visszavezethető olyan mese kitalálására, amelyet a piac igényeinek megfelelően találnak ki [...] [a] műalkotás részekre bontható, s ezek közül egyesek el is hagyhatók. Mechanikusan bontható szét, tudniillik gazdasági és rendőrségi szempontok szerint.”<sup>26</sup> Brecht itt minden bizonnyal saját korát megelőzve egy olyan gyakorlatra mutat rá, mely alapvetően a fogyasztói társadalom kialakulásával válik mindennapossá, nevezetesen arra, hogy itt már régen „nem arról van szó, hogy egy bizonyos műalkotás (mint a »Koldusopera«) milyen módon tehető eladhatóvá, hanem arról, hogy az eladhatóság szempontjából milyen módon építendő fel egy műalkotás. A felbontási folyamat ily módon produkció.”<sup>27</sup> A kapitalista gazdaságban tehát a műalkotás *elvé* piacra készül.

Mindezekből még nem következik azonban, hogy Brecht a termelés lelkes híve és propagálója lenne. Bár retorikája számos félreértésre adhat okot,<sup>28</sup> Brecht mindössze a termelés tudomásul vételét, illetve tudatosítását szorgalmazza. E tudomásul vétel azonban korántsem jelenti azt, hogy a művészetet olyan „engedelmes áruvá” kell változtatni, mely maximálisan aláveti magát a termelésnek, és kiszolgálja a piacot. Éppen ellenkezőleg: Brecht egy olyan új, forradalmi és haladó művészetben gondolkodik, mely tudomásul veszi önnön termelési feltételeit, de ezzel együtt folyamatosan „szabotálja” is azokat.

---

<sup>25</sup> Brecht 1970. 115.

<sup>26</sup> Brecht 1970. 128.

<sup>27</sup> Brecht 1970. 128.

<sup>28</sup> Brecht folyamatosan a termelés elismerését és tudomásul vételét hangoztatja – mintha csak üdvözlőné a művészetnek a termelés általi maga alá gyűrését –, miközben szemmel láthatóan ellenségesebben viszonyul az idealista polgári művészetszemlélethez vagy a klasszikus polgári ideológiához, mint magához a termelés térhódításához; ráadásul helyenként olyan meglehetősen félreérthető jelzőkkel illeti a termelést, mint pl. „félelmetes erejű”, „forradalmi”.



Brecht szerint kora polgári művészetszemlélete nemcsak a művészetnek a kapitalista termeléshez való viszonyáról, de a művészet anyagságáról és a modern ipar és technika körülményeiről sem vesz tudomást. A korabeli művészetszemléletnek a modern technikával szembeni ellenségessége – mely abban is megmutatkozik, hogy a filmet nem ismeri el művészetként – minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy a nyugati esztétika – néhány kivételtől eltekintve, mint pl. Hegel vagy Kierkegaard<sup>29</sup> – sohasem foglalkozott igazán a művészet anyagságával. Ennek következtében a 20. század eleji uralkodó művészetszemléletben a művészet valami éteri jelenség, melynek nincsenek anyagi vonatkozásai, melynek kifejezőerejét, hatását és működését nem befolyásolja az anyagsága. A fénykép és a film megjelenése persze óhatatlanul is a művészet anyagságára tereli a figyelmet, ám ezt még korántsem követi szemléletváltás. A korabeli művészetszemlélet ugyanis hamar megelégszik az ún. hagyományos művészetek (mint pl. az irodalom, a festészet vagy a zene) és a technikai művészetek (mint pl. a fénykép vagy a film) közötti frontvonal meghúzásával, ahol is a hagyományos művészetekről azt feltételezi, hogy anyagi vonatkozásaiktól függetlenül léteznek és fejtik ki hatásukat, míg a technikaiakról azt, hogy kizárólag a modern iparnak és technikának köszönhetik a létüket, aminek a következtében az előbbieket fel-, míg ez utóbbiakat leértékeli. E szemlélet aztán számtalan vitához, a fénykép és a film állandó le- és felértékeléséhez, művészet voltának kétségbe vonásához vagy éppen heves bizonygatásához vezet a 20. század első felében,<sup>30</sup> illetve időnként még ma is, amennyiben egyes teoretikusoknál még ma is fel-felbukkan.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Rainer Leschke a médium fogalmának a történetét nyomon követve arra hívja fel a figyelmet, hogy Kierkegaard az első, aki abban a modern értelemben használja a médium fogalmát, ahogyan azt ma is értjük, azaz elszakítva filozófiai, pszichológiai és egyéb használatától a kommunikációhoz köti, s rögtön anyagi vonatkozást is tulajdonít neki, sőt, eme anyagság révén különbözteti meg az egyes médiumokat is egymástól: „Melyik közeg a legabsztraktabb? [...] Az a közeg a legabsztraktabb, mely legtávolabb áll a nyelvtől. [...] A legabsztraktabb közegnek ugyanis nem mindig a legabsztraktabb eszme a tárgya. Így például az a közeg, melyet az építészet alkalmaz, a legelvontabb ugyan, ám az építészetben megjelenő eszmék távolról sem a legelvontabbak. [...] Absztrakt közege van az építészetnek, a szobrászatnak, a festészetnek és a zenének.” Kierkegaard 2001 [1843]. 56. Kierkegaard a médium fogalmát tehát a nyelvvel, az építészettel, a szobrászattal, a festészettel és a zenével összefüggésben használja, így lényegében ezek anyagságát hangsúlyozza. Mint Leschke írja, Kierkegaard azonban még hosszú ideig nem talál követőkre, így például még Benjamin is, aki sokat idézett cikkében (*A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*) a filmre már médiumként tekint, még mindig a film (mint médium) művészetekhez való viszonyát vizsgálja, azaz a festészetéről, a zenéről és a színházról továbbra is művészetként gondolkodik (l. Leschke 2003. 13.) Fenti gondolatmenetünk szempontjából fontosabb azonban, hogy Kierkegaard figyelmen kívül hagyása azzal a következménnyel is jár, hogy a nyelvről, az építészetről, a szobrászatról, a festészetről és a zenéről még sokáig anyagi vonatkozásaik nélkül gondolkodnak, így pl. akkor is, amikor művészetként gondolkodnak mindezekről.

<sup>30</sup> L. pl. Benjamin fentiekben említett tanulmányát: „Korábban már sok hasztalan eszme-futtatást pazaroltak annak a kérdésnek az eldöntésére, hogy vajon művészet-e a fotográfia. S történt ez anélkül, hogy feltették volna az előzetes kérdést, ti. vajon a művészet összjellege megváltozott-e a fényképezés feltalálásával.” Benjamin 2003 [1955]

<sup>31</sup> L. pl. Kittler 2005 [2002]. 19-40.

## Brecht teljes mértékben elutasítja a művészetek ily módon való felosztását:

meg kell szabadulnunk egy elterjedt felfogástól, amely szerint a modern intézményekért és berendezésekért folytatott küzdelemben a művészetnek csak egy része érdekelt. E felfogás szerint van a művészetnek egy része, a tulajdonképpeni művészet, amely az új kommunikációs lehetőségektől (rádiótól, filmtől, kölcsönkönyvtártól stb.) érintetlenül maradván a régieket használja (a nyomtatott könyvet, amely szabadon a könyvpiacra kerül, a színpadot stb.), vagyis a modern ipar minden befolyásától mentes. E felfogás szerint teljesen más a helyzet a technizáltsággal, ahol éppen a berendezések alkotásairól van szó. [...] Ha az első fajtájú műveket kiszolgáltatják a berendezéseknek, minden további nélkül *áru* lesz belőlük. Ez a felfogás hamis és teljes fatalizmushoz vezet, mert legalábbis az úgynevezett „érinthetetlen művészetet” elzárja a kor minden folyamata elől, és csak azért tartja érinthetetlennek, mert kivonja magát a kommunikációbeli haladás alól.<sup>32</sup>

Mint az idézetből is látszik, egy ilyesfajta felosztás nemcsak részrehajló, de anyagiságuk letagadásával és a termelés körforgásából, a kommunikációs folyamatokból és a társadalom és a kultúra területéről való kivonásukkal éppen azon művészeteket teszi súlytalanná és jelentéktelenné, melyek védelmében eredetileg fel kívánt lépni.

A művészet termelési körülményeinek és anyagiságának a hangsúlyozásával Brecht végeredményben arra mutat rá, hogy a polgári idealista művészetszemlélet számos eleme – pl. a művészet autonómiájába vetett hite – akkor is tarthatatlan, ha nem kívánja társadalmi-politikai funkcióval felruházni a művészetet. Hasonlóképp nevetségesnek tartja ezen körülmények között olyan pátozatos jelzőkkel teleaggatni, mint ünnepélyes, fennkölt, emelkedett, magasztos, örök vagy éppen halhatatlan. Brecht radikálisan más művészetben gondolkodik, s nem hisz már annak örökkévalóságában és halhatatlanságában sem: „[ő]szintén szólva, én magam nem becsülöm oly mértéktelenül nagyra a maradandóság fogalmát...”<sup>33</sup>

Brecht hevesen kritizálja a korabeli művészetet is. Legfőbb problémája vele az, hogy a valóság feltárása és megmutatása helyett a pusztán szórakoztatásban és az illúziókeltésben merül ki. Problematikusnak találja, hogy a művészet tanító és szórakoztató funkciója, mely a felvilágosodás idején még jól megfér egymás mellett, a 20. századra ellentétbe került egymással,<sup>34</sup> aminek az lett a következménye, hogy a művészet túlnyomó része

---

<sup>32</sup> Brecht 1970. 109.

<sup>33</sup> Brecht 1970. 221. L. továbbá a „*Koldusopera*”-per fentiekben már idézett részletét, a 12. lábjegyzethez tartozó idézetet!

<sup>34</sup> „A felvilágosodás kora [...] nem ismert ellentétet mulattatás és okulás közt. Diderot-ék a pusztán szórakoztatást teljesen üresnek és méltatlannak találták, még tragédiák esetében is, ha semmivel sem gyarapodtak vele a néző ismeretei, és semmiképp sem láttak a tanító célzatú elemekben, a művészi formájúakban persze, szórakozást zavaró körülményt; a szórakozást öszerintük ezek csak elmélyítették.” Mára

megfeledkezett a tanításról, és a pusztá szórakoztatásban merül ki. Mindez természetesen nem független a kapitalista termeléstől, hiszen ahol a művészetet piacra termelik, ott el is kell adni, s a könnyed esti szórakozásra és az illúziókra láthatóan nagyobb a kereslet, mint a valóságra.

Brecht a pusztá szórakozást és illúziót kínáló művészetet a kábítószerhez tartja hasonlatosnak, mely mámorító, részegítő, bódító hatással van a befogadóra, mintegy elringatja, hipnotizálja – bárhog fogalmazzunk is, egyfajta eszkéista magatartásra csábítja: a valóságtól való menekülést kínálja neki. Márpedig Brecht éppen hog a valósággal szeretné szembesíteni: „Nem akarjuk őt többé kiszóktetni a maga világából, bele a művészet világába, nem akarunk több emberrablást elkövetni; ellenkezőleg, a saját, reális világába akarjuk őt bevezetni, szemétfülét nyitva tartva.”<sup>35</sup>

Brecht szerint a művészetnek ismét fel kell vállalnia a tanítás feladatát, újra a tapasztalatszerzés helyévé kell válnia, sőt, a művészet pedagógiai diszciplínává való átalakításáról is beszél.<sup>36</sup> Ez korántsem jelenti azonban, hog a művészetnek le kell mondania a szórakoztatásról, sőt, nem is szabad lemondania arról – a tanításnak és a szórakozásnak újra ki kell békülnie egymással: „A probléma maga így hangzik: hogyan tud egyszerre szórakoztatni és tanítani a színház? Hogyan lehet kivenni a szellemi kábítószer-kereskedelem kezéből, és illúziók színhelye helyett a tapasztalatszerzés színhelyévé tenni?”<sup>37</sup>

Brecht különböző helyeken különféleképpen látszik vélekedni a kérdésről. Az minden esetben egyértelmű számára, hog a művészet nem mondhat le a szórakoztatásról – másként fogalmazva élvezetesnek kell lennie, örömet kell okoznia –, hiszen ez teszi vonzóvá, ez teszi eladhatóvá. A korabeli művészet által kínált szórakozást azonban egyértelműen elítéli, egyfajta szükséges rosszként tekint rá, mely akadályozza a művészetet tanító szándékában, a tanítás új fajtája ugyanis „nem mindig fér össze a szórakozás egészen határozott, régi fajtájával.”<sup>38</sup> Ez esetben a szórakozás minimálisra csökkentését szorgalmazza:

A szórakozás hozzátartozhat a létfenntartáshoz, sajátos formájában mégis fenyegetheti a létfenntartást. Szükségem lehet a kábítószerre, hog élni tudjak, és egyúttal az életemet is veszélyeztetetem a kábítószer

---

azonban „a mulattatás és az okulás mind élesebb konfliktusba kerül egymással. Ma közöttük ellentét *áll fenn*.” Brecht 1969b. 144.

<sup>35</sup> Brecht 1969b. 153.

<sup>36</sup> Brecht 1970. 108.

<sup>37</sup> Brecht 1969b. 156-157.

<sup>38</sup> Brecht 1969b. 146.

által. Az általános állapotok arra kényszeríthetnek, hogy azt kívánjam a művésztől, hogy mámorító jelleget kölcsönözzön a teljesítményeinek, és egyúttal az is lehetséges, hogy azt kell kívánnom a művésztől, hogy vegyen részt ezen állapotok megszüntetésében. A művészek így ellentmondásos megbízatást kapnak, és többé-kevésbé érzik ezt. [...] Nem szabad azon spekulálniuk, mennyi művészet elfogadására kész a közönség. Azt kell kideríteniük, milyen kevés kábulattal éri be a közönség a szórakozása során. Ez a minimum lesz egyúttal ama maximum.<sup>39</sup>

Máshelyütt azonban azt vallja, hogy „tanulás és szórakozás közt az ellentétnek nem kell természetűl fogva törvényszerűnek lennie, nem volt mindig az, s nem kell, hogy az legyen mindig,<sup>40</sup> s megpróbálja pozitív tartalommal megtölteni a fogalmat. Úgy véli, meg kell változtatni a befogadó „örömforrását”, hogy miben leljen örömet, élvezetet, hogy újra rátaláljon a tanulásban, a világ és a valóság megismerésében lelt öröme, s ily módon már összehangolható a tanítás és a szórakozás.

Úgy tűnik tehát – s Alan Lovell is erre a következtetésre jut<sup>41</sup> –, hogy a szórakozásnak és az öröme kétféle koncepciója létezik Brechtnél: az egyik a polgári művészet által kínált illúziókból fakadó öröme, mely a kábítószerrel és a hipnózissal asszociálódik, a másik pedig a tanulásból és a világ megismeréséből fakadó öröme. A haladó művészetnek ez utóbbit kell kínálnia. Lovell szerint azonban meglehetősen problematikus, hogy Brecht azt feltételezi, hogy bármiféle tanulás magától értetődően örömet okoz, s hogy művészetszemléletét is részben erre – a tanulásban lelt öröme – alapozza. Lovell kritikája nem teljesen jogos, Brecht nagyon is tudatában van a tanulás nehézségeivel – „Nem vitás, hogy keserves dolog a tanulás, ismerjük jól az iskolából, pályára való felkészülésből stb.”<sup>42</sup> –, sőt, kitér a társadalmi megítélésével kapcsolatos problémákra, hogy nem minden körülmények között érvényesül a haszna, hogy különböző helyzetű, osztályú és kultúrájú emberek számára mást és mást jelent, és hogy máshogy is viszonyulnak hozzá, abban azonban kétségkívül igaza van Lovellnek, hogy Brecht mindezek ellenére is túlságosan is optimista, és túlságosan is bízik abban, hogy a tanulásban és a világ megismerésében lelt öröme ígéretével a művészet

---

<sup>39</sup> „Die Unterhaltung mag zum Unterhalt gehören und doch in ihrer spezifischen Form den Unterhalt zugleich bedrohen. Ich kann, um leben zu können, Rauschgift benötigen und zugleich durch das Rauschgift mein Leben gefährden. Die allgemeinen Zustände mögen mich zwingen, die Kunst zu bitten, ihren Präsentationen Rauschcharakter zu verleihen, und zugleich kann ich die Kunst bitten müssen, sich an der Beseitigung dieser Zustände zu beteiligen. So bekommen die Künstler einen widerspruchsvollen Auftrag und spüren das mehr oder weniger. [...] Sie dürfen nicht Spekulationen anstellen, wieviel Kunst das Publikum entgegenzunehmen bereit ist. Sie müssen herausfinden, mit wie wenig Betäubung das Publikum bei seiner Unterhaltung auskommt. Dieses Minimum wird zugleich jenes Maximum sein.” *Über Filmmusik* (1942) In: Brecht 1988-2000. Bd. 23. 10-20., Az idézett részlet: 12.

<sup>40</sup> Brecht 1969b. 128.

<sup>41</sup> Lovell 1975. 68.

<sup>42</sup> Brecht 1969b. 128.

sokak számára eladhatóvá válik, ami gondolatmenete végkicsengésében is tükröződik: „A tanulásban lelt élvezet sok mindentől függ tehát; mégiscsak van élvezetes tanulás, derűs és harcos kedvű tanulás.”<sup>43</sup>

S valóban: Brecht úgy látja, hogy művészetszemléletének a megvalósításának az útjában korántsem annyira a közönség igényei, mint inkább a kapitalizmus és a fasizmus állnak, melyek egyikének sem áll érdekében, hogy a művészet szórakoztató funkciója megváltozzon, hogy a művészet a valóság feltárásában és megmutatásában legyen érdekelt: „Minden újítás szóba jöhet, amelyik nem veszélyezteti ennek az apparátusnak a társadalmi funkcióját, vagyis az estéli szórakoztatást.”<sup>44</sup>

## 1.2. Brecht realizmus-koncepciója

„az igazságot sokféleképpen el lehet hallgatni, és sokféleképpen el kell mondani.”<sup>45</sup>

„Sok út vezet Athénba is.”<sup>46</sup>

Amennyiben tehát egy társadalmilag és politikailag motivált művészet legfőbb feladata a valóság megmutatása, úgy nem kerülheti meg azon kérdést sem, hogy miként ragadható az meg.

Brecht realizmussal kapcsolatos nézetei főként a 30-as években zajló expresszionizmus-realizmus vita során, Lukácssal szemben fogalmazódnak meg.<sup>47</sup> E vita jelentős mértékben rányomja a bélyegét nemcsak Lukács elméletére és Brecht meglátásaira, de a front valamennyi oldalára<sup>48</sup> – jöllehet, kérdéses, hogy Brecht mennyire volt ténylegesen

---

<sup>43</sup> Brecht 1969b. 129.

<sup>44</sup> Brecht 1969b. 85. L. továbbá: Brecht 1970. 210.

<sup>45</sup> Brecht 1970. 235.

<sup>46</sup> Brecht 1970. 392.

<sup>47</sup> Az alábbiakban sem Lukács realizmus-elméletét, sem az expresszionizmus-realizmus vitát nem szeretném részletesen ismertetni, mindkettőre csak oly mértékben térek ki, amennyire elengedhetetlenek érzem Brecht realizmus-koncepciójának az ismertetéséhez. A 60-as évek eleje óta majd két évtizeden át elemzett és értékelt témát magyar nyelven Ungvári Tamás *Avantgarde vagy realizmus?* című kötete tekinti át a legrészletesebben és a legalaposabban.

<sup>48</sup> Ungvári elsősorban Lukács realizmus-elméletével kapcsolatban hangsúlyozza folyamatosan, hogy egy meghatározott történelmi korban, egy adott harcban – „politikailag az »újradikalizmus«, esztétikailag az expresszionizmus elleni harcban” (Ungvári 1979. 116.) – született, s hogy ebből következik a szűkösége és az egyoldalúsága (116, 147-148, 164-165, 171-172), de úgy véli, hogy a sajátos történelmi szituáció kihatott az expresszionizmus és Brecht pozícióira is: „fullánkos sorai elárulják Brecht ingerültségét Lukácssal szemben.” (223)

is része e frontnak: a nagyrészt 1937 és 41 között született írásai közül ugyanis egyetlen egy sem jelenik meg a vita idején, s mindössze egy, *A realista írásmód szélessége és sokfélesége* jelenik meg még az életében, jóval a vita után, 1954-ben,<sup>49</sup> az összes többi pedig csak a halála után, 1967-ben.

A Brecht és Lukács közötti ellentét mögött egyszerre húzódnak meg nézet-, gondolkodás- és ízlésbeli különbségek és személyes konfliktusok is.<sup>50</sup> A 20-as és a 30-as években a baloldali diskurzusokon belül az egyik legfőbb vitás pont a hagyományhoz való viszony. A polgári művészethez, kultúrához, hagyományhoz és örökséghez való viszony kérdése évtizedekkel korábbra nyúlik vissza, és évtizedeken át túlnyomórészt azon álláspontok dominálnak, melyek elutasítják ezeket. A 20-as évek elejétől azonban kezdenek kiéleződni az ezzel kapcsolatos viták, s a 30-as évek elejére – sok egyéb mellett a Proletárforradalmi Írók Szövetségének (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*) a fellépésére – egy fordulat következik be, melynek nyomán egyre dominánsabbá válik azon álláspont, hogy a polgári kulturális örökségről nem szabad lemondani, hanem át kell azt venni.<sup>51</sup> E törekvések jegyében születik Lukács realizmus-elmélete is, mely a klasszikus formák, technikák, stíluseszmények, művek és alkotók felértékelésével és propagálásával igyekszik kivenni a részét e folyamatból.

Brecht legfőbb problémája Lukács realizmus-elméletével az, hogy Lukács formakérdésként tekint a realizmus kérdésére, hogy úgy véli, hogy bizonyos formai kritériumok gondoskodhatnak a valóság hiteles megjelenítéséről, és hogy bizonyos formai szempontok alapján el is lehet dönteni egy műről, hogy realista-e vagy sem.<sup>52</sup> Brecht szerint azonban önmagában még egyetlen forma sem nyújt garanciát arra, hogy egy műnek sikerülni fog megragadnia a valóságot: sem a Lukács által preferált, sem pedig az általa elutasított formák önmagukban még nem kezeskednek a valóság helyes ábrázolásáról:

[a]zt, hogy valamely mű realista-e vagy sem, nem állapíthatjuk meg, ha csak annak nézünk utána, hasonlít-e a létező, realistának mondott, a maguk kora számára realistának nevezhető művekhez vagy sem. Minden esetben össze kell hasonlítanunk az élet ábrázolását magával az ábrázolt élettel (nem pedig egy másik ábrázolással).<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> *A realista írásmód szélessége és sokfélesége* a *Versuche* 13. számában jelenik meg. L. Ungvári 1979. 175-178.

<sup>50</sup> Ungvári 1979. 224.

<sup>51</sup> Ungvári 1979. 15-120.

<sup>52</sup> Mint Wright írja, Lukács és Brecht kölcsönösen formalizmussal vádolják egymást: Lukács számos más modernista stílussal, formával, eljárással és technikával együtt üres formalizmusnak tartja Brecht elidegenítő technikáit, míg Brecht azzal vádolja Lukácsot, hogy leragad a forma kérdésénél, és hogy a forma alapján akarja meghatározni a realista ábrázolást. L. Wright 1989. 69-75.

<sup>53</sup> Brecht 1970. 237. L. továbbá: 224.

## Brecht szerint

[a]ki a realizmusból formai kérdést csinál, és egyetlen, csakis egyetlen (mégpedig régi) alakisággal kapcsolja össze, az sterilizálja. Realista módra írni nem a forma kérdése. Vessünk el minden formait, ami gátol abban, hogy a társadalmi okság mélyére hatoljunk; ide minden formai dologgal, ami hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a társadalmi okság mélyére hatoljunk.<sup>54</sup>

Brecht azért is kritizálja Lukácsot, mert egy meglehetősen szűk és idejétmúlt formakészlet alapján igyekszik meghatározni és lehatárolni a realizmust, mert kizárólag a 19. század klasszikus-konvencionális formáit, eszközeit és módszereit tartja szem előtt, ismeri el és állítja példaképként:

Alapjában véve el sem tudom hinni, hogy Lukács valóban csak egyetlen mintát, a múlt századi polgári realista regényt akarja példaképként állítani a realista írásmód elé [...] Feltétlenül szükséges, hogy a realizmus fogalmát [...] szélesebben, nagyvonalúbban és éppen reálisabban fogjuk fel, és ne hagyjuk formai kérdéssé süllyeszteni azt, hogy miként kell a fasizmusról az igazat megírni. Az egyes műveket aszerint kell megítélni, hogy konkrét esetben mennyire ragadják meg a valóságot, s nem aszerint, hogy mennyire felelnek meg formailag a felállított történelmi mintaképnek.<sup>55</sup>

Brecht szerint problematikus, hogy Lukács elutasítja a belső monológot, a montázs- és filmtechnikákat, az elidegenítést vagy a riportázst.<sup>56</sup> A realista ábrázolásnak nem szabad egyetlen realistából vagy a realisták egy szűk csoportjából kiindulni, a realizmust nem szabad néhány 19. századi regényből lepárolni. A realizmus elméletének nem a realista formák és módszerek leszűkítését, hanem a bővítésüket kell propagálnia: a realizmusnak minden eszközt igénybe kell vennie, „régit és újat, kipróbáltat és kipróbálatlant, a művészetből származókat és más területekről származókat egyaránt. [...] A mi *realizmus*-fogalmunknak szélesnek és politikusnak s a konvencióktól függetlennek kell lennie.”<sup>57</sup> A realista ábrázolás nem jelenti a fantasztikumról vagy az artisztikumról való lemondást sem:

---

<sup>54</sup> Brecht 1970. 208.

<sup>55</sup> Brecht 1970. 244.

<sup>56</sup> Lukács példaképei többek között Balzac, Tolsztoj, Gorkij, Solohov, Heinrich és Thomas Mann, miközben elutasítja az avantgárd irányzatokat, Joyce-t, Proustot, Dos Passost, Gerhart Hauptmann, Maeterlincket, Wedekindet, Döblint, Rilket, Kafkát, Brechtet, Upton Sinclairet, Ehrenburgot, Tretyakovot, Saginyant, Gladkovot. Ahogy Ungvári írja: „A realizmus elméletének első, összefoglaló megfogalmazása polémiában bontotta ki érveit. A negatív meghatározások sora szerepel benne: a század megannyi irányzatának elutasításával a magányos alkotók példáját idézi. Az elriasztó példák nagyobb számban szerepelnek benne, mint a követésre méltók.” Ungvári 1979. 171.

<sup>57</sup> Brecht 1970. 233-234, l. továbbá: 211-212, 230, 244, 254-255.

Brecht szerint Shelley-nek *A Zűrzavar álarcosbálja* című balladája éppúgy realista, mint Cervantes *Don Quijotéja*.<sup>58</sup>

Itt érdemes röviden kitérni Brechtnek a hagyományhoz való viszonyára, különösen, hogy meglehetősen gyakran merül fel vele szemben a hagyományellenesség vádja, többek között Lukáccsal való szembenállása kapcsán is. Kétségtelen, hogy Brecht számos írásában – különösen a koraiakban – élesen, hevesen és vehemensen – sőt, mi több, mint Ungvári is írja, ingerülten – támadja a polgári irodalmat és művészetet, és sokan már az arisztotelészi színház vagy a polgári színház elutasításában is egyfajta örökségellenességet vélnek felfedezni nála. Brecht hagyományellenessége azonban mindezek ellenére is sommás megállapítás:

A proletárirodalom iparkodik formailag tanulni a régi alkotásoktól. [...] Elismeri, hogy az előző szakaszokat nem lehet egyszerűen átugrani. Az újnak le kell küzdenie a régit, de a régit leküzdve is magába kell fogadnia, „megszüntette megtartania” [aufheben]. El kell ismernünk, hogy most újfajta tanulás folyik: kritikával való tanulás, átalakító, forradalmi tanulás. Van új, de ez a régi elleni harcban születik meg, nem nélküle, nem a puszta levegőből.<sup>59</sup>

Brecht tehát úgy látja, hogy egy új irodalom, művészet vagy hagyomány nem születhet a semmiből, hanem csak a már meglévőre épülve – igaz, nem a már meglévő kritikátlan elfogadásával, átvételével és továbbvitelével, hanem kritikus elsajátításával, átalakításával és feldolgozásával.<sup>60</sup> Balzacról és Tolsztojról többször is elismeréssel ír,<sup>61</sup> Lukáccsal szemben ugyanakkor úgy véli, hogy formáikat és technikáikat ma már nem lehet változatlanul átvenni, mert „a modern író nem használhatja azt az elbeszélő módot, amely, mint a balzaci, a Napóleon utáni Franciaország konkurenciaharcainak romantikussá tételére szolgált.”<sup>62</sup> Brecht szerint ráadásul a valóság is változik, és nem biztos, hogy azok a formák, melyek a múltban még alkalmasak voltak a megragadására, a jelenben is azok.<sup>63</sup>

Brecht és Lukács hagyományhoz való viszonya abban is különbözik egymástól, hogy honnan és milyen célból közelítenek a hagyományhoz: míg Lukács ugyanis esztétaként, irodalomtörténészként és -tudósként, addig Brecht íróként közelít hozzá. Míg Lukács zárt és kerek egészként közelít a műalkotásokhoz, és élvezetet keres bennük, addig Brecht szétszedi

---

<sup>58</sup> Brecht 1970. 254, 272.

<sup>59</sup> Brecht 1970. 225.

<sup>60</sup> Ungvári 1979. 183.

<sup>61</sup> „Ezek az írók valóban kidolgoztak néhány igen fontos módszert a realista ábrázoláshoz.” Brecht 1970. 224.

<sup>62</sup> Brecht 1970. 227.

<sup>63</sup> Brecht 1970. 210, 234-235.



azokat, felépítési szabályokat, formai és technikai eljárásokat igyekeznek kinyerni belőlük, hogy ezek felhasználásával, megújításával és újrakonstruálásával újat alkothasson.<sup>64</sup>

S végül a tekintetben is hatalmas különbségek vannak Brecht és Lukács között, hogy miként vélekednek a valóság elveszett teljességének és közvetlenségének, töréseinek és ellentmondásainak, továbbá az elidegenedésnek az ábrázolásával kapcsolatban. Míg Lukács egyértelműen a teljesség, a közvetlenség és a harmónia megteremtését és helyreállítását várja el a művésztől, s írja elő a számára, s ez a klasszikus harmóniaeszmények felé viszi ízlésében, addig Brecht úgy véli, hogy a művészetnek a széttört valóságot kell felmutatnia, mégpedig önnön töredezettségében, majd pedig ezt kell elidegenítenie.<sup>65</sup>

Ungvári minden bizonnyal pontosan összegzi a kettejük közötti ellentétet, amikor azt írja: „»Es gibt viele Wege nach Athen« – Athénba számos út vezet – tűzte ki jelmondatul Brecht, míg Lukács mintha csupán egyetlen s keskeny utat látna a realizmushoz vezető csapáson.”<sup>66</sup> Illetve: „míg a filozófus a kortársi irodalomnak csupán kicsiny s »veszélyes utat« nyitva hatalmas hidat épített az örökséghez, addig az író a modern művészet szavát értve csupán az áthasonított örökség feldolgozására biztatott.”<sup>67</sup>

Az eddigieket összegezve tehát Brecht elutasítja a realizmussal szemben támasztott formakövetelményeket és a realizmus formalizálását; úgy véli, hogy a realista ábrázolást nem más ábrázolásokhoz, hanem a valósághoz mérve kell megítélni; s végül azt vallja, hogy a realista törekvéseknek minden formát, eszközt és módszert alkalmazniuk kell, mely közelebb visz a valóság megragadásához. Brecht szerint a realizmusnak tehát nincsenek formai kritériumai. Kérdés azonban, hogy vannak-e egyéb jellemzői vagy ismérvei? Ha nincsenek formai kritériumai, akkor vajon milyen szempontok és kritériumok alapján lehet eldönteni, hogy egy mű realista-e, vagy sem?

Brecht a következőket látja a realizmus legfőbb ismérveinek:

*Realista* az, aki feltárja a társadalmi oksági összefüggéseket / leleplezi, hogy az uralkodó szempontok az uralkodók szempontjai / annak az osztálynak az álláspontjából kiindulva ír, amely az emberi társadalmat leginkább kínzó nehézségek legátfogóbb megoldását készíti elő / hangsúlyozza a fejlődés mozzanatát / konkrétan, de az absztrahálást lehetővé téve ír.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Brecht 1970. 224-225, 226-227.

<sup>65</sup> Ungvári 1979. 80, 194-197., Wright 1989. 69-75., Walsh 1981. 18-19.

<sup>66</sup> Ungvári 1979. 219.

<sup>67</sup> Ungvári 1979. 224.

<sup>68</sup> Brecht 1970. 234.

Brecht-nél tehát Lukács-sal ellentétben tartalmi kritériumai vannak a realizmusnak: a fennálló hatalmi viszonyok, a társadalmi oksági összefüggések és ellentmondások feltárása és leleplezése, mégpedig az elnyomott osztályok szemszögéből, tehát az osztályszempont érvényesítésével. Hasonlóképp fogalmaz egy későbbi szövegében:

Az írással foglalkozó realista minden vonatkozásában realista: olvasóival szemben, írásmódjával (önmagával) szemben, anyagával szemben. Figyelembe veszi olvasóinak társadalmi helyzetét, osztályhovatartozását, a művészettel kapcsolatban elfoglalt álláspontját, aktuális törekvéseit; megvizsgálja saját osztályhovatartozását, körültekintően gondoskodik anyagáról, és gondosan megbírálja. Nem ragadja ki olvasóit saját valóságukból, s nem viszi át őket a magáéba, nem teszi meg magát minden dolog mércéjévé, nem éri be néhány hatásos rejtett okkal, némi kolorittal, egy-két meggyőző motívummal, valóságismeretét sem kizárólag szenzuális benyomásokból teremti meg [...]; a valóságot ragadja meg a maga sokoldalúságában, árnyaltságában, mozgalmasságában, ellentmondásosságában, szüntelenül harcolva a sematizmus, az ideológia, az előítéletek ellen.<sup>69</sup>

A realizmus célja nem az önmegismerés és a belső lelki folyamatok ábrázolása, hanem a társadalmi folyamatok, a társadalmi működések és az embernek mint társadalmi lénynek az ábrázolása, s az ebből következő problémáinak a feltárása. A realista ábrázolás nem felszínes, hanem igyekszik mélyre ásni – mint Balzac(!)<sup>70</sup> –, és igyekszik a társadalmi viszonyokat és ellentmondásokat a maguk összetettségében ábrázolni.

Itt kell megemlíteni Brecht azon követelményét is, miszerint egy műnek nem szabad a fennálló társadalmi viszonyokat természettől fogva és örökre adottként ábrázolnia, hanem éppen ellenkezőleg, dialektikusan kell azokat megjelenítenie, és a megváltoztathatóságukat kell sugallnia. Az ember, a társadalom és a társadalmi-hatalmi viszonyok változhatóságába és megváltoztathatóságába vetett marxista hit és azon elvárás, hogy ezeket ennek megfelelően dialektikusan kell ábrázolni, szintén a 20-as évek második felétől folyamatosan és hangsúlyozottan jelen van Brecht legkülönbözőbb tárgyú írásaiban a politikaiaktól kezdve egészen a színháziakig, még ha nem is feltétlenül a realizmus kérdésével összefüggésben.<sup>71</sup> A szerepét megformáló színésznek például azt írja elő, hogy se figurája viselkedését, se a történések létrejöttét ne tekintse szükségszerűnek – „egyiket sem szabad adottnak tekintenie,

---

<sup>69</sup> Brecht 1970. 272.

<sup>70</sup> Brecht 1970. 265.

<sup>71</sup> Néhány a legkorábbiak közül: *Aus: Über Kunst und Sozialismus (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel »Mann ist Mann«)* (1926) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 142-145., *[Neuer Typus Mensch]* (1927) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 208-209., „*Der Weg allen Fleisches*” (1929) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 360-362. A magyarul is olvasható közül a legkorábbiak: *Megjegyzések a Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához* (1930) In: Brecht 1969b. 84-96., *A dialektikus drámai művészet* (1931) In: Brecht 1969b. 103-117.

mintha »másképp egyáltalán nem is történhetnék«, mintha »egy ilyen karaktertől nem is volna más várható«<sup>72</sup> –, és hogy mindkettőt történetiesítse:

A színésznek a folyamatokat történeti folyamatokként kell játszania. A történeti folyamatok egyszeri, múltó, bizonyos korokhoz kötött folyamatok. Az emberalakok viselkedése bennük nem abszolút értelemben emberi, nem változhatatlan, ennek a viselkedésnek bizonyos sajátosságai vannak, a történelem folyamán túlhaladott és túlhaladható elemei vannak, és kritikának van alávetve a mindenkor rákövetkező korszak álláspontja felől nézve.<sup>73</sup>

De maga az elidegenítés is, mely „egyszerűen a történés vagy jellem megfosztását jelenti mindattól, ami magától értetődővé, ismeretessé, evidenssé teszi,”<sup>74</sup> és amely ily módon historizálásként is értelmezhető,<sup>75</sup> ahhoz járul hozzá, hogy „a néző az embert nem látja már a színpadon egészen változhatatlannak, befolyásolhatatlannak, a sors kényére-kedvére kiszolgáltatottnak ábrázolva,”<sup>76</sup> hanem el tudja képzelni „másnak is, amilyen lehetne, és a viszonyokat is el lehet másnak képzelni, mint amilyenek.”<sup>77</sup>

S végül: a realista ábrázolásnak mindenképpen valami újat kell adnia, újat kell hoznia – akár tartalmilag, akár formailag, akár szemléletileg stb. –, azon műveknek ugyanis, melyek csak a megszokottat, a már ismertet ismételtetik, nem lehet eleven viszonyuk a valósággal.<sup>78</sup>

### 1.3. A színház mint társadalmi modell és a brechti néző

„Az volt a színpad becsvágya, hogy parlamentjét, a publikumot politikai döntések meghozatalára tegye képessé [...]. Piscator színpada [...] [a] nézőnek nemcsak élményt akart adni, hanem ezenkívül gyakorlati elhatározásra is akarta még bírni, tevékeny beavatkozásra az életbe.”<sup>79</sup>

---

<sup>72</sup> Brecht 1969b. 160.

<sup>73</sup> Brecht 1969b. 164.

<sup>74</sup> Brecht 1969b. 153.

<sup>75</sup> „Az elidegenítés historizálást jelent tehát, a történéseket és személyeket történetinek és mulandónak mutatja be.” Brecht 1969b. 154.

<sup>76</sup> Brecht 1969b. 154.

<sup>77</sup> Brecht 1969b. 154. L. továbbá: 1969b. 204.

<sup>78</sup> Brecht 1970. 211.

<sup>79</sup> Brecht 1969b. 143.

Brecht – alkotóként és/vagy kritikusként – egyszerre foglalkozik irodalommal – mégpedig drámával, prózával és költészettel is! –, színházzal, filmmel, rádiójátékokkal, zenével és képzőművészettel is, művészetszemléletét azonban kétségkívül a színház formálja a leginkább, így óhatatlanul is a színház áll a legközelebb ahhoz, a színház alkalmas a leginkább arra, hogy megvalósítsa az általa vallott művészeteszményt.

Brecht számára a színház a társadalom modellje. Az általa elképzelt színház olyan hely, ahol az emberek összejönnek egy közös térben, találkoznak, szembesülnek valamivel – társadalmi szituációkkal, gyakorlatokkal, ellentmondásokkal, problémákkal, megoldandó feladatokkal stb. –, melyekről el kell gondolkodniuk, melyekkel kapcsolatban állást kell foglalniuk, véleményt kell kialakítaniuk, és amelyekre megoldást kell találniuk. Az ily módon megvalósuló színház a társadalom ideális működését modellezi, és a társadalomban való működést segíti elő.

Brecht színháza legelőször is – a fentiekből következően – tudást és ismeretet kíván nyújtani, a tapasztalatszerzés helyeként kíván működni, a valóságot kívánja nyújtani: nem akarja kiszakítani a nézőt a valóságból, hanem éppen ellenkezőleg, szembesíteni akarja azzal, s azt várja tőle, hogy elgondolkodjon azon. Brecht azt szeretné, hogy a néző távolságtartással viszonyuljon a kapott témaanyaghoz, s ehhez radikálisan más nézőre van szüksége, mint a hagyományos polgári színháznak. Brecht a modern tudományos kornak megfelelő nézőt szeretne, aki nem éli bele magát az eseményekbe és a figurák helyzetébe, aki nem azonosul a figurával, akit nem ragadnak el az érzelmei, hanem távolságtartó érdeklődéssel szemléli az előadást, és tárgyilagosan, józanul, higgadtan és indulatoktól mentesen gondolkodik a látottakról:

Planetáriumban és sportcsarnokban ugyanazt a higgadtan figyelő, mérlegelő, ellenőrző magatartást ölti fel az ember, mint amelyik technikusainkat és tudósainkat vezette rá felfedezéseikre és találmányaikra. Csakhogy a színházban emberek sorsa és magatartása az érdeklődés tárgya.<sup>80</sup>

Hasonlóképp a színésztől is azt várja el, hogy távolságot tartson a szerepétől és a színpadon zajló eseményektől, hogy ne a beleélés technikájával játsszon.

Brecht szerint a hagyományos polgári színházzal – az általa arisztotelészinek nevezett színházzal<sup>81</sup> – az a baj, hogy azáltal, hogy átélést és érzelmi azonosulást kínál a

---

<sup>80</sup> Brecht 1969b. 113.

<sup>81</sup> Az ókori görög színház természetesen sok szempontból nem azonosítható a 19-20. századi polgári színházzal. Brecht az alapján teszi ezt, hogy mindkettő átélést, beleélést kínál, de mindössze ez alapján azonosítani a kettőt erőteljes leegyszerűsítés, l. Kricsfalusi 2016. 20., 9. lábjegyzet.

nézőnek, érzelmileg befolyásolja a nézőt, vagyis megfosztja józan és higgadt gondolkodásától. Brecht a polgári színház helyett az epikus színházat kínálja, mely a 19. századi nagy francia regények hatására kezdett előtérbe kerülni, és a drámai helyett az epikus formát részesíti előnyben.<sup>82</sup> Brecht szerint az epikus forma mind a valóság megjelenítésére, mind pedig a távolságtartó nézői magatartás elősegítésére sokkal inkább alkalmas, mint a drámai. A brechti epikus színház olyan eszközökkel él – ezeket később az elidegenítés fogalma alatt összegzi Brecht<sup>83</sup> –, melyek igyekeznek megakadályozni, hogy a néző azonosuljon a figurával, és hogy beleélje magát az eseményekbe, ami azt is elősegíti, hogy a néző tágabb perspektívából, s ne kizárólag a hős szemszögéből szemlélje az eseményeket: „Amíg a színpad és közönség közt a kapcsolat a beleélés alapján jött létre, addig a néző mindenkor csak annyit láthatott, amennyit a hős látott, akibe beleélte magát.”<sup>84</sup>

Az, hogy az epikus színház nem akarja érzelmileg befolyásolni a nézőt, még nem jelenti azt, hogy Brecht kizárná az érzelmeket a színházból. Brecht kezdettől fogva folyamatosan tiltakozott azon tévképzet ellen, hogy az epikus színház elutasítaná az érzelmeket: „Az epikus színház lényege talán az, hogy nem annyira az érzelmre apellál, mint inkább a néző értelmére, a nézőnek nem a beleélés a feladata, hanem a vitába szállás. Mindemellett teljesen helytelen lenne elvitatni az érzelmet ettől a színháztól.”<sup>85</sup> A brechti színházban is lehetnek érzelmei a nézőnek – a valósággal való szembesülés, a valóság felismerése és a véleményformálás folyamata a brechti nézőben is generálhat érzelmeket –, csakhogy ezek az érzelmelek nem az előadás által készen adottak, nem a véleményformálás és az állásfoglalás befolyásolására hivatottak, hanem a valóság felismerését követően, a véleményformálással és az állásfoglalással egyidejűleg és összhangban születnek a nézőben: „A beleélést messzemenően elutasító ábrázolásmód felismert érdekek alapján fogja lehetővé tenni az állásfoglalást, mégpedig az olyan állásfoglalást, amelynek az érzelmi oldala összhangban van a kritikai oldalával.”<sup>86</sup>

Az eddigiek akár azt is sugallhatják, hogy a brechti nézőség – e hűvös, józan, távolságtartó magatartás – egyfajta passzív szemlélődéshez, kirekesztődéshez,

---

<sup>82</sup> Brecht az epikus jelzőt Erwin Piscatortól veszi, aki 1924-ben Alfons Paques *Zászlók* című darabjának a színrevitelekor epikus drámaként jelöli azt. L. Kékesi Kun 2007. 173-174, illetve P. Müller 2008. 136. Brecht szerint elvéve korábban is voltak már olyan drámaírók, akik az epikus formát részesítették előnyben, pl. Shakespeare, de a forma áttörésére a francia nagyregények, a naturalizmus hatására került sor a drámaírás területén, pl. Ibsen és Hauptmann munkásságában. Ugyancsak a naturalizmusnak köszönhető a tudományok behatolása a művészet területére. L. Brecht 1969b. 71, 105-106, 145.

<sup>83</sup> Míg az epikus színház fogalmát már a 20-as években is használja, addig az elidegenítés fogalmát (*Verfremdung*) csak 1936-ban kreálja.

<sup>84</sup> Brecht 1969b. 151.

<sup>85</sup> Brecht 1969b. 63, l. továbbá: 136, 175.

<sup>86</sup> Brecht 1969b. 123.

kívülállósághoz vezet, ez azonban koránt sincs így. Brecht szerint ez éppenhogy a hagyományos polgári színházra jellemző, mely egy képzeletbeli negyedik fallal választja el a nézőt a színésztől és a színpadi eseményektől, s mindössze azt teszi lehetővé a számára, hogy azonosuljon a figurával és a helyzetével, átélje – azaz elfogadja! – a látottakat, ellenkező esetben a színházi élménye kudarcra van ítélve. Az epikus színház ezzel szemben lebontja ezt a negyedik falat, hogy a színész közvetlenül megszólíthassa a nézőt (és fordítva), s hogy a néző aktívan részt vehessen az előadásban. Brecht aktív munkát, közreműködést, részvételt vár el a nézőtől, hogy kritikus munkának vesse alá a látottakat, hogy aktívan dolgozzon azokon, hogy gondolkodjon, összefüggéseket keressen, mérlegeljen, állást foglaljon, véleményt formáljon, érveljen stb. „Nem magánember többé [...], aki valamit előadat magának, aki élvezője a színház munkájának, nem is csak fogyasztó már, hanem termelnie kell.”<sup>87</sup> Ezen aktív részvétel a színház terében mindig közös munkaként és közös gondolkodásként valósul meg, ahogy Benjamin is utal rá: „A közönség természetesen mindig kollektívaként van jelen, ez különbözteti meg az olvasótól, aki szövegével mindig egyedül van. És ez a közönség, éppen mint kollektíva, rendszerint azonnali állásfoglalásra is kényszerül.”<sup>88</sup> A színházi tér tehát mindig közösségi térként működik, s az epikus színház ezt igyekszik minél inkább kiaknázni. A nézői részvétel Brechtnél a legradikálisabb és a legváltozatosabb formában persze a tandarabnak (*Lehrstück*) az epikus színháztól gyökeresen különböző gyakorlata esetében valósul meg, mely egyenesen fel is számolja a néző és színész merev szembeállítását, a tandarab ugyanis nem egy pusztán néző közönség számára készül, hanem egy csoport, egy közösség önmaga számára játssza, és a résztvevők épülésére szolgál.<sup>89</sup> Ezzel szemben az epikus színházban megmarad ugyan a néző és a színész rögzített kettőssége, de a nézői aktivitás ez esetben is kulcsfontosságú. Brecht

---

<sup>87</sup> Brecht 1969b. 114.

<sup>88</sup> Benjamin 1969 [1939]. 179. A színház közösségteremtő ereje, a színházi közönség közösségként való hangsúlyozása – különösen a mozi közönségével szemben – nem kizárólag Brechtnél, illetve Benjaminsnál van jelen a korban. Eichenbaum a következőkben látja a mozi és a színház közönsége közötti legfőbb különbségeket: „A filmnek önmagában semmiképpen nincs szüksége a tömeg jelenlétére, míg a színháznak bizonyos mértékig igen. Mindenki, akinek van vetítője, akármilyen filmet megnézhet otthon, s így a filmnézők tömegéhez tartozhat anélkül, hogy betenné a lábát a moziba. Továbbá ha moziban ülünk, alapjában véve nem érezzük magunkat a tömeg részének és tömeglátványosság résztvevőjének, mert a mozielőadás feltételei lehetővé teszik a néző számára, hogy szinte teljesen elszigeteltnek érezze magát [...] A néző helyzete intim, egyszemélyes szemlélődéshez hasonlít [...] A legkisebb mellékzaj, ami nem a filmhez tartozik, sokkal jobban bosszant, mint a színházban. [...] az volna az ideális, ha egyáltalán nem éreznénk más néző jelenlétét, ha egyedül maradhatnánk a filmmel...” Eichenbaum 1977 [1927]. 21-22.

<sup>89</sup> Brecht 1983 [1973]. 150. Mint Kricsfalusi Beatrix írja, nagyon fontos, hogy mindeközben a tandarab gyakorlatát ne egyszerűen néző nélküli színházként képzeljük el, főként, hogy korántsem a nézőség, hanem csupán az előre rögzített nézői szerep felszámolásáról van szó: „az aktív-passzív, játékos-néző pozíciókat nem absztrakt és előre rögzített, hanem tényleges és dinamikus szcenikus interakcióként tételezve nem általában véve a nézőség, csak a dramatikus színház reprezentációs rendje által rögzített nézői szerep felszámolására törekszik.” Kricsfalusi 2016. 21.

reményei szerint a színházban elsajátított aktivitás végül nem reked meg a színház falai között, hanem azokon túl a társadalom megváltoztatására irányuló tevékenységekben ér célba. Ahogy Wright írja, Brecht „még mindig hitt abban, hogy a művészete eszközeivel létrehozhat egy olyan tudásformát, melyben közösen lehet osztozni, örömet okoz és a megértés közös eszköze.”<sup>90</sup>

Az epikus színház tehát illúziók helyett a valóságot, a beleélés helyett a közös gondolkodást kínálja a nézőnek: „Kevesebb történik tehát »benne«, és több történik »vele«.”<sup>91</sup> Távolságtartással jeleníti meg az eseményeket és a figurákat, és a nézőre bízta, hogy miként gondolkodik róluk. A brechti színház ezzel felnőttként kezeli a nézőjét: nem szippantja be, nem vezeti az érzelmeinél fogva, nem írja elő számára, hogy miként gondolkodjon a látottakról, s azt sem, hogy mit érezzen azokkal kapcsolatban, hanem éppen ellenkezőleg, azt várja el tőle, hogy kritikusan szembehelyezkedjen velük, és aktívan munkálkodjon rajtuk:

A modern néző [...] nem kívánja, hogy valamilyen szuggesztiónak legyen akarat nélküli áldozata, és elveszítse tulajdon értelmes eszét, miközben belerántják az összes lehetséges érzelmi állapotokba. // Nem óhajtja, hogy gyámkodjanak fölötte, és megerőszakolják, hanem egyszerűen anyagot, emberi anyagot akar a szeme elé kapni, hogy azt *önmaga szedhesse rendbe*.<sup>92</sup>

Brecht szerint e nézői magatartás jelenti a színház funkcióváltásának a kulcsát is: „Lerázzák ezzel magukról a színi művészetek a régebbi korokból még rajtuk tapadó, kultikus maradványokat, de átlépnek a világmagyarázatot előmozdító stádiumból is abba a stádiumba, ahol a világ megváltoztatását mozdítják elő.”<sup>93</sup>

A legfőbb kérdés minden bizonnyal az, hogy honnan ered, honnan lesz ez a néző – különösen, hogy Brecht tömegeket akar megszólítani. Honnan ered a néző kritikus beállítódása és aktivitása, sőt mi több, a tudásszomja, a kíváncsisága és a világra való nyitottsága? Önmagából, vagy az előadásnak kell kiváltania mindezeket benne? S ha ez utóbbiról van szó, képes-e egy előadás bármely néző kritikus beállítódását és aktivitását katalizálni?

A kérdés meglehetősen összetett, s Brecht maga is ellentmondásos a választ illetően. Helyenként mérhetetlen optimizmussal, bizalommal, hittel és reménnyel ír a népről, a

---

<sup>90</sup> „he still believed in the possibility of producing by means of his art a form of knowledge that was publicly shareable, a pleasure and a communal tool for understanding.” Wright 1989. 1.

<sup>91</sup> Brecht 1969b. 114.

<sup>92</sup> Brecht 1969b. 113.

<sup>93</sup> Brecht 1969b. 123.

tömegről, a munkásosztályról, mely birtokolja és meghatározza a fejlődést, megváltoztatja önmagát és a világot, történelmet csinál, a művészetben szomjazza az újat, a bonyolultat és az igazságot, pontosan ítél, és tévedhetetlen ízléssel veti el az öncélút, az elcsépettet, az értelmetlent és a hamisat, mely számára Rilke primitív.<sup>94</sup> Eszerint a munkásközönség mintha eleve brechti nézőnek született volna, mintha természettől fogva rendelkezne mindazzal, ami a Brecht által vallott művészet befogadásához szükséges.

Máshelyütt ugyanakkor arról ír, hogy a közönség csak a szórakozásra vevő, hogy giccsfogyasztási képessége határtalan,<sup>95</sup> hogy van olyan, „akiben szikrája sincs a kutató természetnek, hanem csupán csak élvezni tud,”<sup>96</sup> s egyenesen azt szorgalmazza, hogy a nézőket képezni kellene színházlátogatásra, mert „[n]em minden betévedt és obulusát befizetett jöttment képes itt »megérteni« olyan értelemben, mint »fogyasztani«. Nem áru ez már többé, mely minden további nélkül hozzáférhető bárki számára, akinek megvan az átlagos érzékelő-érzéki hajlama.”<sup>97</sup> Ez utóbbiak alapján viszont úgy tűnik, hogy a brechti néző nem természettől fogva adott, hanem meg kell teremteni, létre kell hozni – mégpedig képzés, tanítás útján.

Brechtnek a közönségről való vélekedésének az ellentmondásossága minden bizonnyal abból fakad, amire Alan Lovell több tanulmányában is kitér,<sup>98</sup> hogy a munkássága során túlnyomórészt nem volt kapcsolata a közönséggel. A munkásközönségről való idealista gondolkodása és a hozzá való kritikátlan viszonyulása – melyet sokan sok helyütt kritizáltak már – az emigrációja előtti évek tapasztalataiból és minden bizonnyal a munkásosztállyal szembeni pozitív elfogultságából is ered. Ez azonban mindössze négy-öt év, s egy olyan kivételes időszak volt, amikor volt egy nagyon aktív munkásosztálybeli kulturális mozgalom. 1933-as emigrációja után azonban egészen az NDK-ba való visszatéréséig nem volt közvetlen kapcsolata a közönséggel, s ez után, élete utolsó éveiben is már csak egy nagyon sajátos szituációban. A közönség negatív megítélése ezzel szemben sok esetben a filmről való írásaiban, tehát a moziközönségről gondolkodva fordul elő, vagy amikor a polgári közönségről ír – mindkettő esetében szintén nagy szerepet tulajdoníthatunk az előítéleteinek.

S itt érdemes még egyszer felidézni, hogy mily mélyen hitt Brecht abban, hogy a tanulásnak és a világ megismerésének az ígérete vonzóvá teszi a haladó művészetet. Mind e

---

<sup>94</sup> Brecht 1970. 229, 235-237, 238-239.

<sup>95</sup> „die unbegrenzte Fähigkeit des Publikums, Kitsch zu fressen” Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100.

<sup>96</sup> Brecht 1969b. 113.

<sup>97</sup> Brecht 1969b. 114.

<sup>98</sup> Lovell 1975. 68-69., Lovell 1982



hitét, mind pedig a munkásközönységben való hitét ugyanis azáltal tudta fenntartani, hogy nem voltak tapasztalatai a közönységgel – éppen ezért beszélhetünk hitről ezekkel kapcsolatban, mert e feltevéseit sohasem tudta a valóságban tesztelni, ellenőrizni, igazolni. Lovell teljes joggal állapítja meg, hogy

Brechtnek valójában sohasem kellett olyan gazdasági, társadalmi helyzetben dolgoznia, mely arra kényszerítette volna, hogy alaposan átgondolja ezeket a problémákat. A kábítószerrel kapcsolatos állandó referenciapontja a polgári színház, ami egy olyan pozíció, melyet az 1920-as években alakított ki, amikor a saját színházát állította szembe kora hagyományos polgári színházával. Éppen ezért sohasem kellett a kábítószerként, hipnózisként tételezett öröm és a munkásosztály-közönység közötti kapcsolattal foglalkoznia. Gondolkodása a középosztálybeli közönységet tartotta szem előtt, melyet örömmel elvetett, mert nem érdekelte. Sohasem volt része egy olyan tömegközönységért való kitaró küzdelemben, melynek nagy része munkásosztálybeli.<sup>99</sup>

Meglehetősen ellentmondásos tehát Brechtnek a nézőről való gondolkodása és a hozzá való viszonya, az azonban mindezen ellentmondások közepette is bizonyos, hogy Brecht szerint a néző kritikus beállítódásának és aktivitásának a megteremtésében nagy szerepe van az előadásnak is, s ahhoz, hogy egy előadás ezeket kiváltsa, az elidegenítés (*Verfremdung*) technikájához kell folyamodnia.

#### 1.4. A *Verfremdung* fogalma

Az elidegenítés Brecht legtöbbet tárgyalt fogalma. Alapvetően arra szolgál, hogy mindazon természetesnek tűnő jelenségeket – eseményeket, történéseket, társadalmi viszonyokat és folyamatokat, viselkedésmódokat stb. –, melyeket a mindennapjaiban megszokottként észlel az ember, különösként, idegenként jelenítse meg a néző számára: „Egy történés vagy jellem elidegenítése először is egyszerűen a történés vagy jellem megfosztását jelenti mindattól, ami magától értetődővé, ismeretessé, evidenssé teszi, ehelyett a történésnek vagy jellemnek csodálkozást és kíváncsiságot kell ébresztenie.”<sup>100</sup> Az elidegenítés célja, hogy a néző –

---

<sup>99</sup> „Brecht never actually had to work within an economic, social situation which would have forced him to think about these problems in a substantial way. His persistent referencepoint in talking about drugs is the bourgeois theatre, a position he developed in the 1920's, pitting his own kind of theatre against the conventional bourgeois theatre of that time. He therefore didn't have to think of the relationship between the pleasure as a drug, hypnosis and a working-class audience. His thinking focussed on a middle-class audience which could happily be dismissed as of no great interest. He never had a sustained confrontation with working for a mass audience, a large part of which was working class.” Lovell 1975. 68.

<sup>100</sup> Brecht 1969b. 153.

azáltal, hogy más szemmel és más fényben látja a dolgokat – rácsodálkozzon a valóságra, arra, hogy mindaz, ami addig megszokott volt a számára, és amit addig természetesnek tartott, az mennyire nem magától értetődő, hogy megdöbbenjen a látottakon, hogy kétely ébredjen benne azokkal kapcsolatban, s hogy elgondolkodjon azok helyességéről. Brecht alapvetése, hogy „a beleélés helyére az *elidegenítés* lépjen.”<sup>101</sup>

Maga a *Verfremdung* fogalma legelőször Brecht 1936-ban íródott *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* című írásában bukkan fel, mely németül csak a halála után,<sup>102</sup> angolul viszont még ugyanebben az évben megjelenik.<sup>103</sup> Eric Walter White a *Verfremdung*ot itt *disillusion*ként fordítja, mely a későbbiekben azonban egyáltalán nem honosodik meg. Az 1960-as évektől – főként John Willett kritikai munkásságának és fordításainak köszönhetően<sup>104</sup> – a fogalom *alienation*ként való fordítása és az ebből származtatott *A-effect* terjed el leginkább, az *alienation* mellett azonban ugyancsak használatos a *defamiliarization* és a *distantiation* is, a 80-as évektől pedig egyre inkább az *estrangement*. A különböző fordítások és fogalomhasználatok mögött pedig a legtöbb esetben a fogalom különböző felfogásai és az eredetével kapcsolatos különböző elképzelések húzódnak meg.

A Brecht-recepcióban – a filmi recepciót jóval megelőzően – már az 1950-es évek vége óta élénk viták zajlanak arról, hogy honnan ered a *Verfremdung* fogalma, hogy milyen hatások formálták koncepciója egészét, s hogy mennyi része volt ebben az orosz formalizmusnak, különösen Sklovszkij hasonló jelentésű *остранение* fogalmának, főként, hogy Brecht fentebb említett írása, melyben a fogalom először bukkan fel, nemcsak hogy meglehetősen későn, de közvetlenül az 1935-ös moszkvai látogatása után íródik. Douglas Robinson szerint négy elképzelést különböztethetünk meg a *Verfremdung* fogalmának származtatását illetően.<sup>105</sup> Az első szerint, melyet legelőször 1959-ben Willett fejtett ki részletesen *The Theatre of Bertolt Brecht* című kötetében, Brecht Sklovszkijtól kölcsönözte a fogalmat: a *Verfremdung* az *остранение* fordítása.

---

<sup>101</sup> Brecht 1969b. 153.

<sup>102</sup> Míg Willett egy 1964-es jegyzete szerint a szöveget 1949-ben német nyelven is kiadták (l. Brecht 1964. 99.), addig Brecht műveinek 1988 és 2000 közötti kritikai kiadása szerint csak Brecht halála után jelentették meg először (l. Brecht 1988-2000. Bd. 22. 960.).

<sup>103</sup> „The Fourth Wall of China. An essay on the effect of disillusion in the Chinese Theatre.” Transl. Eric Walter White. In: *Life and Letters To-Day* 1936. Nr. 6. 116-123., továbbá: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 960-968.

<sup>104</sup> John Willett *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects* (1959), Brecht 1964

<sup>105</sup> Robinson 2008. 167-168. Robinson kötete mellett érdemes még megemlíteni Peter Brooker húsz évvel korábbi kötetének negyedik fejezetét („»Only 'Actually' is it Familiar«: Brecht's *Verfremdungseffekt*.” In: Brooker 2017<sup>2</sup> [1988]. 62-90.), mely szintén alapos áttekintést nyújt a *Verfremdung* fogalmának eredetével kapcsolatos elképzelésekről, miközben rendkívül meggyőzően érvel azon elképzeléssel szemben, miszerint Brecht Sklovszkijtól és az orosz formalizmustól vette volna át a fogalmat.

Lényegében ez az elképzelés rajzolódik ki Stanley Mitchell 1974-es *Screen*beli cikkéből is, jóllehet, jóval árnyaltabban. Mitchell ugyanis egyrészt hangsúlyozza Brecht marxista gyökereit és kötődéseit is, másrészt lényegében Brecht és az orosz formalizmus közötti különbségekre fókuszál. Mitchell szerint Brecht Sklovszkijtől és az orosz formalizmustól kölcsönözte ugyan a fogalmat, az orosz formalizmusnak azonban már egy kései, átpolitizált korszaka hatott rá,<sup>106</sup> aminek – és nem kevésbé saját marxista irányultságának – a következtében jelentős mértékben más tartalommal töltötte azt meg: míg ugyanis a neokantiánus és fenomenológiai háttérrel rendelkező formalizmust fémjelző *отстранение* eredetileg „tisztán esztétikai fogalom, mely az észlelés megújítására irányul”,<sup>107</sup> addig a *Verfremdung*nak társadalmi célja van. Ugyancsak lényeges különbség húzódik Mitchell szerint Brecht és az orosz formalizmus között a valósághoz való viszonyukat tekintve is. Az orosz formalizmus – neokantiánus irányultságából fakadóan – alapvetően gyanakodva tekint a valóság ábrázolhatóságára, s még ha a 20-as években létre is jön egy markáns realista stílus, a szocialista realizmus, a sztálini idők politikája később teljesen zátonyra futtatja azt. Brecht írásaiban ezzel szemben a 30-as évektől egyre hangsúlyosabbá válik a valóság; egyre világosabban és egyre egyértelműbben fogalmazódik meg, hogy a művészet legfőbb célja nem a művészet eszközeinek és apparátusainak a felmutatása, felfedése vagy leleplezése, nem az azokra történő reflexió, nem a művészi illúzió kipukkasztása – mely eljárásokat a kapitalista szórakoztatóipar is könnyedén magáévá teszi –, hanem a külső valóság okozati viszonyainak a feltárása; pontosabban: az előzőek létjogosultságát az adja, ha ez utóbbi szolgálatában állnak.<sup>108</sup>

A filmi recepcióban Mitchellen kívül Martin Walsh is hangsúlyozza az orosz avantgárd hatását Brechtre.<sup>109</sup> Elsősorban Mejerholdot emeli ki, de Eisensteint, Tretyakovot, Vertovot és Majakovszkijt is említi. Walsh szerint az orosz avantgárd hatásának mérlegelésekor azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az a 20-as évek közepére már

---

<sup>106</sup> „Ha az összeurópai kontextusban Brechtől visszafelé és Sklovszkijtől előre húzunk egy vonalat, találunk egy találkozáspontot. Az 1920-as években az orosz formalisták egyesítették erőiket a baloldali futuristákkal, hogy létrehozzák a *LEF* és a *Novij Lef* folyóiratát és fórumát, melyet Majakovszkij szerkesztett. Brecht »epikus színháza« Piscatorból, Mejerholdból és Eisensteinből merített inspirációt. A montázs, a funkcionális színház, a dokumentum számos különböző elmélete és gyakorlata mind besorolható a *making-strange* fedele alá.” („If, in the general European context, we draw a line back from Brecht and forward from Shklovsky, we shall find a meeting-point. In the 1920s the Russian Formalists joined forces with the left Futurists to produce the magazine and forum of *LEF* and *Novy Lef*, edited by Mayakovsky. Brecht's »epic theatre« drew inspiration from Piscator, Meyerhold and Eisenstein. The various theories and practices of montage, functional theatre, documentary may all be brought under the head of *making-strange*.”) Mitchell 1974. 76.

<sup>107</sup> „a purely aesthetic concept, concerned with renewal of perception” Mitchell 1974. 74.

<sup>108</sup> Mitchell 1974. 77-78.

<sup>109</sup> *The Complex Seer: Brecht and the Film* (1974) In: Walsh 1981. 5-21.

jóval kiforrottabb állapotban van, míg Brecht esztétikája a 20-as évek második felében még éppen csak formálódik, tehát az orosz avantgárd néhány évvel megelőzi Brechtet. Azt azonban Walsh is elutasítja, hogy Brecht esztétikája egyértelműen és kizárólag innen lenne származtatható. Sokkal inkább úgy fogalmaz, hogy egymással párhuzamosan alakuló hasonló törekvésekről van szó, melyeket sokkal inkább érdemes egymás kontextusában, egymással kapcsolatba hozva szemlélni, mint egymástól elszigetelve.

A második elképzelés szerint a *Verfremdung* fogalma az idegen, az idegenség, az elidegenedés stb. tematizálásának a német hagyományából ered, mely Novalis *Befremdung*jától Hegel, Marx és mások *Entfremdung*ján keresztül egészen Brecht koráig és azon túl nyúlik – rajtuk kívül Brecht esetében Kleist, Schopenhauer és Feuerbach említendő még –, de a német hagyományon túl Shelley és Wordsworth is jelentős hatással voltak rá. Eme elképzeléshez tartoznak azok is, melyek szerint a *Verfremdung* koncepciója nem közvetlenül Hegeltől és Marxtól, hanem Brecht marxista tanárától, Korschtól – lényegében tehát Korsch közvetítésén keresztül Marxtól – ered.<sup>110</sup> A német hagyományból való eredeztetés elképzelését erősíti az is, hogy két írásában (*Vergnügungstheater oder Lehrtheater?; Episches Theater, Entfremdung*)<sup>111</sup> – még mielőtt véglegesen a *Verfremdung* fogalma mellett döntött volna – Brecht maga is eljátszott az *Entfremdung* fogalmával.

A harmadik elképzelés szerint a fogalom megalkotását a kínai színész, Mei Lanfang Moszkvában látott előadása inspirálta, míg végül a negyedik szerint Brecht a *Verfremdung* koncepcióját müncheni és berlini színházi gyakorlata során munkálta ki a 20-as évektől kezdve folyamatosan, akárcsak az epikus színház összes többi stratégiáját és kulcsfogalmát is. Eme utóbbi elképzeléshez sorolható Brooker is, aki már említett könyvében amellest érvel, hogy a *Verfremdung* koncepciója, sőt, maga a V-effektus is már a 30-as évek elején kirajzolódik Brecht munkásságában – jóllehet, ekkor még maga a fogalom nélkül –, s minden bizonnyal a színházi gyakorlatában is.<sup>112</sup>

Stanley Mitchell szerint míg a keleti blokkban többnyire következetesen tagadják Brecht *Verfremdung*-koncepciójának Sklovszkijjal és az orosz formalizmussal való rokonságát, és egyértelműen a marxista esztétikához igyekeznek azt kötni, addig nyugaton ideológiai beállítottságtól függetlenül inkább az első elképzelés hódít: a jobboldaliak ily

---

<sup>110</sup> L. pl. Kellner 1980

<sup>111</sup> Brecht 1988-2000. Bd. 22. 106-116., illetve 211-212. Az előbbi magyar fordítása: „Szórakoztató színház vagy tanító színház?” In: Brecht 1969b. 124-134.

<sup>112</sup> Brooker 2017<sup>2</sup> [1988]. 62-90. Brooker Brecht írásai mellett még Benjamin 1934-es tanulmányára, *Az alkotó mint termelőre* is hivatkozik (Brooker 2017<sup>2</sup> [1988]. 78.), melyben szintén megtalálható már a *Verfremdung* leírása, jóllehet, Benjamin is még az *entfremden* fogalmát használja.

módon is igyekeznek Brechtet demarxizálni, a baloldaliak viszont egy realista esztétika alól felszabadítani.<sup>113</sup>

A fordítás kérdésére visszatérve: a Willettnak köszönhetően kezdetben leginkább elterjedt *alienation*ként való fordítást, mely egyértelműen a fogalom hegeli és marxi eredetét sugallja<sup>114</sup> – a hegeli és a marxi *Entfremdung* ugyanis már jóval korábban szintén *alienation*ként honosodott meg az angolban –, mára számos kritika érte, s erőteljesen visszaszorulóban van. Számos kritikus utal rá, hogy a hegeli-marxi *Entfremdung* és a brechti *Verfremdung* ily módon való egymásra csúszása, összemosódása az angol kontextusban könnyen zavarokhoz vezethet, könnyen félreértésekre adhat okot.<sup>115</sup> További probléma a két fogalom egyesítésével az is, hogy ez kifejezetten ellentétes Brecht szándékával, hiszen ő maga – bár kezdetben eljátszott az *Entfremdung* fogalmával – végül a *Verfremdung* fogalma mellett döntött. Egyértelműen elutasítja a két fogalom összemosását Brewster is a filmi recepcióban, aki szerint – bár Brecht kétségkívül igyekezett rájátszani az *Entfremdung*gal való hasonló hangzásra és az asszociáció lehetőségére – a V-effektusok alapvetően „a művészet autonóm technikai eszközei, nem pedig a kapitalizmus alatt végbemenő emberi elidegenedés megtestesülései.”<sup>116</sup> Brewster ezzel arra utal, hogy a brechti elidegenítés lényegében nem a kapitalizmusban bekövetkezett elidegenedésre adott válasz, s azzal érvel emellett, hogy Brecht írásaiban nincsenek erre történő utalások.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Mitchell 1974. 80. 2. l.j.

<sup>114</sup> Robinson jegyzi meg, hogy nagyon érdekes, hogy Willett, aki 1959-ben elsőként érvel amellett, és egyértelműen azt vallja, hogy Brecht Sklovszkijtól vette át a *Verfremdung* fogalmát, a fordítás során egy olyan fogalmat választ neki az angol nyelvben, mely viszont egyértelműen a hegeli-marxi kontextust és hagyományt asszociálja. Robinson szerint ennek az lehetett az oka, hogy Willett fordítását is a sklovszkiji fogalom orosz kontextuson belüli elcsúszása, marxizálódása befolyásolta. Mint írja, a formalizmus tiltólistára kerülésével Sklovszkij *отстранение* fogalmát egyre inkább felváltja az *отчуждение* fogalma, az eredeti sklovszkiji fogalom helyett egyre inkább ez utóbbit használják a filmstúdiókban és egyéb művészi körökben – de továbbra is a sklovszkiji értelemben –, és már Brecht is ez utóbbival találkozhatott a 30-as években – ez utóbbit az életrajzi beszámolók is megerősítik. Az *отчуждение* azonban pontosan a hegeli-marxi *Entfremdung/alienation* megfelelője. Robinson szerint tehát Willett, aki nagyon is tisztában volt a fentiekkel, a sklovszkiji hagyományt igyekezhetett erősíteni azzal, hogy az *отчуждение* angol megfelelőjét választotta Brecht *Verfremdung*ja számára is, figyelmen kívül hagyta azonban, hogy a sklovszkiji terminus e marxizált változata az angolban még erőteljesebben a marxi kontextust asszociálja. Robinson 2008. 169-175.

<sup>115</sup> Robinson John Guare-t idézve arra utal, hogy az *alienation* fogalma olyannyira félreérthető, hogy előfordulhat, hogy olyan írók, rendezők és teoretikusok is figyelmen kívül hagyják Brecht színházát és elméleteit, akik egyébként az elidegenítés eszközeiben és gyakorlatában érdekeltek, hiszen „melyik felelős színműíró szeretné valaha is, hogy *elidegenedjen* a közönség?” („... what playwright in his right mind would ever want to *alienate* the audience?”) Robinson 2008. 173-174. Brooker pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Verfremdung* koncepciója mögött húzódó szándékot minden bizonnyal jobban fedné még a *de-alienation* fogalma is, l. Brooker 2006 [1994]. 216-217.

<sup>116</sup> „... autonomous technical devices of art, not avatars of the alienation of man under capitalism.” Brewster 1974. 94.

<sup>117</sup> Brewster 1974. 92-97. Brewster ezzel minden bizonnyal azon kevesek közé tartozik, akik tagadják, a társadalmi elidegenedés és a brechti elidegenítés közötti kapcsolatot, míg a kritikusok többsége inkább a kettő összefüggése mellett érvel, mint pl. Mitchell, Brooker vagy Ungvári is, aki szerint Brecht „(a)z *elidegenedés* felismerésére tudatos *elidegenítéssel* felel.” Ungvári 1979. 197.

A *Verfremdung defamiliarization*ként való fordítása ezzel szemben egyértelműen a Sklovskijjal és az orosz formalizmussal való asszociációkat mozgósítja,<sup>118</sup> így, ha lehet, még szerencsétlenebb megoldás – nem véletlen, hogy kevésbé terjedt el –, hiszen formalista színben igyekszik feltüntetni Brechtet, amire kezdetben – Brecht kezdeti nyugati felfutásakor a 60-as években – voltak ugyan próbálkozások, mára azonban ezek nem túl népszerűek.

A *distanciation*ként való fordításról megoszlanak a vélemények. Ez a francia fordításnak, a *distanciation*nek az átvétele, mely a 70-es és a 80-as években terjedt el a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus hatására. Ezt használják a *Screen* kritikusai, Heath Brewster és MacCabe – mégpedig a francia írásmóddal (*distanciation*) –, a *Brecht on Theatre* kötet 2014-es kiadásának a szerkesztői azonban úgy vélik, az *alienation*höz hasonlóan ez is félreértéseket okozhat, Brecht ugyanis a távolság (*distance*) fogalmát a színésznek a szerepéhez való viszonyának a jelölésére tartotta fenn.<sup>119</sup> 2014-ben, ötven évvel az első megjelenése után és alaposan átdolgozva ismét kiadják az eredetileg Willett által válogatott és fordított *Brecht on Theatre*-t, mely 1964-ben Brecht legfontosabb színházi írásainak az első angol nyelvű kiadása volt. Marc Silberman, Steve Giles és Tom Kuhn szerkesztők az átdolgozás során néhány korábbi szöveget kivesznek az új kiadásból, számos másikkal pedig megtoldják azt, tehát jelentősen kibővítik a kötetet, de ami még fontosabb: felülvizsgálják Willett korábbi fordításait, s nagy mértékben újrafordítják Brecht szövegeit. Az újrafordítás során úgy döntenek, hogy meghagyják Brecht eredeti fogalmát, a *Verfremdung*ot, a V-effektus pedig ennek megfelelően *V-effect* lesz – Wright egyébként már 1989-es kötetében is emellett érvelt, s ennek jegyében járt el<sup>120</sup> –, míg a *verfremdent making strange*-ként, illetve *estrangement*-ként fordítják. A *Verfremdung estrangement*ként való fordítása egyébként szintén a 70-es és a 80-as évek óta terjed, s mára talán ez tűnik a legkevésbé vitatott fordításnak, az egyetlen hátránya talán az, hogy mostanában Sklovskij *отстранение* fogalmára is elkezdték használni.

A filmi recepciót tekintve nincs egységes fogalomhasználat: a *Screen* kritikusai a *distanciation* fogalmát használják, Peter Wollen az *estrangement*et, de elő-előkerül azért az

---

<sup>118</sup> Sklovskij 1916-os esszéjének első angol fordítása *defamiliarization*ként fordítja az *отстранение* fogalmát (Robinson 2008. 174.), a későbbiekben azonban használják még a *making strange*-et, és újabban az *estrangement*et is (Robinson 2008. 173.).

<sup>119</sup> Brecht 2014 (Mivel Brecht e kötete e-book formátumban állt rendelkezésemre, ennek esetében nem fogok tudni oldalszámokat megadni a dolgozatom során.)

<sup>120</sup> Wright 1989. 19.

*alienation*, sőt még a *defamiliarization* fogalma is.<sup>121</sup> A filmi recepció számára egyébként majd szintén a *Verfremdung* fogalmának a tisztázása lesz az egyik legfontosabb kérdés, nevezetesen, hogy mit értsünk elidegenítés alatt, hogy miként értsük Brecht *Verfremdung*-fogalmát, ám a filmi kontextus esetében a fogalom értelmezését nem annyira az eredetével kapcsolatos vélekedések befolyásolják, hanem maga a film médiuma, hogy mit jelenthet/jelentsen az elidegenítés a film számára, a film esetében, hogy alkalmazható-e egyáltalán a film médiumára, és ha igen, akkor miként? Brecht esztétikája lényegében a színház médiumában gyökerezik, így a filmtudományi recepció legfőbb kérdésfelvetése az lesz, hogy van-e egyáltalán létjogosultsága az elidegenítésnek a film esetében.

### 1.5. Brecht és a film

Legvégül térjünk rá Brecht filmhez való viszonyára! Mint számos filmtörténész és -kritikus hangsúlyozza, Brecht egész életében élénk érdeklődést mutatott a film iránt. A megállapítás kétségkívül igaz, jóllehet, némi elfogultságot mutat kizárólag a filmet kiemelni mindazon művészeti ágak és médiumok közül, melyek iránt Brecht érdeklődött a színházon és az irodalmon kívül, hiszen – mint fentebb volt már róla szó – Brecht szinte minden művészeti ág iránt erőteljes érdeklődést mutatott. Ugyancsak fontos megjegyezni, hogy egyik esetében sem volt közömbös a médium iránt: sohasem hagyta figyelmen kívül magát a médiumot és a médiumok közötti különbségeket; átfogó vagy rendszeres médiaelmélete azonban ezzel együtt sincs.

A filmhez való viszonya kezdettől fogva ambivalens: egyrészt nagy lehetőségeket lát a tömegeket megszólítani képes médiumban, másrészt folyamatos elégedetlenség kíséri a filmmel kapcsolatos tapasztalatait: kezdetben csak a látott filmekből kifolyólag, később ehhez hozzájönnek a filmiparral kapcsolatos negatív tapasztalatai és kudarcai is. Egész élete során próbálkozik a filmmel, de próbálkozásait kettő kivételével – *Egy fodrászszalon rejtelméi* (1923), *Kuhle Wampe* (1932) – rendre kudarcként éli meg.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> A *defamiliarization* fogalmát Kristin Thompson használja, minden bizonnyal teljesen tudatosan, hiszen tanulmányában Godard *Minden rendben* (1972) című filmjének meglehetősen formalista elemzését nyújtja, l. Thompson 1988.

<sup>122</sup> Brecht filmmel kapcsolatos próbálkozásainak egyik legalaposabb történeti áttekintése: Ungár Júlia *Narancsabálók, briliánsevők és proletárok* (Ungár 1981). L. továbbá Marc Silberman *Brecht on Film and Radióhoz* írott előszavát és a kötet cikkeihez írott jegyzeteit (Brecht 2000), Martin Brady *Brecht and film* című tanulmányát (Brady 2006), de Roswitha Mueller kötete is számos történeti adalékot kínál (Mueller 1989).

Már a 20-as évek elején felfigyel rá, hogy a film tömegekre képes hatni, ám nemcsak azért vonzó számára, mert több ember elérésével kecsegteti, hanem mert kihívást jelent az általa oly mélyen megvetett és elutasított elitista polgári művészet számára is.<sup>123</sup> Ugyanekkor már próbálkozik is vele: 1921-ben ír három filmforgatókönyvet (*A Jamaica-bár rejtélye* [*Das Mysterium der Jamaika-Bar*], *A briliánsevő* [*Der Brillantenfresser*], *Hárman a toronyban* [*Drei im Turm*]), 1923-ban pedig Erich Engellel közösen leforgatja első filmjét is, az *Egy fodrászszalon rejtelmét*<sup>124</sup>. Naplóbejegyzései arról tanúskodnak, hogy több forgatókönyvterve is volt már ezekben az időkben is, de végül csak e három készült el. A 20-as évek második felétől – főként Piscator hatására – a fotó és a film színházi felhasználásával is kísérletezik, aminek az egyik első jelentős eredménye a *Badeni tandróma a beleegyezésről* 1929-es előadása.<sup>125</sup>

1931. február 19-én mutatják be a *Koldusopera* filmváltozatát, melyhez Brechtnek – mint már említettem – az alapjául szolgáló mű megírásán kívül nem volt köze, és amelyet Pabst teljes mértékben Brecht esztétikai elveinek a figyelmen kívül hagyásával forgatott le. Ugyanebben az évben Brecht már a *Kuhle Wampén* dolgozik, mely a korai *Egy fodrászszalonon* kívül Brecht egyetlen filmje, melynek munkálataiban az elejétől a végéig részt vesz, és amelyet a későbbiekben is a magáénak tekint. A filmet először nem engedik bemutatni, az újravágást követően azonban korlátozottan forgalmazzák. A premierre Moszkvában kerül sor 1932. május 14-én, ahol egyáltalán nem arat sikert, Németországban azonban – a május 30-i berlini bemutatót követően – egyértelműen elismerően ír róla a kritika. A film ugyan rendszeres hivatkozási alap a 70-es évekbeli filmi recepció számára is, közvetlen hatása azonban sem a filmkészítésre, sem az elméletképzésre nincs – általában az elidegenítés filmi eszközeire és technikáira mutatnak rá benne, sok esetben csak egy-egy jelenetet kiemelésével (a leggyakrabban a kezdőjelenetével!), esetleg Brecht elméletét vagy egy-egy fogalmát értelmezik vagy illusztrálják a film egyes részleteivel –, tehát inkább csak egyfajta udvarias érdeklődés övezi a 70-es években.<sup>126</sup>

1936-ban Leoncavallo operájának a megfilmesítéséhez, a *Bajazzókhöz* ír dialógusokat, melyek azonban nem kerülnek be végül a filmbe. Az egyesült államokbeli emigrációja alatt számos filmtervet ír, Hollywood azonban nem vevő ezekre, így végül

---

<sup>123</sup> „Ezek a berendezések minden másnál jobban felhasználhatók az elavult, nem technikai és technikaellenes, a vallásos hiedelemmel összeszövődött, »kisugárzó« »művészet« legyőzésére.” Brecht 1970. 108.

<sup>124</sup> A filmmel kapcsolatban l. Molnár Gál 1981

<sup>125</sup> Brady 2006. 301.

<sup>126</sup> A legfontosabbak: James Pettifer *Against the Stream – Kuhle Wampe* (Pettifer 1974), Bernard Eisenschitz *Who does the World Belong to? The place of a film* (Eisenschitz 1974 [1973]), James Pettifer *The Limits of Naturalism. On Mutter Krausens Fahrt ins Glück and Kuhle Wampe* (Pettifer 1975)



egyetlen film munkálataiban működik közre: 1942-ben Fritz Langgal *A hóhér halála* történetén és forgatókönyvén dolgoznak, de olyan nagy nézeteltérések vannak köztük, hogy Lang a forgatókönyvet végül John Wexley-vel fejezi be Brecht nélkül.

Németországba való visszatérését követően, 1948 után szintén csak kudarcok jellemzik filmes próbálkozásait: 1949-ben a DEFA (Deutsche Film AG) megkeresi, hogy megfilmesítse a *Kurácsi mamát*. Két visszautasított forgatókönyv után, 1950 és 1952 között Emil Burri, Wolfgang Staudte és Brecht dolgozik a forgatókönyvön, számos változat el is készül, szerződés ugyanakkor még mindig nincs a filmvállalattal, elsősorban Brecht anyagi követelései miatt. 1954 végén végre sikerül megállapodni, a filmet Staudte rendezné Helene Weigellel a főszerepben, számos vita miatt azonban 1955 augusztusára halasztják a forgatást, majd végül tíz nap forgatás után Brecht és Staudte nézeteltérése miatt végleg törlik a produkciót. A *Kurácsi mamával* ellentétben a *Puntilát* már sikerül vászonra vinni, de Brecht ezt is kudarcként éli meg: a filmet Alberto Cavalcanti rendezi, aki számos forgatókönyv-változat és Brechttel való folyamatos egyeztetés után/mellett 1955 decemberében forgatja le a filmet, Brecht azonban saját részvétele ellenére is elégedetlen vele, és elhatárolódik tőle.

Mindezen próbálkozások ellenére/mellett átfogó vagy rendszeres filmelmélete nem volt. Elég egy pillantást vetni azon kötetekre<sup>127</sup>, melyek időről-időre filmmel kapcsolatos írásait igyekeznek összegyűjteni, s jól látszik, hogy a forgatókönyveket és *A „Koldusopera”-pert* leszámítva meglehetősen sovány anyagról van szó, s hogy e mindössze 40-50 oldalnyi, Brecht életében túlnyomórészt még publikálatlan anyagot is filmkritikák, (napló)jegyzetek, tervek, vázlatok és egyéb rövid írások teszik ki. Brecht filmről való gondolkodásáról azonban e morzsák is sokat elárulnak.

A filmhez való viszonya kezdetben egyértelműen pozitív: számos előnyét látja, és szemmel láthatóan nagy reményeket fűz hozzá – akár önálló médiumként, akár a színházban való felhasználását tekintve. Korai írásaiban többször is hangsúlyozza a film dokumentálóképességét,<sup>128</sup> hogy médiumánál fogva minden más médiumnál alkalmasabb a

---

<sup>127</sup> Brecht 1969a (e két kötetet néha az 1967-es összkiadás kiegészítő köteteiként is tekintik), Brecht 2000

<sup>128</sup> *Weniger Sicherheit!!!* (1926): „A film lehetősége abban rejlik, hogy képes dokumentumokat gyűjteni. Hogy képes valamilyen filozófiát adni, vagy az élet képmásait, a borzongás egykor érdekes színészének szomorú sorsa által, aki mára áldozatul esett ama nemes, kimért létnek, mellyel a kis Max elképzeli Julius Caesart a Teverét átúszni, egy jelentős énekes, akinek a játékmozzanataitól felpeszsdülve arra vágyunk, hogy prózai színpadon is találkozzunk vele.” („Die Möglichkeit des Filmes liegt in seiner Fähigkeit, Dokumente zu sammeln. Irgendwelche Philosophien zu geben, oder die Abbilder des Lebens, durch das trübe Geschick eines vor Zeiten interessanten Darstellers der Unheimlichkeit, der heute jenem edlen gemessenen Wesen zum Opfer gefallen ist, mit dem der kleine Max Julius Cäsar den Tiber durchschwimmen sieht, ein bedeutender Sänger, durch dessen Spielmomenten angeregt, man wünscht, ihm mal auf der Sprechbühne zu begegnen.”) Brecht 1988-2000. Bd. 21. 136. *Der piscatorsche Versuch* (1927): „A filmnek mint a fényképezett valóság tiszta

külvilág pontos, részletes és aprólékos visszaadására, ez azonban nem jelenti azt, hogy Brecht naivan azt feltételezné, hogy a film médiuma a valóságot tükrözi vissza: „A fotográfia egy olyasfajta visszaadás lehetősége, mely elfedi az összefüggést. A marxista Sternberg, akinek az elismerésében Önök bizonyára egyetértenek velem, azt állítja, hogy egy Ford-gyár (becsületese) *fotográfiájából* semmiféle rálátást nem lehet nyerni erre a gyárra.”<sup>129</sup> Az idézetek alapján Brecht egyértelműen dokumentumként tekint a filmre, olyasmiként, ami óhatatlanul is dokumentál valamit, de hogy mit, az meglehetősen homályban marad. Mintha azt feltételezné, hogy az, amit a film dokumentál, egyrészt semmiképpen sem – vagy legalábbis nem feltétlenül – az, amit a filmkészítő(k) szándékai(k) szerint dokumentálni akart(ak), másrészt, hogy semmiképpen sem adott magától értetődően a film mint dokumentum által, hanem ki kell bontani belőle.

Brecht számára a film egyik legfőbb erénye az, hogy kívülről láttatja a figurákat és az eseményeket, hogy a pszichologizálást mellőzve a figurák, a cselekedeteik és a világ egyfajta külső, kívülről való szemléletét teszi lehetővé,<sup>130</sup> s ez reményei szerint közelebb visz a valóság ábrázolásához. A polgári regény idealista módon teremtett, éppen ezért a valóságról alig-alig tanúskodó világával szemben Brecht a filmtől várja a valóság megmutatását:

A polgári regény ma még mindenkor „egy világot” ábrázol. Ezt tisztán idealista módon teszi olyan világnézet alapján, mely e világ „teremtőjének” többé-kevésbé magánügye, de legalábbis egyéni nézete. E világon belül az egyes részletek természetesen pontosan a helyükön vannak, de összefüggéseikből kiragadva, a realitás „részleteivel” szembeállítva egy pillanatig sem hatnak helytállóknak. Csak annyit tudunk meg a valóságos világról, amennyit a szerzőről, a nem valóságosnak az alkotójáról, vagyis azt mondhatnánk, hogy csak a szerzőről tudunk meg valamit, de a világról semmit. A film, mely nem tud világot formálni (a környezet ott egészen más jellegű), mely senkinek sem engedi, hogy egy művön keresztül magát fejezze ki (és semmi mást),

---

dokumentumának, mint a lelkiismeretnek az alkalmazását az epikus színháznak még ki kell tapasztalnia.” („Die Verwendung des Filmes als reines Dokument der fotografierten Wirklichkeit, als Gewissen, hat das epische Theater noch zu erproben.”) Brecht 1988-2000. Bd. 21. 197.

<sup>129</sup> „Die Fotografie ist die Möglichkeit einer Wiedergabe, die den Zusammenhang wegschminkt. Der Marxist Sternberg, in dessen Wertschätzung Sie wohl mit mir übereinstimmen, führt aus, daß aus der (gewissenhaften) *Fotografie* einer Fordschen Fabrik keinerlei Ansicht über diese Fabrik gewonnen werden kann.” Brecht 1988-2000. Bd. 21. 443-444. E gondolat közismertebben A „*Koldusopera*”-perben jelenik meg: „egy egyszerű »valóságtükrözés« kevésbé állapíthat meg bármit is a valóságról, mint valaha. Egy fénykép a Krupp Művekről vagy az AEG-ről szinte semmit sem nyújt ezekről az intézményekről. A tulajdonképpeni valóság a funkcionálisba csúszott át. Az emberi viszonylatok eltárgyiasulása, mint például a gyár, már nem adja ki ezeket a viszonylatokat.” Brecht 1970. 111.

<sup>130</sup> Brecht eme észrevételeinek a mérlegelésekor nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy mindezeket a 20-as évek végén rendelkezésre álló filmkorporusz tapasztalatai alapján feltételezi, akkor, amikor a szerzői film fogalma még ismeretlen volt – még ha utólag néhány film már ebből a korpusból is felcímkézhető e terminussal –, és amikor a szereplői szubjektivitás eszközei is még jóval kidolgozatlanabbak voltak, s kevésbé is volt jelen még a filmekben.

és egyetlen műnek sem, hogy egy személyt kifejezésre juttasson, az emberi cselekvésekről részleteiben ad (vagy adhatna) használható felvilágosításokat. [...] [A film személyeinek az esetében a] jellemből adódó minden motiváltság elmarad, a fő indítékot sohasem a személyek belső élete adja, és ritkán lesz a cselekvés leglényegesebb eredménye is, a szereplő kívülről szemlélt.<sup>131</sup>

Valójában a filmnek külső cselekményre van szüksége, és semmi befelé néző pszichologikusra. [...] Az ideológia nagy területeit semmisíti meg, ha csak a „külső” cselekményre koncentrálva, mindent folyamatokká feloldva, a hőst mint médiumot, az embert mint minden dolgok mércéjét feladva, szétrombolja a polgári regény befelé néző pszichológiáját. A kívülről nézés felel meg a film természetének és teszi azt fontossá.<sup>132</sup>

A filmhez való pozitív viszonyulása és a hozzá fűzött reményei mindazonáltal nem akadályozzák Brechtet abban, hogy kritikusan szemlélje a ténylegesen is megvalósuló filmeket és a filmipar működését. Chaplint csodálja<sup>133</sup> – legfőképpen a pszichologizálást kerülő, gesztikus játékaért –, de a korabeli filmek túlnyomó részét művészileg silánynak<sup>134</sup>, felszínesnek, felületesnek<sup>135</sup> és erkölcstelennek<sup>136</sup> tartja, s hol metsző iróniával és gúnnyal, hol pedig egyfajta felülről lefelé irányuló elnézéssel ír róluk. Ennek következtében – és annak ellenére, hogy a filmhez mint médiumhoz való viszonya egyértelműen pozitív, és A „Koldusopera”-perben folyamatosan és mindvégig azon az állásponton van, hogy a film semmivel sem kevésbé tekinthető művészetnek, mint a többi művészet – helyenként Brechtnél is fellelhető egy olyasfajta konzervatív esztétikai retorika, mely a filmet kiskorúként kezeli, s nem tekinti egyenrangúnak a többi művészettel.<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Brecht 1970. 107-108. (Mód. ford. FK)

<sup>132</sup> Brecht 1970. 118.

<sup>133</sup> *Der deutsche Kammerfilm* (1924) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 105., *Weniger Sicherheit!!!* (1926) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 135-136.

<sup>134</sup> *Über den Film* (1922) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100., *Verstümmelte Filme* (1928) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 248.

<sup>135</sup> *Über den Film* (1922) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100.

<sup>136</sup> *Aus dem Theaterleben* (1919) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 40-41.

<sup>137</sup> „A filmek közötti konkurencia sovány konfliktusok versenyfutásához hasonlít, melynek során a legtöbb figyelem a bíbor lópokrócra és gebék festésére esik. Ezt a tempót a költők nem bírják.” („Die Konkurrenz der Filme unter sich gleicht dem Wettrennen von Droschengäulen, wobei das Hauptaugenmerk auf Purpurschabracken und die Bemalung der Gäule gerichtet wird. Dieses Tempo können die Dichter nicht aushalten.”) Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100. Vagy: „Természetesen van egyfajta bája annak, amikor olyan fiatal művészeteknél, mint a film, a bizonyos személyes tapasztalatokban lelt örömet még nem egy olyasfajta dramaturgia váltja ki, mely egy kiszolgált kurva tapasztalatával bír. Amikor Big Jim az emlékezetkiesése miatt már nem találja az aranybányáját, és találkozik Charlie-val, az egyetlen emberrel, aki meg tudná neki mutatni, és mindketten figyelmetlenül elfutnak egymás mellett, ez olyasvalami, ami a színpadon előfordulva visszavonhatatlanul lerombolja a közönség minden bizalmát a szerző azon képességében, hogy egy cselekményt határozottan végig tud vinni. // A filmnek nincs felelőssége, nem kell megerőltetnie magát. A dramaturgiája általában maradt olyan egyszerű, hogy egy film esetében néhány kilométer celluloidról van szó egy bádogdobozban. Egy fűrésztől, melyet egy ember a térdei közé hajlít, Önök sem várnak fűgát.” („Es liegt natürlich ein bestimmter Reiz darin, wenn bei so jungen Künsten wie dem Film die Freude an gewissen persönlichen Erfahrungen noch nicht durch eine Dramaturgie abgelöst wurde, die die Erfahrung einer ausgedehnten Hure hat. Wenn Big Jim wegen Gedächtnisschwund seine Goldmine nicht mehr finden kann und

Kezdetől fogva bírálja a filmipar működését, intézményi struktúráját és a kapitalista termelésnek való alávetettségét is,<sup>138</sup> s ez a *Koldusopera* kudarcként megélt megfilmesítése után csak még hangsúlyosabbá válik.<sup>139</sup> A 30-as évektől egyre jobban szembesül azzal, hogy a filmipar főként a szórakoztatásban és az illúziókeltésben működik közre. Ami különösen figyelemre méltó Brecht kritikájában, az az, hogy a szórakoztatóipart és az illúziókeltést a kapitalista termelésben betöltött funkciójukon keresztül, a munka és a szabadidő dinamikájában elfoglalt helyüket tekintve közelíti meg, így e 30-as, 40-es években keletkezett írásokban egyértelműen Adorno kultúraipar-kritikáját látszik megelőlegezni:

a tőkés termelési módra jellemző, a munka és a pihenés közötti éles ellentét az, amely minden szellemi tevékenységet kettéválaszt a munkát és a pihenést szolgáló tevékenységre, és ez utóbbit a munkaerő újratermelésének módszerévé teszi. A pihenésnek nem szabad tartalmaznia semmi olyat, amit a munka tartalmaz. A pihenést a termelés érdekében a nem-termelésnek szentelik. [...] A hiba nem abban van, hogy a művészetet így bevonták a termelés körébe, hanem abban, hogy ez hiányosan történik, és hogy a „nem-termelésnek” egy szigetét kellene létrehozni. Aki megvette mozijegyét, a vetítövászon előtt semmittevővé és kizsákmányolóvá válik.<sup>140</sup>

Vagy amikor egy későbbi, 1935-ös írásában a szórakoztatóiparra – az „élménypótlékra” – való igény eredetéről és körülményeiről gondolkodik:

Tévedés, hogy a falvak és a kisvárosok „unalma” hajtja az embereket a moziba; több szükségük van rá a nagyvárosokban, és a legtöbb a legnagyobb városokban. Az élménypótlékra való éhség ott a legnagyobb, ahol a munka és a pihenés közötti szakadék a legmélyebb, ahol a teljesítménykényszer hajszolása és fékezése közötti ellentmondás a legélesebb. Az ember nem bírja az élet atomizálódását, és összegző cselekmények iránt vágyakozik. Más emberek cselekedetei ejtenek ámulatba minket, ellenállásunk pedig abban áll, hogy beleéljük magunkat ezekben a cselekedetekbe.<sup>141</sup>

---

Charlie begegnet, dem einzigen Mann, der sie ihm zeigen könnte, und die beiden aneinander achtlos vorüberlaufen, so ist das etwas, was, auf der Bühne vorkommend, jedes Vertrauen des Publikums in die Fähigkeit des Autors, eine Handlung straff zu Ende zu führen, unreparierbar vernichtet. // Der Film hat keine Verantwortung, er braucht sich nicht zu überanstrengen. Seine Dramaturgie ist dadurch so einfach geblieben, daß es sich bei einem Film um einige Kilometer Zelluloid in einer Blechschachtel handelt. Von einer Säge, die ein Mann zwischen seinen Knien biegt, erwarten Sie keine Fuge.”) Brecht 1988-2000. Bd. 21. 135.

<sup>138</sup> *Über den Film* (1922) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100., *Verstümmelte Filme* (1928) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 248.

<sup>139</sup> *Zur Tonfilmdiskussion* (1930) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 444., *A „Koldusopera”-per* (1931) In: Brecht 1970. 93-148., [Film ohne Geschäftswert] (1932) In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 544., *Rauschwirkung* (1935) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22.1. 173., *Über das Merkwürdige und Sehenswerte* (1941) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22.2. 682-683., *Über Filmmusik* (1942) In: Brecht 1988-2000. Bd. 23. 10-20.

<sup>140</sup> Brecht 1970. 116-117.

<sup>141</sup> „Irrtum, daß die »Langeweile« der Dörfer und kleinen Städte die Menschen in den Film jagte; sie brauchen ihn mehr in den großen und am meisten in den größten Städten. Der Hunger nach Erlebnisersatz ist am größten, wo die Kluft zwischen Arbeit und Erholung am tiefsten ist, der Widerspruch zwischen Anpeitschung und

A 40-es évekre azonban már magával a médiummal szemben is egyre több „kifogása” van. *Munkanaplója* egyik sokat idézett bejegyzésében, melyre a későbbiekben még részletesen visszatérünk, a film színházzal szembeni hátrányait lajstromozza, melyek közül a következők a legfontosabbak: a film sokkal inkább ki van szolgáltatva a kapitalista termelésnek, a film esetében nem válik el a darab és az előadás, a moziban ugyanabból a nézőpontból követheti az eseményeket minden egyes néző, a film esetében a néző és a színész között nincs eleven kapcsolat, s végül ez lesz a filmmel szembeni legfőbb kifogása is: a néző eleve nem vesz részt – nem tud részt venni – a mű létrehozásában, hanem már csak az alkotás eredményével, a kész termékkel találkozik.<sup>142</sup> Brecht naplóbejegyzése arról tanúskodik, hogy a filmmel kapcsolatos illúziói a 40-es évekre szertefoszlának. Ez nem jelenti azt, hogy teljes mértékben elveszítette volna az iránta való érdeklődését. Sőt, az egyesült államokbeli emigrációja alatt még nagyon is élénken foglalkoztatja a film – mint Brewster ironikusan meg is jegyzi, Brecht akkor írja e sorokat, amikor éppen az amerikai filmiparból próbál megélni<sup>143</sup> –, s ha lehetősége adódik, még az 50-es években is próbálkozik vele, de írásaiból jól látszik, hogy egyre kevésbé mozgatja már a film, s ha mégis, egyre kevesebb illúzióval és egyre óvatosabban közelít feléje.

Végezetül, nem lehet átsiklani afelett, hogy Brecht filmről és médiumokról való gondolkodása jelentős mértékben hat az 1970-es, 80-as és 90-es években előtérbe kerülő médiaelméletekre. Először is Brechtet is jellemzi egyfajta intermediális gondolkodás: nem tiszta művészetekben/médiumokban gondolkodik, az egyes művészetek/médiumok működését nem egymástól függetlenül, elválasztva és izolálva gondolja el, hanem – különbségeiket is szem előtt tartva – egymásra való hatásukban:

A közlés régi formáit [...] az újak megjelenése megváltoztatja, és már nem állhatnak meg egymás mellett. A mozilátogató másképp olvassa az elbeszéléseket. De maga az elbeszélés írója is mozilátogató. Az irodalmi mű

---

Abbremsung des Leistungszwangs sich verschärft. Man erträgt nicht die Atomisierung des Lebens und verlangt nach zusammenfassenden Handlungen; Handlungen anderer Menschen sind es, die unsere Ohnmacht bewirken, unsere Gegenwehr besteht darin, uns in diese Handlungen einzufühlen.” Brecht 1988-2000. Bd. 22.1. 173. Vö. Horkheimer és Adorno: „A szórakozás a késő kapitalizmusban a munka meghosszabbítása. Az keresi a szórakozást, aki ki akar kapcsolódni a mechanizált munkafolyamatból, hogy aztán újra képes legyen megfelelni neki.” Horkheimer – Adorno 2011 [1947]. 172. Természetesen Brecht és Horkheimer és Adorno között számos különbség is van – Brecht például még nem vonja/vonná ki a művészetet a termelés alól, Horkheimer és Adorno viszont igen, így a termelés által érintett „művészettől” megvonja a művészet fogalmát, s azt a kultúraipar fogalma alá sorolja –, e különbségek számba vétele azonban már nagyon messze vezetne a disszertációm témájától.

<sup>142</sup> Brecht 1983 [1973]. 150-151.

<sup>143</sup> Brewster 1977. 44.

technizálódását már nem lehet megakadályozni. Az eszközök használata a regényírót, aki maga nem használja ugyan őket, mégis arra bírja, hogy tudni akarja mindazt, amit ezek az eszközök tudnak, hogy azt, amit mutatnak (vagy mutatni tudnának), a realitáshoz számítsa, amely az ő anyagát alkotja, de mindenekelőtt, hogy az írásnál tanúsított magatartásának az eszközhasználat jellegét kölcsönözze. // [...] Hogy a film maga mit tesz, vagyis mennyire érvényesíti sajátosságait a „művészettel” szemben, az nem közömbös. Elképzelhető, hogy a más írókategóriákba tartozók, tehát a drámaszerzők vagy a regényírók nemsokára filmszerűbben fognak dolgozni, mint a filmesek.<sup>144</sup>

A Hitler-korszak előtti német színházi kísérletek sajátos természete lehetővé teszi, hogy egyes tapasztalatait a filmre nézve is értékesítsük – feltéve, ha ez elég óvatosan történik. Ez a színház nem keveset köszönhetett a filmnek. Szokásba hozta a filmben előforduló epikus, gesztikus és montázsselemeket. Sőt, szokásba hozta magát a filmet, amennyiben dokumentumszerű anyagot használt. Néhány esztéta tiltakozott a filmanyag színdarabokban való felhasználása ellen, de számomra úgy tűnik, nem jogosan. Ahhoz, hogy a színház színház maradjon, nem kell a filmet száműzni, csak színháziasan alkalmazni. A film is tanulhat a színházról, s használhat színházi elemeket. Ennek még nem a színház filmre vételét kell jelentenie. Valójában a film folyamatosan színházi elemeket használ. Minél kevésbé tudatosan teszi ezt, annál rosszabbul használja őket. Valójában elképesztő, mennyi rossz színházat termel a film. A diszkrét és az adott típusok használata felé fordulás, a felfokozott kifejezéstől való elfordulás, mely a némafilmtől a hangosfilmre való áttérés során következett be, számos kifejezőmódjába került a filmnek, anélkül, hogy kiszabadította volna a színház karmai közül. Elég ezt a felfokozott kifejezést csak a karzatról meghallgatni, és máris észlelhető, milyen operásan és természetellenesen beszélnek.<sup>145</sup>

Az idézett részletekben Brecht csupa olyan megállapítást tesz, és problémát vet fel, melyek később az intermedialitás fogalmával és elméleteivel kerülnek előtérbe. Másrészt mindkét idézet tanúskodik arról is, hogy Brecht a művészetek/médiумok egymásra hatását nem kizárólag a hagyományos művészeteken belül (irodalom, képzőművészetek, zene) vizsgálja; tehát nem feltételezi, hogy a hagyományos művészetek a technikai médiumoktól (fénykép, film, rádió stb.) függetlenül működnek, hogy változásaik pusztán csak az egymással való

---

<sup>144</sup> Brecht 1970. 107.

<sup>145</sup> „Die besondere Natur der Experimente, welche das deutsche Theater der Vorhitzerzeit veranstaltet hat, macht es möglich, einige seiner Erfahrungen auch für den Film zu verwerten – vorausgesetzt, dies geschieht sehr vorsichtig. Dieses Theater verdankte dem Film nicht wenig. Es machte Gebrauch von epischen, gestischen und Montageelementen, die im Film auftraten. Es machte sogar Gebrauch vom Film selber, indem es dokumentarisches Material verwertete. Gegen die Verwertung von Filmmaterial in Theaterstücken wurde von Seiten einiger Ästheten protestiert, wie mir scheint, nicht mit Recht. Damit das Theater Theater bleibt, muß man Film nicht verbannen, es genügt, ihn theatralisch einzusetzen. – Auch der Film kann vom Theater lernen und theatralische Elemente verwerten. Das muß noch nicht bedeuten, daß man Theater photographiert. In der Tat benutzt der Film ständig theatralische Elemente. Je weniger bewußt er das tut, desto schlechter benutzt er sie. Es ist in der Tat niederdrückend, wieviel schlechtes Theater er produziert! – Die Wendung zum Diskreten und zur Verwertung gegebener Typen, die Abkehr vom gesteigerten Ausdruck (Antihamism), die beim Übergang vom Stummfilm zum Sprechfilm erfolgte, hat den Film viel Ausdruck gekostet, ohne ihn aus den Klauen des Theaters zu befreien. Es genügt, von den Wandelgängen aus diesen Antihams zuzuhören, und man bemerkt sogleich, wie opernhafte und unnatürlich sie sprechen.” Brecht 1988-2000. Bd. 23. 10.

kölcsönhatásaikból erednek, egyfajta elszigeteltségben, izolációban mennek végbe, hanem számára is világos, hogy ez utóbbiak sem hagyják érintetlenül az előbbieket.<sup>146</sup>

Ugyancsak figyelemre méltó azon észrevétele, miszerint az optika már jóval a film előtt elterjedt az irodalomban, amit később például Kittler és Pfeiffer fejteget részletesen a 80-as és a 90-es években<sup>147</sup>:

Az is érdekes, hogy, mint ahogy a stevensoni elbeszélésekből pontosan látszik, a filmi optika már a film előtt jelen volt ezen a kontinensen. Nemcsak emiatt neveltséges azt állítani, hogy a technika a film által egy új optikát hozott az irodalomba. *Tisztán nyelvileg véve az optikai nézőpont szerinti átrendeződés már régen elkezdődött Európában.* Rimbaud például már tisztán optikai beállítódású. De már Stevensonnál is vizuálisan rendeződik minden folyamat.<sup>148</sup>

Brecht megjegyzése azon felismerésről is tanúskodik, miszerint egy-egy médium a maga médiaspecifikus eszközeivel egy másik médiumot is megidézhet vagy szimulálhat – így pl. a látást, a vizualitást nemcsak a képzőművészet szervezi, hanem az irodalom is –, s ez ismét egy olyan felismerés, mely szintén az intermedialitás elméleteivel tudatosul erőteljesebben is a 90-es években.

Brechtnek tehát nem volt sem átfogó film-, sem pedig átfogó médiaelmélete, a filmről és a médiumokról való gondolkodása mégis erőteljesen befolyásolta a későbbi médiaelméletek számos irányzatát is.

---

<sup>146</sup> Rajewsky 2002. 29-32.

<sup>147</sup> Kittler 2003<sup>4</sup> [1985]. 134-152., Kittler 2005 [2002]. 90-122., Pfeiffer 2005 [1999]. 71-75.

<sup>148</sup> „Interessant ist auch, daß, wie man aus den Stevensonschen Erzählungen genau sieht, die filmische Optik auf diesem Kontinent vor dem Film da war. Nicht nur aus diesem Grunde ist es lächerlich, zu behaupten, daß die Technik durch den Film eine neue Optik in die Literatur gebracht hat. *Rein sprachlich genommen hat die Umgruppierung nach dem optischen Gesichtspunkt hin in Europa schon lange begonnen.* Rimbaud zum Beispiel ist schon rein optisch eingestellt. Aber bei Stevenson sind schon die ganzen Vorgänge visuell angeordnet.” In: Brecht 1988-2000. Bd. 21. 107.

## 2. A politikai modernizmus

A továbbiakban Brecht filmi recepciójának a tágabb kontextusát, a politikai modernizmus diskurzusát szeretném áttekinteni. A politikai modernizmus az 1970-es évek filmkészítésének és filmelméletének meghatározó diskurzusa. A fennálló ideológiával és az illúzióval szembeni küzdelemből születik, melyek, mint látni fogjuk, nem függetlenek egymástól. A filmnek az ideológiához való viszonya érdekli – hogy miként vesz részt a film az ideológia közvetítésében, hogy lehetséges-e kivonnia magát az uralkodó ideológia fennhatósága alól, s ha igen, akkor miként –, illetve, hogy miként tudja elkerülni a film az illúziókeltést.

A politikai modernizmus diskurzusának észlelése, regisztrációja már a 70-es évek közepén megkezdődik, de első nagyobb ívű áttekintése, David Norman Rodowick *The Crisis of Political Modernism* című kötete csak 1988-ban lát napvilágot – mint a címe is utal rá, már a diskurzus hanyatlása után. A kezdetekben Peter Wollennek van a legnagyobb szerepe: a politikai modernizmus legfőbb alapvetései, törekvései és irányai valójában már az ő 70-es évek közepi cikkeiben<sup>149</sup> világosan körvonalazódnak – Rodowick koncepciója lényegében ezekre épül –, jóllehet, a politikai modernizmus fogalmát ő még nem használta. Rodowick utal még az *October* 1981-es nyári számára, melynek szerkesztőségi előszavában<sup>150</sup> öt pontban foglalják össze a politikai modernizmus legfőbb témáit, jellemzőit – magát a fogalmat még itt sem használják –, említi Sylvia Harvey-t, akinek egy 1981-es cikkéből a politikai modernizmus fogalmát veszi, és Mary Kellyt, akinek a diszkurzív mezőként felfogott modernizmus koncepciója viszont a leginkább hatott arra, hogy ő maga miként gondolja el a fogalmat.

Rodowick ennek következtében a politikai modernizmus alatt nem egy filmstílust, nem egy mozgalmat, és nem is egy elméletet, hanem a diskurzus egyfajta logikáját vagy rendjét érti.<sup>151</sup> Azt is hangsúlyozza, hogy a politikai modernizmus nem egy egységes diskurzus: képviselőinek vannak közös témáik, közös érdeklődési pontjaik, hasonló kérdésfeltevéseik, még inkább jellemzi őket egy sajátos retorika, de mindezekből még nem következik egy egységes gondolkodás. Így Michel Foucault-t szem előtt tartva olyan diskurzusként, diszkurzív gyakorlatként, illetve mezőként tekint rá, melyben különböző

---

<sup>149</sup> Wollen 2006 [1972], Wollen 2006 [1975], Wollen 2010 [1976]

<sup>150</sup> „The New Talkies: A Special Issue.” (Editorial) In: *October* 17. (Summer 1981) 2-4.

<sup>151</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 2.



típusú kijelentések (filmek, kritikák, elméleti szövegek, kiállítási katalógusok, nyilatkozatok stb.) kapcsolódnak egymáshoz és hatnak egymásra. E kijelentések nem önmagukban állnak, nem egymástól függetlenül nyerik el a jelentésüket, hanem egymásra vonatkoztatva és egymást értelmezve, s ez különösen fontos az esztétikai gyakorlat és az elméleti-kritikai gondolkodás viszonyát tekintve. Rodowick többször is hangsúlyozza a filmek elmélet iránti elköteleződését is.

A politikai modernizmus 1967-68-tól kezd el kibontakozni,<sup>152</sup> de gyökerei a 60-as évek elejére nyúlnak vissza: mindazon alkotói és kritikai törekvések, szerveződések, mozgalmak, témák, gondolkodásmódok, módszertani meglátások, melyek '67-68-tól a politikai modernizmus égisze alatt találkoznak, már ekkor, az évtized elején jelen, illetve alakulóban vannak. A 60-as évek elejétől folyamatos változáson megy keresztül a *Cahiers du cinéma*, aminek a legszembevetőbb jelei, hogy megváltozik a szerzőségről való gondolkodása, hogy olyan eszmék, ideológiák és esztétikai elvárások is megjelennek benne, melyek korábban nem, s hogy egyre kritikusabban szemléli az amerikai filmet – ez utóbbi Jim Hillier szerint önmagában is egyértelműen a politizálódás jele.<sup>153</sup> A 60-as évek elején indulnak újtukra az új hullámok is, melyek alkotóinak ugyan csak kis hányada fordul majd a politikai film felé, de a nyugat- és kelet európai új hullámoktól a japánon át egészen a brazil cinema novóiáig általánosan jellemző a klasszikus/hollywoodi elbeszéléssel és a saját nemzeti elbeszélési hagyományokkal és konvenciókkal való szembefordulás. Szintén a 60-as évek elején, 1961. július 14-én jön létre a New American Cinema Group, a Film-Makers' Cooperative New Yorkban, melyet 22 művész alapít – többek között Jonas Mekas, Shirley Clarke, Ken és Flo Jacobs, Andy Warhol és Jack Smith –, mégpedig azzal a céllal, hogy a bemutatás és a forgalmazás elősegítésével, az archiválás felvállalásával, programok és konferenciák szervezésével és az oktatás szorgalmazásával támogassák az avantgárd és a kísérleti filmet.<sup>154</sup> Ennek mintájára hozza létre többek között Bob Cobbing, Jeff Keen, Simon

---

<sup>152</sup> Kovács András Bálint filmtörténeti megközelítése filmtörténeti korszakként 1967-től számolja (Kovács 2008 [2005]. 370.), míg Rodowick 1968-tól elemzi a film és az ideológia viszonyának a vitáit (Rodowick 1994 [1988]. X.).

<sup>153</sup> Mint Hillier írja, a francia film mindig is fontosabb volt a *Cahiers* számára, mint az amerikai, de az 50-es évek végéig általában elismerően írtak róla, illetve a *mise en scène*-ről, a filmnyelvi kérdésekről szóló vitákban is az amerikai film vált hivatkozási ponttá, hiszen ez dolgozta ki és testesítette meg leginkább azt a klasszikus filmnyelvet, mely a vita tárgyát képezte, és amelyet André Bazin oly nagyra értékelt. A 60-as évek elejétől kezdve a *Cahiers* azonban egyre kritikusabban áll az amerikai filmhez, amiben – mint a lap egyéb változásaiban is – minden bizonnyal nagy szerepe van Bazin '58-as halálának is. L. Hillier 1986. 3., illetve 6-9.

<sup>154</sup> <https://film-makerscoop.com/about> (2022. augusztus 20.)

Hartog és Stephen Dwoskin 1966. október 13-án a London Film-Makers' Cooperative-ot, mely pedig a brit avantgárd filmkészítést igyekszik támogatni.<sup>155</sup>

E mozgalmak, törekvések, tendenciák meglehetősen széttagoltak – az új hullámok önmagukban is! –, de közös bennük, hogy mindegyik a hollywoodi film és a klasszikus elbeszélés ellenében határozza meg magát. A Hollywood-ellenességtől persze még nem vezet egyenes út a politikai modernizmushoz. Mint említettem, az új hullámok alkotóinak csak egy kis része mutat majd érdeklődést politikai és ideológiai témák, kérdések és problémák iránt, s még kevesebbet foglalkoztat majd a filmnek az illúziókeltésben és az ideológiaközvetítésben játszott szerepe, illetve a filmi formák újragondolása. Akiket viszont igen, azoknak az érdeklődése ezen a ponton fog találkozni a Co-op mozgalmak alkotóiéval. Ez korántsem jelenti azonban e széttagolt törekvések egységessé válását, egymásban való feloldódását. A politikai modernizmus valóban nem egy egységes diskurzus: a „terében” egymás felé közeledő<sup>156</sup> széttagolt mozgalmak, törekvések és gondolkodásmódok mindvégig meg fogják őrizni különállóságukat, olyannyira, hogy ezek mentén alakulnak majd a legfőbb törésvonalai, és ezek fogják alkotni az egymással szemben álló csoportjait is. Az egyik csoportot a Co-op mozgalmak jelentik majd, melynek legismertebb képviselői Stan Brakhage, Michael Snow, Paul Sharits vagy Hollis Frampton a New York-i Co-op részéről, illetve Peter Gidal vagy Malcolm Le Grice a londoni Co-op részéről. A másik csoport az új hullám politikai film iránt elkötelezett alkotóiból, a posztbrechti esztétika képviselőiből fog állni, melynek legrepresentatívabb alkotói Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub és Danièle Huillet, Dusan Makavejev vagy Jancsó Miklós. Figyelemre méltó, hogy míg a Co-opnak Amerikában és Európában is lesznek követői, addig a posztbrechti esztétikának csak Európában.

A politikai modernizmus gyökereit azonban nemcsak e filmes gyakorlatok jelentik, hanem mindazon tágabb kontextusok, melyeken keresztül kérdés- és problémafelvetései átszűrődnek. Már Wollen is utal rá, hogy a politikai modernizmus egészét – témáit, gondolkodásmódját, módszertani meglátásait stb. – leginkább meghatározó és formáló diskurzusok: az irodalomtudomány területén, illetve határvidékén felbukkanó irányzatok – a szemiotika/szemiológia, a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció –, a lacani pszichoanalízis és az althusseri marxizmus.<sup>157</sup> E diskurzusok legfőbb katalizátora az 1960-

---

<sup>155</sup> <https://lux.org.uk/about/our-history/>, <https://www.luxonline.org.uk/histories/index.html> (2022. augusztus 20.)

<sup>156</sup> Ahogy az *October* előszava fogalmaz, az európai és az amerikai filmi gyakorlatok összetartásáról („convergence of European and American film practice”) van szó: „The New Talkies: A Special Issue.” 3.

<sup>157</sup> Wollen 2010 [1976]

tól megjelenő *Tel Quel*. E folyóirathoz köthetők azon teoretikusok (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet), akiknek a szemlélete, gondolkodásmódja leginkább formálta a politikai modernizmus diskurzusát, többek között: a kultúra szöveggént (Barthes, Kristeva), írásként (Derrida, Sollers), illetve diskurzusként (Foucault) való felfogása és ily módon való működésének a feltárása, a szubjektum – akár mint kultúrát fogyasztó, akár mint társadalomban élő entitás – iránti érdeklődés, a hatalom kérdésének a középpontba emelése (Foucault), a pszichoanalízis eszköztárának a kiaknázása a kultúra működésének a megértéséhez (Kristeva, Baudry).

Mint Rodowick írja, a 60-as évek folyamán a *Tel Quel* erőteljesen hat a *Cahiers du cinémára* és a *Cinéthique-re*, a 60-as évek végén és a 70-es évek elején pedig az egész francia intellektuális gondolkodás nagy hatással van a britre: ezekben az években számos más cambridge-i diák mellett Stephen Heath és Colin MacCabe, a *Screen* meghatározó szerzői is megfordultak Franciaországban,<sup>158</sup> de elég csak egy pillantást vetni a *Screen* 70-es évek eleji számaira, melyekben előtérbe kerülnek a szemiotológiai, strukturalista és posztstrukturalista megközelítések, a film nyelvként vagy szöveggént való megközelítései, a politika, az ideológia és a hatalom kérdései, a realizmus kérdései, a *Cahiers* és a *Cinéthique* által képviselt témák, problémák és kérdésfelvetések, Christian Metz írásai, de Metzen túl állandó hivatkozási alap Barthes és számos más francia teoretikus is.

A politikai modernizmus legfőképpen az illúzió és az ideológia elleni küzdelemként határozható meg. A kettő nem független és nem is válik el egymástól, ugyanakkor a politikai modernizmus két csoportja mintha nem egyformán hangsúlyozná a kettőt: a Co-ophoz köthető diskurzusok inkább mintha az illuzionizmus elleni küzdelmet hangsúlyoznák, míg a posztbrechti esztétika inkább mintha az ideológia ellen harcolna. Annette Michelson – akire Wollen és Rodowick is sokat hivatkozik – az illuzionizmus kritikájaként definiálja azon törekvéseket – a politikai modernizmus fogalmát ő sem használja –, melyek „az európai színház és film posztbrechti esztétikájától azon antinómiáig terjednek, melyek leginkább inspirálják a kortárs szobrászatot és festészetet.”<sup>159</sup> Az illúzió fogalma több szinten és többféleképpen is érthető, több mindenre is vonatkoztatható a politikai modernizmus

---

<sup>158</sup> Rodowick a korabeli brit értelmiség formálásában játszott szerepét tekintve az École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales-t és az École Normale Supérieure-t emeli ki a párizsi intézmények közül, az előzőben Barthes tanított, az utóbbiban Althusser, Derrida és Lacan is egy darabig. L. Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. IX.

<sup>159</sup> „ranging from the post-Brechtian aesthetic of European theater and cinema through the antinomies that animate recent sculpture and painting.” Michelson 1974. 25.

kontextusában,<sup>160</sup> Michelson itt azon tér-idő szemléletet érti alatta, „mely a késő kapitalizmus krízisének szimptomatikus kulturális kivetüléseként kiterjed az egész nyugati művészetre,”<sup>161</sup> „mely a moziban uralkodó narratív konvencióknak [is] alapjául szolgál,”<sup>162</sup> és amelyet mind az európai avantgárd, mind pedig az amerikai független film megkérdőjelez.

A filmnek az ideológiához való viszonyát, az ideológia közvetítésében játszott szerepét az apparátuselmélet tárja fel, melynek felismerései, meglátásai a legkidolgozottabban Baudry 1970-es, majd Metz 1975-ös cikkében jelennek meg.<sup>163</sup> Az apparátuselmélet lényegében arra mutat rá, hogy a film médiuma a filmi apparátus működéséből kifolyólag mind a vászon tartalmával, mind pedig önmagával kapcsolatban illúziókat kelt a nézőben. A vászon tartalma úgy jelenik meg a néző számára, mintha az a valóság lenne, jóllehet, voltaképpen csak a valóság transzformációja, konstrukciója, melyet az apparátus hoz létre, mégpedig oly módon, hogy közben egy olyan pozíciót kínál a nézőnek, egy olyan pozícióban rögzíti a nézőt, melyből az könnyedén átlátja és megérti e tartalmat. A film médiuma tehát abban az illúzióban ringatja a nézőt, hogy a valóság koherens, logikus, átlátható és megérthető, és hogy a szubjektum képes átlátni és megérteni azt, s ezzel egy olyan ideológiát közvetít, melyet a politikai modernizmus elutasít. Mint Rodowick is utal rá, mind a *Tel Quel*, mind pedig a politikai modernizmus problematikusnak tartja és elutasítja a szubjektum önmagába zárkózását, önmagára záródását, identitásának rögzülését, megmerevedését, s a szubjektum ilyesfajta elgondolásával szemben a lacani pszichoanalízis által kínált, nyitottságát megőrző, „folyamatban lévő szubjektum” modelljét igyekeznek előtérbe helyezni, ami az algériai háború, majd az egyre harciasabbá váló diákmozgalmak kontextusában mindkettejük részéről értékválasztás is egyben.<sup>164</sup> Az apparátuselmélet egyik legfontosabb felismerése tehát alapvetően az, hogy az ideológia nem csupán témaként, tartalomként, hanem formailag, a néző megszólításán keresztül is közvetítődik. Az apparátuselmélet ezzel kitágítja, kiszélesíti az ideológia közvetít(őd)ésének a felfogását.

---

<sup>160</sup> Vonatkozhat pl. a vásznon megjelenő mozgásra, melyet a filmi apparátus állít elő a filmkockákból, a vásznon észleltekre, melyet a néző hajlamos közvetlenül a valóságként szemlélni, de akár a lacani pszichoanalízis által kritizált szubjektumkonceptió(k)ra is, mely(ek) rendületlenül hisz(nek) a szubjektumban és annak azon képességében, hogy át tudja látni és meg tudja érteni a világot stb.

<sup>161</sup> „extending through Western art as the symptomatic cultural projection of the crisis in late capitalism.” Michelson 1974. 22.

<sup>162</sup> „which underlay the narrative conventions dominant in cinema” Michelson 1974. 25.

<sup>163</sup> Baudry 2006 [1970], Metz 1981 [1975]

<sup>164</sup> Rodowick Elisabeth Roudinescóra és MacCabe-re hivatkozik (Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 29., illetve XXIII.), és MacCabe-től veszi a „folyamatban lévő szubjektum” (subject in process) fogalmát is.

A politikai modernizmus az apparátuselmélet felismeréseit tovább finomítva azt vallja, hogy a néző megszólítása, a szubjektivitás kérdése nem független a filmi formáktól és eljárásoktól, a film egész jelölőrendszerétől. Ez a meggyőződés árnyalja az apparátuselmélet azon általánosító meglátását, miszerint a film médiuma már önmagában és eleve az ideológia eszköze lenne,<sup>165</sup> és hagy egy mozgásteret a film számára. A politikai modernizmus figyelme ezáltal egyrészt a filmi formák és az ideológia kapcsolatára irányul, hogy milyen ideológiát közvetít egy adott forma, másrészt pedig a filmi formák és a nézőség kapcsolatára, hogy miként szólítja meg egy adott filmi forma a nézői szubjektumot – illetve, hogy miként hozza azt létre –, hogy milyen pozíciót kínál neki, tehát hogy miként befolyásolják a különböző filmi formák és eljárások, a film egész jelölőrendszere a nézőség, illetve a szubjektivitás formáit.<sup>166</sup>

A politikai modernizmus szerint a hollywoodi film, a mainstream film, a klasszikus elbeszélés illúziókban ringatja a nézőt, így egyértelműen a fennálló ideológia eszközei, ugyanakkor úgy véli, hogy ezeken túl lehetségesek olyan filmek és filmi formák is, melyek nem illúziót kínálnak. Ebből kifolyólag egy kettős cél mozgatja: egyrészt, hogy leleplezze a hollywoodi film, a mainstream film, a klasszikus elbeszélés illuzórikus formáit, eljárásait, hogy rámutasson arra, hogy miként válnak ezek az uralkodó ideológia eszközeivé, és hogy milyen ideológiát közvetítenek; másrészt, hogy olyan formákat és eljárásokat találjon, melyek aláássák az apparátus működését, és megakadályozzák a fennálló ideológia kritikátlan átvitelét, közvetítését.<sup>167</sup> A politikai modernizmus mély meggyőződése, hogy a néző másként való megszólítása nem lehetséges radikálisan új formák nélkül, ennek következtében pedig az avantgárd és a kísérleti filmre fordítja a figyelmét. Rodowick egyenesen ebben látja a politikai modernizmus legfőbb témáját:

---

<sup>165</sup> Ezen általánosítás elsősorban Marcelin Pleynet és Jean Thibaudeau megfogalmazásában (idézi: Comolli 1990 [1971]. 215.), illetve Baudry említett írásában érhető tetten, ugyanakkor velük szemben Jean-Louis Comolli és Jean Narboni már 1969-ben, a sokat idézett *Cahiers*-előszóban differenciáltabban látja a kérdést (Comolli – Narboni 2006 [1969]), illetve jóval későbbi tanulmányában Metz is, amikor az azonosulás alkódjairól beszél (Metz 1981 [1975]. 69-73.).

<sup>166</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XV.

<sup>167</sup> E kettős cél a politikai modernizmus legkülönbözőbb diskurzusaiban köszön vissza folyamatosan Comolli és Narboni *Cahiers*-előszavától kezdve egészen a feminista filmelméletig (l. pl. Mulvey 2000 [1975], de Lauretis 2000 [1985]). Érdemes azonban megjegyezni, hogy míg az első cél – a mainstream film, az uralkodó ideológia leleplezése – mindvégig változatlan marad, addig a második célt tekintve – hogy mi az új formák és eljárások célja – már van egy alig észrevehető, ám annál sokatmondóbb eltolódás: míg a politikai modernizmus korai diskurzusaiban az új formák arra hivatottak, hogy aláássák az apparátus működését, a néző azonosulását az apparátus által kínált nézőponttal, addig a feminista diskurzusokban az új formák célja már az, hogy azonosulást kínáljanak a nőknek. Ezen eltolódás szépen jelzi, hogy hogyan változik az apparátus, a filmi forma mindenhatóságába vetett hit – egészen pontosan, hogy hogyan értékelődik le ezek jelentősége, miközben a néző szerepe megnő –, illetve, hogy hogyan változik ezzel párhuzamosan az azonosuláshoz való viszony is a politikai modernizmus folyamán.

A politikai modernizmus legalapvetőbb témája a következőként állapítható meg: *egy radikális, politikai szöveg lehetőségét egy avantgárd reprezentációs stratégia szükségessége szabja meg*; pontosabban, azon stratégiák, melyek hangsúlyozzák a nyelv vagy a filmi ábrázolás anyagi természetét, különösen egy önkritika formájában.<sup>168</sup>

Azon kérdés azonban, hogy milyen stratégiákat követve és milyen formákat alkalmazva kerülhető el az illúziókeltés és játszható ki az ideológia, már erőteljesen megosztja a politikai modernizmus két csoportját. Bár Rodowick szerint a Co-op és a posztbrechti esztétika pozíciói között több a hasonlóság, mint a különbség, és 1975-ig egy laza egyetértés van köztük, mely 1976-ban Wollen és Heath esszéivel törik meg,<sup>169</sup> én sokkal inkább úgy vélem, hogy valójában kezdettől fogva, már a 60-as évek közepétől, már a politikai modernizmus előtt különbözött a két csoport.<sup>170</sup>

Wollen, aki már a 70-es évek közepi írásaiban<sup>171</sup> világosan körvonalazza az avantgárd e két irányzatát és a köztük lévő különbségeket, mindenekelőtt arra mutat rá, hogy a két csoportnak mások a gyökerei, s hogy a köztük lévő hasadás már a húszas évek avantgárd filmkészítésén belül is létezett.<sup>172</sup> Már ekkor megfigyelhető egy olyan törekvés, mely a filmre elsősorban vizuális művészetként tekint, s az avantgárd festészetet tartva szem előtt a festészet szemléletét, gondolkodásmódját és eljárásait igyekszik átvinni és alkalmazni a film médiumára is. E törekvés figyelhető meg többek között a *Gépi balett*ben (1924), a *Felvonásközben* (1924), a *Diagonális szimfóniában* (1924), Hans Richter, Man Ray és Moholy-Nagy László munkáiban. A másik oldalon pedig ott van az orosz avantgárd, melynek képviselői (Szergej Eisenstein, Dziga Vertov, Grigorij Kozincev, Leonyid Trauberg) a színház és a költészet felől érkeznek, s a filmben is a történetmesélés érdekli őket, s mindaz, ami ahhoz hozzájárul: a beállítás, a montázs, a dramaturgia, a színészi játék stb. Míg a Co-op mozgalmak képviselői a festészet felé orientálódó hagyományt viszik

---

<sup>168</sup> „The most fundamental theme of political modernism can be stated as follows: *the possibility of a radical, political text is conditioned by the necessity of an avant-garde representational strategy*; or more precisely, strategies emphasizing the material nature of language or cinematic presentation, especially in the form of an auto-critique.” Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 12.

<sup>169</sup> Rodowick Wollen *Ontológia és materializmus* (1976) és Heath *Narratív tér* (1976) című írásaira utal, l. Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XVII.

<sup>170</sup> Mint a fentiekben volt róla szó, a két csoport jóval a politikai modernizmus előttről ered, majd a politikai modernizmus diskurzusában találkoznak, s felismerik, hogy mindannyian ugyanazon kérdések és problémák iránt érdeklődnek. Csakhogy az illuzionizmus és az ideológia kérdéseire és problémáira adott válaszaik alapvetően már korábban is különböztek, és pozícióik a politikai modernizmus mezejében sem kerülnek közelebb egymáshoz.

<sup>171</sup> Wollen 2006 [1975], Wollen 2010 [1976]

<sup>172</sup> Wollen 2006 [1975]

tovább, addig a posztbrechti esztétika az orosz avantgárd hagyományát, a színházi hagyományt.

Mindkét csoport az illuzionizmus és az ideologikusság ellen küzd, de mindkettő más eszközökben látja e küzdelem sikerének a zálogát. A Co-op mozgalmak a posztbrechti esztétikával ellentétben általában elutasítanak minden olyan jelölőt, mely önmagán túlrá utal, minden olyan jelölőfolyamatot, mely a művön kívülre vezet, minden olyan referenciát, mely a művön kívülre esik, így bármiféle történetmesélést, narratívát, reprezentációt, sőt, magát a verbális nyelvet is. Ez a különbség már a húszas évek avantgárd filmkészítésének két ága között is megvolt. Mint Wollen írja, az avantgárd mindenekelőtt a festészettel indult: itt vált lazábbá, itt problematizálódott először a jelölő és a jelölt közötti kapcsolat, ami a kubizmus áttörése után a folyamat radikalizálódásával végül kettejük szakadásához, a jelölt kikapcsolásához, feloldódásához, megszűnéséhez vezetett. Az irodalom és a színház ugyancsak élénken érdeklődött – s érdeklődik ma is! – a jelölőfolyamatok működése, a referencialitás kérdései iránt, ezek azonban – nyilvánvalóan a médiumukból kifolyólag – kénytelenek voltak megmaradni a nyelvénél, illetve idővel/időről-időre visszatérni a történetmeséléshez és a reprezentációhoz. Ez a különbség a két korai avantgárd filmkészítésnél is megfigyelhető: a festészetet követő ág általában tartózkodik a történettől, a verbális nyelvtől, radikális esetben magától a reprezentációtól és bármiféle jelölttől és külső referenciától is, míg Eisenstein és az orosz avantgárd film, mint Wollen is írja, tartalomközpontú, a jelölt túlsúlya jellemzi, és minden modernsége és avantgárd volta ellenére is sokkal inkább a klasszikus megújításaként, mint az azzal való szakításként jellemezhető. A festészet felé orientálódó ágat ekkoriban még az is segítette, hogy a némafilm korszakában a nyelv még nem tartozott a filmhez, sőt, ez még a hangosfilm feltalálása után sem volt magától értetődő egy darabig.

A történet, a reprezentáció, a nyelv és bármiféle jelölt és külső referencia elutasítása legfőképpen azonban nem a hagyományból fakad, hanem abból, hogy a politikai modernizmus – mind a Co-op, mind pedig a posztbrechti esztétika – az illúziókeltés és az ideológia eszközeinek tekinti ezeket. A Co-op mozgalmak alkotói általában azt a stratégiát választják, hogy igyekeznek megszabadulni mindezekről, így figyelmük legfőképpen a film anyagára, médiumára (az ezüstnitrát anyagára, az anyag foltjaira, szemcséire, az anyagban található koszrészecskékre, zajokra, a fényre, a filmszalagra stb.) és az anyag megmunkálásának az eszközeire, technikáira, eljárásaira (a kamerára, a lencsére, az élességre, az előhívásra, a színezésre, a karcolásra, a ragasztásra, tehát a kémiai és mechanikai folyamatok összességére) irányul. A filmek „reprezentációja” ennek

következtében túlnyomórészt a film materiális folyamataira szűkül. Ezt az anyag iránti érdeklődést a Co-op mozgalmak teoretikusai, kritikusai egyfajta ontológiai érdeklődésnek tekintik, Gidal pedig strukturalista/materialista filmeknek nevezi e filmeket.<sup>173</sup>

Wollen szerint mindkét fogalom magyarázatra szorul, ugyanis egyik sem a Co-oppal indul útjára.<sup>174</sup> Az ontológiai érdeklődés gyakorlatilag a fénykép/film feltalálásával egyidős, legjelentősebb képviselője André Bazin, s ha Bazin gondolkodását összehasonlítjuk a Co-oppal, akkor azt láthatjuk, hogy kettejük szemlélete és esztétikai ideái között – így a kérdés megválaszolásában is – nagyobb különbség már nem is lehetne; ahogy Wollen írja, kétségkívül „[v]an abban valami ironikus, hogy az anti-illuzionista, anti-realista film oda jutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit.”<sup>175</sup> Míg Bazin tradicionális ontológiája a film lényegét a tárgyak, emberek és események, tehát a filmen kívüli, film előtti (*profilmic*) világ emberi közreműködés nélküli reprodukciójában látja, addig a Co-op modern ontológiája a film anyagának, médiumának, technikáinak és eljárásainak az előtérbe állítását és az ezekre történő reflexiót szorgalmazza, ráadásul éppen annak érdekében, hogy megakadályozzák a film előtti világ reprodukcióját és a reprezentációt. Míg Bazin szerint a film jelentése a filmen kívüli világban van, melyet a film pusztán közvetít, addig a Co-op száműz minden filmen kívülit a műveiből, és a jelentést a film anyagára szűkíti: „A film most nem a felvétel előtti esemény »természete« felé irányul, hanem saját anyagi alapjának »természete« felé.”<sup>176</sup> Mindeközben a film nyelve háttérbe szorul, „elsorvad”<sup>177</sup>; jóllehet, tegyük hozzá, Bazin alapvetően soha nem tagadta a film nyelvi voltát. Wollen szerint „az ontológia után folytatott kutatás [ezzel] át tudott kerülni az idealizmus hatóköréből [...] a materializmus hatókörébe.”<sup>178</sup>

Ezzel máris a materializmus fogalmánál vagyunk, mely többek között a marxista gondolkodás egyik alapfogalma, és amelyre így a posztbrechti esztétika is igényt tart. A Co-op esetében a materializmus az anyag, a médium és a megmunkálás iránti érdeklődést és ezek előtérbe helyezését jelenti.<sup>179</sup> A posztbrechti esztétika szintén az anyag jelentőségét

---

<sup>173</sup> L. pl. a *Structural Film Anthology* eredetileg 1975-ben publikált, majd a kötet számára átdolgozott, javított előszavát: „Theory and Definition of Structural/Materialist Film.” In: Gidal 1978<sup>2</sup> [1976]. 1-21.

<sup>174</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>175</sup> Wollen 2006 [1975]

<sup>176</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>177</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>178</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>179</sup> Mint Wollen utal rá, a Co-opon belül legfőképpen Gidal ragaszkodik a materializmus fogalmához, akinek a megítélése azonban pont a materializmushoz való viszonyát tekintve nem egyértelmű. Wollen szerint Gidal „[f]ilmjeiben és elméleti munkásságában mindig is vigyázott, hogy elkerüljön bármiféle arra vonatkozó sugalmazást, hogy a materializmus egyszerűen a film materiális folyamatának vagy anyagának reprezentációjára vagy dokumentálására, feltérképezésére lenne korlátozható, vagy hogy a reprezentáció



hangsúlyozza, és az anyagon való munkálkodást szorgalmazza, de egészen más céllal: a posztbrechti esztétika ugyanis a Co-oppal ellentétben reprezentációpárti, s ez egészen más dimenzióba helyezi az anyaghoz való viszonyulást, a materializmust és az anyagon való munkálkodást.

Mint Wollen írja, Brecht nem pusztán a művészet anyagiságát hangsúlyozza, nem pusztán a művészet műviségére, konstruáltságára reflektál, miként a Co-op, hanem ennél továbbmegy:

a *Verfremdung*-effekt lényege szerint természetesen nem egyszerűen csak azért töri meg a néző beleélését vagy empátiáját, hogy felhívja a figyelmet a művészet műviségére, egy művészetközpontú modellre, hanem azért, hogy demonstrálja a társadalom működését, egy olyan valóságot, amelyet elhomályosítanak az érzékelés megrögzött normái, az „emberi problémákkal” való azonosulás megrögzött módjai.<sup>180</sup>

A posztbrechti esztétika azt vallja, hogy csak egy szimbolikus térben lehet politizálni, politikusnak lenni, hogy a szimbolikus téren, a törvényen kívül megszűnik a politikum, ezért ragaszkodik a nyelvhez, a reprezentációhoz és a jelölthöz: „Eszmék, vagyis nyelv: a fogalmak csak egy szimbolikus (és nem ikonikus) rendszerben dolgozhatók ki, és csak ott létezhet ellentmondás, következésképpen érvelés.”<sup>181</sup> Vagy ahogy Barthes fogalmaz:

A színházban, a filmben, a hagyományos irodalmi művekben mindent valahonnan, egy bizonyos nézőpontból látunk, és ezen alapszik az ábrázolás geometriája [...] A kiindulási pont mindig a Törvény: a társadalom törvénye, a harc törvénye, az eszme törvénye. Ezért egyetlen harcos művészet sem lehet többé más, mint ábrázoló, törvényes művészet. Ha az ábrázolást meg akarjuk fosztani ettől a kiindulási ponttól, és úgy akarjuk

---

valaha is teljesen kizárható volna.” (Wollen 2010 [1976]) Wollennel szemben Rodowick ugyanakkor úgy látja, hogy „Gidal mind írói, mind pedig filmkészítői munkásságában ragaszkodik a szemiotikai redukció azon stratégiáihoz, melyek szisztematikusan kizárják a jelölés bármely olyan elemét, mely nem tartozik a kimondottan filmi kifejezőanyagokhoz. [...] Gidal úgy érvel, ha ismét a filmkép anyagi alapjára irányul az észlelés, akkor minden referencia visszatér a filmkocka, a filmszalag anyagisága és azon időtartam által megszabott korlátokhoz, mely alatt a film átfut a vetítőn. Gidal számára a narratíva és a reprezentáció elkerülhetetlenül kompromittáltak mint ideológiai formák; a tagadás a reprezentáció visszautasítását, és a film történetével mint narratív formával való abszolút szakítás követelését jelenti.” („In both his writing and filmmaking, Gidal insists on strategies of semiotic reduction that systematically eliminate any elements of signification that do not belong to specifically cinematic materials of expression. [...] By turning perception back on to the material substrate of the cinematic image, Gidal argues, all reference returns to the limits imposed by the frame, the materiality of film stock, and of duration measured by the passing of the film through the projector. For Gidal, narrative and representation are unavoidably compromised as ideological forms; negation means refusing representation and forging an absolute break with film’s history as a narrative form.”) (Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XVII-XVIII.) Én a fenti meghatározásnál a Co-op egészét, a Co-op egészének a materializmusához való viszonyát igyekeztem szem előtt tartani, mely inkább Rodowick megítéléséhez áll közelebb.

<sup>180</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>181</sup> Wollen 2010 [1976]

megszüntetni geometrikus voltát, hogy közben megmaradjon ábrázolásnak, hatalmas árat kell fizetnünk, valójában halállal.<sup>182</sup>

Mint Angyalosi Gergely utal rá, Barthes-nak a jelölthöz és az értelemhez való ragaszkodása egyértelműen Brecht hatása:

1963-ban ismét csak Brechtet hozza fel példaként. Brecht művészete, mondja, „olyan vállalkozás, amely messze maga mögött hagyja azt az értelemfelfüggesztést, amelyet az avantgárd vélt véghez vinni a köznapi nyelvhasználat és a színpadi konformizmus felforgatásával”. Az avantgárd számára az értelem (*sens*) a fő ellenség. Barthes-nak viszont az a meggyőződése, hogy „az értelem nulla foka” nem létezik, nem fér össze a nyelv alaptermészetével.<sup>183</sup>

Barthes-ra hivatkozva ugyancsak a reprezentáció szükségességét hangsúlyozza MacCabe is – „Roland Barthes tanulmányában [...] azt mondja, hogy az olyan forradalmi művészek, mint amilyen Eisenstein és Brecht, szükségképpen a reprezentáció világán belül kell maradnia...”<sup>184</sup> –, s bár a továbbiakban azt vizsgálja, hogy meghaladható-e a reprezentáció fetisiztikus struktúrája, ezzel még mindig csak a fetisiztikus struktúrát kísérli meg maga mögött hagyni, nem magát a reprezentációt. MacCabe elképzelése

egy *másfajta* cselekvés lehetőségét érinti, amely nem egyszerűen a szubjektum vagy a különféle (és a valóságnak *megfelelő*) identitások reprezentációjának felforgatására irányul, hanem a szubjektumot helyezi át az ideológián belül – a szubjektum másfajta konstituálását kínálja.<sup>185</sup>

S végül hasonlóképp gondolkodik a reprezentáció szükségességéről Heath is: „Brecht színháza nem pusztán a reprezentáció színháza, hanem a *jelentés* érdekében való reprezentációé [...]; reprezentációk láthatók, mégpedig elidegenítve, azon valóság és helyzet egészébe beleszőve, melyeket maguk e reprezentációk hoznak létre.”<sup>186</sup>

A posztbrechti esztétikát így tehát nem a film ontológiája érdekli, hanem a reprezentált, és éppen ezért nem mond le, nem tud lemondani a filmen kívüli referenciáról, s nem fogadja el a jelölt totális kiküszöbölését: „Brecht számára nem jöhetett számításba a

---

<sup>182</sup> Barthes 1998 [1973]. 63.

<sup>183</sup> Angyalosi 1996. 147.

<sup>184</sup> MacCabe 2007 [1974]. 21.

<sup>185</sup> MacCabe 2007 [1974]. 21-22.

<sup>186</sup> „Brecht’s is a theatre of representation but of representation for *meaning* [...]; representations are shown and distanced, seized in the complex of reality and attitude they produce.” Heath 1974. 115-116.

darabon kívüli referencia egész birodalmának elhagyása...”<sup>187</sup> A nyelvhez, a reprezentációhoz, a referencialitáshoz és a jelölthöz való viszony tehát jelentős mértékben befolyásolja a két csoport materializmusát: mindketten az anyag hangsúlyozását, előtérbe helyezését és az anyaggal való foglalatosságot szorgalmazzák, de a posztbrechti esztétika esetében mindezek a jelentésképzés érdekében történnek.

De miként fér meg a posztbrechti esztétikán belül egymás mellett az, hogy egyszerre feltételezi, hogy a nyelv, a reprezentáció és a narratíva illúziókeltő és ideologikus, és hogy egyszerre ragaszkodik is hozzájuk? A kérdés megválaszolásához mindenekelőtt árnyalni kell a fenti kijelentést. A posztbrechti esztétika szerint egy szöveg – legyen az képi vagy nyelvi, vagy legyen akár egy történet – akkor illuzórikus és ideologikus, ha egy szubjektumnak – egy transzcendentális egónak, a gondolat létrehozójának – az intencionális aktusaként működik, ha a szöveg jelölői háttérbe húzódva, észrevétlen maradván szabad teret adnak a jelöltek akadály nélküli áradásának, az üzenet zavartalan átvitelének, átadásának.<sup>188</sup> A posztbrechti esztétika a posztstrukturalizmus esztétikai ideáit követve úgy véli, hogy ez a jelölők, a jelölőfolyamatok felszabadításával akadályozható meg, ha a szöveg azon komponensei és dimenziói és olyan eljárások és eszközök is érvényre jutnak a szövegben – pl. a stílus, az anyag, de ide tartozik a brechti elidegenítő effektus is –, melyek a jelölők elrendez(őd)ését nem közvetlenül az üzenetátadás érdekében szervezik. A posztbrechti esztétika materializmusa tehát a szöveg felszabadítására irányul, a szöveg felszabadítása érdekében szorgalmazza a jelölők anyagának hangsúlyozását, a jelölők láthatóvá tételét, transzparenciájukból való kiléptetését, hogy teljes anyagi mivoltukban vehessenek részt a jelölőfolyamatokban, sőt mi több a jelentésképzésben. Wollen Viktor Sklovszkij, Roman Jakobson és az orosz formalizmus kutatásaira utal, akik a metrum, a rím szerepét vizsgálva jutottak arra a felismerésre, hogy ezek nem a jelölt érdekében szerveződnek, és hogy nagyban hozzájárulnak a nyelv dezautomatizálódásához. Csakhogy míg az orosz formalizmus nem tulajdonított ezeknek jelentésképző szerepet, addig a posztbrechti esztétika mély meggyőződése, hogy a jelentés nem független a jelölő anyagi alapjától, következésképp, hogy a jelölő teljes egésze – stílusa, anyaga és bármely egyéb tulajdonsága – befolyásolja a jelentést.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>188</sup> Colin MacCabe szerint pontosan ez a probléma a klasszikus realista szöveggel: „a metanyelvnek nincs anyagi alapja; elanyagatlanították a tökéletes reprezentáció elérése érdekében: hogy a dolgok önazonossága mintegy átragyogjon a szavak ablakán.” MacCabe 2007 [1974]. 11.

<sup>189</sup> E meggyőződés nyilvánvalóan a posztbrechti esztétika marxista gyökereiből, a marxizmus azon meglátásából fakad, miszerint egy társadalom eszméi nem függetlenek az adott társadalom termelési viszonyaitól, a termelés anyagi feltételeitől.

Egy ilyesfajta szöveg már nem kizárólag a szerző intencionális aktusa. Egy ilyesfajta szövegben hangsúlyosabbá és autonómabbá válnak a jelölőfolyamatok és a szövegműködések, miközben a befogadó számára is nagyobb tér nyílik – a befogadó aktívvá, maga a befogadás produktív munkává válik –, így a jelentésképzés egy jóval nyitottabb térben zajlik, s jóval kiszámíthatatlanabbá is válik. Egy ilyesfajta szöveg

úgy tekint a jelentésre, mint egy materiális és formális problémára, mint materiális és formális meghatározók termékére, és nem, mint egy *ego cogitans*, egy gondolkodó és tudatos (ön-tudatos) szubjektum szándékára. Valójában ennek a szubjektumnak a fogalmát az ilyen értelemben vett textuális termelés feloldja, ahogy azt Kristeva és mások ismételtlen igazolták. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az ideológia tudatos szubjektumát egyszerűen felváltja az automatizmus vagy egy véletlenszerű folyamat. Inkább arról van szó, hogy a gondolkodót, a képzelődőt vagy a nézőt átváltoztatja egy olyan ágenssé, aki a nyelvvel és a nyelven belül dolgozik, hogy valami olyasmit hozzon létre, amit nem lehet már előre érteni, aminek problematikusnak kell maradnia, bizonyos értelemben befejezetlennek, vég nélkülinek. Ennek a munkának nem szabad elnyomnia anyagi alapját, az érzéki aktivitást, amely az ő termelési folyamata, ugyanakkor ez az érzéki aktivitás nem képezi egyedüli horizontját.<sup>190</sup>

Az illúziók és az ideológia elleni harc tehát még nem jelenti a nyelvről, a reprezentációról vagy a narratíváról való lemondást: „Az anti-illuzionizmus még nem jelent szükségszerűen anti-representacionalizmust, és ez nem mondható illuzionisztikusnak, ha többé már nem áll egy alternatív teremtés (a való világ képzeletbeli pótlékának termelése) szolgálatában.”<sup>191</sup>

Hasonlóképp nem mond le a posztbrechti esztétika a realizmusról sem, bár Rodowick ezt radikálisan másként látja. Rodowick egyik alapállítása, melyet a kötete folyamán újra és újra hangsúlyoz, hogy a politikai modernizmus a realizmus és a modernizmus szembeállítására épül, melyben ő maga a realizmus ellenében működik:

a politikai modernizmus felfogható egy határozott diskurzusmezőként, retorikai stratégiák készleteként (az „episztemológiai törés” fogalma, a modernizmust a realizmussal, a materializmust az idealizmussal, a teoretikust az ideológiai gyakorlattal, a dekonstrukciót a kóddal szembeállító bináris logika) és egy határozott témahálózatként.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>191</sup> Wollen 2010 [1976]

<sup>192</sup> „political modernism can be understood as a precise field of discourse, a set of rhetorical strategies (the notion of the »epistemological break«, the binary logic that opposes modernism to realism, materialism to idealism, theoretical to ideological practice, deconstruction to code), and a definitive network of themes.” Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 34.

a politikai modernizmus felépített két tág egymással kibékíthetetlenül szemben álló formarendszert, Hollywoodot és az ellenfilmet, melynek során ez utóbbit az előbbi tagadásaként vagy kritikájaként definiálta. A meghatározó ellentét fogalmilag valóban a realizmus versus modernizmus volt. Elköteleződésében és a hollywoodi filmben fellelhető kép és narratíva szemiotikai kódjainak a tagadásában az ellenfilm az illuzionizmus kritikájához hivatott hozzájárulni egyfajta elméleti vagy episztemológiai film megteremtésével. Ily módon az ellenfilm formái a realizmus versus modernizmus általános kettősén belül jöttek létre: transzparencia/reflexivitás, illuzionizmus vagy idealizmus/materializmus, kód/dekonstrukció.<sup>193</sup>

Sőt, Rodowick a politikai modernizmus holtpontra jutását is ezen oppozíció túlságosan is merev elgondolásának és az ahhoz való túlságosan is merev ragaszkodásnak tulajdonítja.<sup>194</sup>

A politikai modernizmus egészének ezen oppozícióra való alapozása azonban egyáltalán nem állja meg a helyét. Rodowick teljességgel átsiklik afelett, hogy Brecht realistiként tekintett magára, és hogy Brechtet a realizmus problémái érdekelték. Úgy látja, hogy a huszadik századi esztétikai viták a realizmus/modernizmus oppozíciójára épülnek, melyek közül a legismertebb a Brecht-Lukács-vita,<sup>195</sup> de teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy a Brecht-Lukács-vita lényegében a két teoretikus realizmusért folytatott harca, s hogy a realizmus és a modernizmus oppozícióban való elgondolása legfeljebb csak Lukács álláspontját tükrözi, de a többféle realizmusban gondolkodó és a realizmust a modernizmussal összehangolni igyekvő Brechtét egyáltalán nem. Különösen meglepő, hogy a későbbiekben maga is idézi Wollen azon utalását, miszerint Brecht realistiként tekintett magára,<sup>196</sup> de ez sem készíti arra, hogy felülvizsgálja a politikai modernizmusnak a realizmushoz való viszonyát.

De mi a helyzet a posztbrechti esztétikával? A posztbrechti esztétikának Brechthez hasonlóan – ha nem is lépten-nyomon hangoztatott, de azért – szintén az egyik legmélyebb meggyőződése, hogy a politikai film, illetve a politikai művészet nem mondhat le a valóságról. Lényegében ebből következik, amiről már fentebb is esett szó, hogy nem mond le – nem mondhat le! – a nyelvről, a reprezentációról, a jelöltről és a referenciáról, s

---

<sup>193</sup> „political modernism constructed two broad regimes of irreconcilably opposed forms, Hollywood and countercinema, where the latter was defined as the negation or critique of the former. Conceptually, the superintending opposition here was really that of realism versus modernism. In its engagement with and negation of the semiotic codes of image and narrative in Hollywood film, countercinema was to promote a critique of illusionism by founding a theoretical or epistemological cinema. In this manner, the forms of countercinema were generated from within the overarching binary of realism versus modernism: transparency/reflexivity, illusionism or idealism/materialism, and code/deconstruction.” Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XVI.

<sup>194</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XXIII., továbbá: XXVI.

<sup>195</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 12.

<sup>196</sup> „Brecht »realistának« tartotta magát” Wollen 2010 [1976], illetve: Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. 159.

végeredményben a realizmusról sem.<sup>197</sup> A realizmus fogalma ugyan már nem központi jelentőségű a számára – a posztbrechti esztétika már kétségkívül nem a realizmusért folytatott harc! –, de ezzel együtt azzal is tisztában van, hogy szüksége van rá. Tény, hogy egyértelműen elutasítja a klasszikus realista szöveget – akárcsak Brecht! –, mégpedig azért, mert az nem képes megragadni a valóság ellentmondásait, és mert egy illuzórikus pozíciót kínál a befogadójának,<sup>198</sup> de mindeközben hangsúlyozza, hogy a realizmus nem merül ki a klasszikus realizmusban: „az emberek hajlamosak a realizmus általános kérdését összekeverni a XIX. századi realista regény sajátos formájáéval.”<sup>199</sup> A posztbrechti esztétika szerint a valóság megragadásához realista szövegre van szükség, de olyanra, mely egyúttal elkerüli az ideológia csapdáit is, erre pedig MacCabe szerint azon realista szöveg lesz képes, mely a felforgatás stratégiáit nem csupán a szöveg egy-egy pontján, egy-egy pillanatban alkalmazza, hanem a szöveg egészén keresztül.<sup>200</sup> Wollen úgy véli, hogy nem biztos, hogy minden körülmények között a valóság feltárása a leghatékonyabb eszköz a társadalmi változások katalizálásához, Godard filmjeit elemezve azonban úgy látja, hogy Godard-t is egyértelműen a valóság érdekli, s hogy alapvetően bizalmatlan a fikcióval.<sup>201</sup> Igaz, később úgy is jellemzi, mint aki az avantgárd előtti törésponthoz tér vissza, és sem nem realista, sem nem absztrakt: „Eltéríti a jelölőt a jelölttől, és megerősíti – ahogy egy ilyen eltérítésnek ezt meg kell tennie – az előbbi elsőbbségét, anélkül, hogy a másodikat megszüntetné.”<sup>202</sup> Wollen rendkívül árnyaltan gondolkodik a realizmusról: „A művészetben meg tapasztalható realizmus/illúzió/»irodalom« és absztrakció/reflexivitás/Greenberg-modernizmus közti harc nem annyira egyszerű vagy mindenre kiterjedő, mint amennyire néha annak tűnik.”<sup>203</sup> Az idézet egyértelműen azt a brechti álláspontot tükrözi, mely szerint a realizmus és az avantgárd nem kizárólag ellentétként képzelhető el, s mindennél jobban cáfolja Rodowick azon állítását, miszerint a politikai modernizmus egésze a realizmus és a modernizmus rendkívül merev szembeállítására épülne. Mindezeket figyelembe véve tehát sokkal inkább arról van szó, hogy a realizmust csak a Co-op mozgalmak utasították el, de a posztbrechti esztétika korántsem.

---

<sup>197</sup> „Hiszen mit jelent a realizmus, kérdezte Brecht, ha nem a valóságnak, azaz a társadalmi-gazdasági világ okozati összefüggéseinek a feltárását...” („For what did realism mean, asked Brecht, if not the uncovering of realism, that is the causal nexus of the socio-economic world...”) Mitchell 1974. 78.

<sup>198</sup> MacCabe 2007 [1974]. 10-17.

<sup>199</sup> MacCabe 2007 [1974]. 10-11.

<sup>200</sup> MacCabe 2007 [1974]. 18-24.

<sup>201</sup> Wollen 2006 [1972]

<sup>202</sup> Wollen 2006 [1975] Ugyanebben a cikkében a *Minden rendbent* viszont ismét a klasszikus realizmushoz való visszatérésként jellemzi.

<sup>203</sup> Wollen 2006 [1975]

A Co-op és a posztbrechti esztétika közötti legfőbb ellentét tehát a nyelvhez, a történetmeséléshez, a reprezentációhoz, a jelölthöz, a referenciához és a realizmushoz való viszonyban mutatkozik meg. Mint Wollen említi, ezen kívül is vannak még különbségek – pl. a közönségről való gondolkodásban: míg a Co-op hamar beletörődik annak hiányába, addig a posztbrechti esztétikát, vagy legalábbis egy-egy képviselőjét ez azért feszélyezi; vagy hogy a Co-op filmkészítését sokkal inkább egyfajta kézműves, kisipari előállítás jellemzi, míg a posztbrechti esztétika erősebben kapcsolódik a filmipar intézményes kereteihez –, e különbségek azonban már kevésbé lényegesek.

Bár a fentiekből már érzékelhető volt, érdemes végül kitérni rá, hogy Wollen, aki először vázolja fel a politikai modernizmus legfőbb alapvetéseit, céljait, csoportjait és törésvonalait – s ezzel látszólag egy reflektáltabb, külső pozícióba helyezi magát –, mint Rodowick is írja,<sup>204</sup> egyértelműen a posztbrechti esztétikát favorizálja: „A huszadik századi művészet alapvető forradalmát a jel fogalmának és használatának átalakulásában láthatjuk, és nem a jelölés elutasításában, kivéve a tautológiát, a jelenlét és az önreferencia zárt körét.”<sup>205</sup> Ennek következtében tanulmánya végkicsengését is a Co-op stratégiáinak a leértékelése és a posztbrechti esztétika törekvéseinek promotálása határozza meg:

Azonban az anti-illuzionizmus nem feltétlenül éri el végpontját ezzel a fajta tautológiával, magának az illuzionista tervezetnek az önmagába hajlásával. A nem-mozgóképi és mozgóképi kódok, a jelölt és a jelölő közti dominanciaviszonyok érvénytelenítése inkább a film-szöveg létrehozásához vezethet, és nem a film-reprezentációhoz vagy a film-tárgyhoz. A filmkészítés a jelentésnek egy olyan tervezete lehet, amely önmagán túli horizontok felé mutat az ideológia általános küzdőterében. Ugyanakkor elkerülheti az illuzionizmus csapdáit, hogy szimplán a világ pótlékaként szolgáljon, az ideológia parazitájaként, melyet valóságként termel újra. A képzeletbelit meg kell fosztani valóságosságától; az anyagot szemiotizálni kell. Kezdjük látni, hogy a materializmus problémája elválaszthatatlan a jelölés problémájától, és hogy a jelölésben lévő anyagnak és a jelölés anyagának a problémájával kezdődik, azzal, ahogyan ez az anyag az alap és a jelölő kettős szerepét játssza.

---

<sup>204</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XIII, 159.

<sup>205</sup> Wollen 2010 [1976]

### 3. A francia színtér és a posztbrechti esztétika kezdetei

Az előző fejezetben igyekeztem áttekinteni a politikai modernizmus diskurzusát és a posztbrechti esztétika azon belüli helyzetét, a továbbiakban azonban már kizárólag ez utóbbira, Brecht filmi recepciójára szeretnék fókuszálni.

Brecht filmi recepciójának az első állomása a *Cahiers du cinéma* 1960. decemberi Brecht-száma. E számot ugyan közvetlenül nem követik komoly elméleti viták, mégis sok szempontból figyelemre méltó: egyrészt jelentős mértékben kiveszi a részét Brecht promotálásából, akinek a munkássága az 1950-es évek első feléig korántsem örvend túl nagy népszerűségnek Nyugaton, másrészt jelzés értékű magának a lapnak a 1960-as években bekövetkező ideológiai eltolódására nézve, harmadrészt pedig nagy hatással van a francia filmkritikára, filmről való gondolkodásra és filmkészítésre.

Legelőször is nagyon röviden szeretném felvázolni, hogy hogyan alakul Brecht ismertsége, fogadtatása és a tágabb Brecht-recepció az 50-es évek végéig az európai és az amerikai kontextusban.

#### 3.1. Brecht helyzete az 50-es évekig

Brecht neve az 1920-as évek folyamán válik ismertté Németországban, a *Koldusopera* (1928) nemzetközi sikerét és az emigrálását követően (1933) pedig Európa szerte, a Szovjetunióban és az Egyesült Államokban is – ez utóbbiban a legtöbbet játszott német szerző 1918 és 1945 között.<sup>206</sup> A hozzá való viszonyulás mindazonáltal meglehetősen ambivalens: a fasizmussal szembeni kiállását szívesen fogadják a második világháború alatti antifasiszta propagandában, radikális baloldali nézetei miatt ugyanakkor erős bizalmatlanság övezi – 1947-ben, az emigrációs éveit az Egyesült Államokban fel is kerül az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság<sup>207</sup> listájára.

A háborút követően Nyugaton az újjáépítés politikailag, ideológiailag és esztétikailag is konzervatív környezetében a művei iránt nem mutatkozik különösebb érdeklődés egészen

---

<sup>206</sup> Vajda 1966. 273-275.

<sup>207</sup> *House Committee on Un-American Activities* (HCUA), illetve *House Un-American Activities Committee* (HUAC)



az 50-es évek közepéig. A keleti blokkban ezzel szemben ő az új szocialista klasszikus.<sup>208</sup> S bár darabjai valóban megfelelő alapanyagoknak bizonyulnak a Nyugat elleni ideológiai küzdelemben, rendszerkritikus megnyilvánulásai – pl. az 1953-as berlini felkeléssel kapcsolatos állásfoglalása – miatt a hatalom itt is bizalmatlanul tekint rá.

Az 50-es évek közepétől azonban lassan Nyugaton is kezd megélni iránta az érdeklődés, s ebben Franciaország jár az élen: számos francia színházrendező kezd el érdeklődni Brecht módszere iránt, és számos francia színházigazgató válik nyitottá Brecht előadásaira és darabjaira. 1954-ben a Berliner Ensemble Párizsba látogat, és hatalmas sikert arat a *Kurácsi mamával*. 1955-ben a *Théâtre populaire* a január-februári számát Brechtnek szenteli – a számot Bernard Dort és Barthes<sup>209</sup> szerkeszti. Ugyanebben az évben a L'Arche kiadó kilenc kötetben elkezdje megjelentetni Brecht drámáit és a *Julius Caesart*. Ez az érdeklődés az 50-es évek végén a brit kontextust is eléri: 1959-ben látnak napvilágot az első Brecht-monográfiák,<sup>210</sup> 1960-62-ben pedig először adják ki Brecht darabjait kötetben angolul is: a Methuen kiadó két kötetben hét darabját jelenti meg. Elméleti írásainak első válogatása 1964-ben jelenik meg John Willett szerkesztésében.<sup>211</sup>

A hozzá való viszonyulás azonban továbbra is ambivalens, különösen a tekintetben, hogy mit kezdjenek munkássága ideológiai vetületével. Barthes szerint Franciaországban a szélsőjobb oldali körök ideológiai okokból egyértelműen elutasítják Brechtet, a jobboldal formalista megközelítése a politikai és ideológiai vonatkozásokat leválasztva az életműről „az Örök Színház zászlaja alá” sorakoztatja fel – s ezzel alapjaiban hamisítja meg –, a baloldal és a szélsőbaloldal humanista fogadtatása méltányolja ugyan, de antiintellektuális előítéleteik miatt gyakran az életmű egyfajta kispolgári szemléletébe torkollnak, míg végül a kommunista oldalról ugyancsak bizalmatlanul tekintenek rá elsősorban a pozitív hős elutasítása, de az epikus színház egész – általuk formalistának bélyegzett – koncepciója miatt is.<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> Wright 1989. 7.

<sup>209</sup> Barthes különösen sokat tesz Brecht népszerűségéért. Mint Angyalosi Gergely írja róla: „Ebben az időszakban főleg Brecht színházában véli megtalálni azt az avantgárdot, amely nem a preszuicidális művészet körébe tartozik, s amelyet mégis elfogadhatónak és magához közel állónak érez. Eszerint ennek az avantgárdnak határozott politikai üzenete volna, amelyet mindazonáltal a dogmatizmus árnya nélkül képvisel: olyan művészet, amely nem arra vállalkozik, hogy megoldja gondjainkat, hanem hogy kérdéseket intézzen a világhoz.” Angyalosi 1996. 144.

<sup>210</sup> Martin Esslin *Brecht: A Choice of Evils* (1959), John Willett *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects* (1959)

<sup>211</sup> Brecht 1964a

<sup>212</sup> Barthes 1972 [1956]. 108-109.

Brecht munkásságának ideológiai vonatkozásai miatt egészen másként viszonyulnak az életmű hármasköréhez is.<sup>213</sup> Míg Nyugaton alapvetően úgy tekintenek Brechtre, mint akinek kommunista volta ellenére sikerült nagy íróvá válnia, és arra törekednek, hogy művészetét leválasszák világnézetéről, és megtisztítsák ideológiai vonatkozásaitól (formalista megközelítés), addig a keleti blokkban úgy értékelik, hogy kezdődő dekadens esztétikája ellenére rátalált a helyes dialektikára, s arra törekednek, hogy életművét leválasszák a 20-as évek művészeti irányzatairól, elsősorban az expresszionizmusról.<sup>214</sup>

A továbbiakban szeretném áttekinteni a *Cahiers* 50-es évekbeli szemléletét, egyrészt, hogy lássuk, hogy milyen légkörbe érkezik Brecht, másrészt, hogy ezáltal a Brecht-szám jelentőségét is pontosabban felbecsülhessük. Ha a *Cahiers* 50-es évekbeli esztétikai és ideológiai szemléletét és kritikai gyakorlatát szeretnénk jellemezni, akkor mindenekelőtt a szerzők politikájával (*politique des auteurs*) kell kezdeni. A szerzők politikája a *Cahiers*-nak az 50-es évek közepén kialakuló meghatározó kritikai gyakorlata, mely kezdetben arra törekszik, hogy a szerző fogalmát a film területén is meghonosítsa, s ezzel művészetként ismertesse el a filmet, a későbbiekben pedig a *mise en scène* fogalmával felfegyverkezve arra keresi a választ, hogy milyen szempontok alapján lehet különbséget tenni szerző és szerző között, hogy milyen szempontok alapján lehet megítélni és értékelni az egyes szerzőket. A szerzők politikáján túl jelentős mértékben meghatározza a lap szemléletét Bazin realizmus-koncepciója is az 50-es években, s tekintve, hogy a realizmus kérdése Brecht számára is központi jelentőségű, érdemes kettejük nézeteit összehasonlítani.

### 3.2. A szerzők politikája

Az 50-es években felfutó szerzők politikáját nagyon sokan szokták egészen Astruc kamera-töltőtoll párhuzamáig és Truffaut *A francia film bizonyos irányzata* című cikkéig visszavezetni,<sup>215</sup> éppen ezért én is kitérek e cikkekre, ugyanakkor én amellet érvelek, hogy

---

<sup>213</sup> Mint Wright írja, Brecht életművének hármaskörzése ebben az időben mind Nyugaton, mind Keleten egyaránt elterjedt: eszerint Brecht korai szubjektivista-anarchista-nihilista korszakát (*Baal: én vagyok a világ ura*) egy racionalista-behaviorista-mechanisztikus fázis követi (a világ ural engem), majd ezek után, az életmű kései, érett korszakában eljut a problémák dialektikus feloldásáig (az én és a világ dialektikus viszonya). L. Wright 1989. 6.

<sup>214</sup> Wright 1989. 6, Vajda 1966. 279.

<sup>215</sup> Astruc és Truffaut cikkeit többek között Kristin Thompson és David Bordwell (Thompson – Bordwell 2007 [1994/2003]. 442-443.) és Vincze Teréz (Vincze 2013. 24-29.) is a szerzői elmélet kontextusában tárgyalja.

Astruc és Truffaut cikkei inkább diszkontinuitásban, mintsem kontinuitásban állnak a szerzők politikájának a gyakorlatával vagy éppen a szerzői elmélettel.

Astruc sokat idézett cikkében azt fejtegeti, hogy a film megjelenéséhez képest a 20. század közepére (1948-ban írja cikkét!) elindult a nyelvvé válás útján, s kezd megszabadulni a vizualitás és a konkrétum zsarnoksága alól,

hogy az írás olyan eszközévé váljon, mely éppoly kifejező és kifinomult, mint az írott nyelv. Ez a művészet, mely minden lehetőséggel meg van áldva, de rengeteg előítélet foglya, nem fog örökké a realizmus és a szociális fantasztikum kis területén működni, melyet a szórakoztató regény határán utaltak ki neki.<sup>216</sup>

Astruc szerint nem kell hozzá sok idő, hogy filmekben keresztül tájékozódjunk, gondolkodjunk, fejezzük ki magunkat és kommunikáljunk, s ha Descartes ma élne, 16 mm-es kamerával írná meg az *Értekezést*. Kamera-töltőtoll párhuzamával tehát azt sugallja, hogy nem vagyunk már messze attól, hogy a film a nyelvhez hasonló absztrakt és összetett kifejezőmódra tegyen szert, s hogy a kamera segítségével éppoly könnyedén fejezzük ki gondolatainkat, mint a töltőtollal. Mindennek azonban, mint ahogy Nánay Bence is utal rá, nem sok köze van a szerzők politikájához.<sup>217</sup> A hangsúly itt sokkal inkább a nyelvhez hasonló absztrakt és összetett kifejezőmódon van, nem pedig a szerzők politikája által megkövetelt sajátos, egyéni és személyes stíluson, jóllehet az előbbi nyilvánvalóan megkönnyíti ez utóbbi megteremtését is. Ahogy Kovács András Bálint írja:

Astruc gondolatának lényege, hogy a filmet fel kell emelni az irodalom és a dráma intellektuális kifejezési szintjére. A film fejlődése a „látványosság” szintről felfelé tart a „nyelv” szintjére. [...] a film egyetlen lehetséges útja, hogy maga is filozófiává váljon. [...] A film jövője tehát csak akkor garantált, ha képes lesz elvont gondolatok kifejezésére.<sup>218</sup>

Szintén félreértésre adhat okot, s könnyen a szerzők politikája felől lehet értelmezni azon sokat idézett részt is, ahol Astruc arról ír, hogy a filmi kifejezőmód fejlődésével és könnyebb elsajátíthatóságával

a forgatókönyvíró maga készíti a filmjeit. Még jobb, ha nincsenek is forgatókönyvírók, mert egy ilyen filmnél már nincs értelme a szerző és a rendező (auteur – réalisateur) közti megkülönböztetésnek. A rendezés (mise en

---

<sup>216</sup> Astruc 1983 [1948]. 135.

<sup>217</sup> Nánay 2003. 8-9.

<sup>218</sup> Kovács 2008 [2005]. 62.

scène) már nem egy jelenet illusztrálásának vagy bemutatásának eszköze, hanem valódi írás. A szerző úgy ír a kamerájával, mint az író a töltőtollával.<sup>219</sup>

A forgatókönyvíró és a rendező egységének, illetve különválásának a kérdése a szerzők politikája egyik legtöbbit vitatott kérdése. Számos kritikus, így pl. kezdetben Truffaut is, azt vallotta, hogy az igazi – a szerzőként számontartható – rendező saját maga írja a forgatókönyvét is, hiszen csak ez garantálhatja, hogy egy film kizárólag az ő kézjegyét hordozza, azaz, hogy egyedül őt tartsuk a film szerzőjének. A kérdésben nem volt egyetértés a *Cahiers* kritikusai között, később maga Truffaut is elhatárolódott eme álláspontjától:

Ma már inkább arra hajlok, hogy elvessem a „kizárólagos szerzőséget”, bár kritikusként részem volt a kialakításában. [...] A kizárólagos szerzőség azonban az utóbbi években szinte divat lett: sokan gögből vagy hiúságból csak egyedül akartak dolgozni, holott szükségük lett volna segítségre.<sup>220</sup>

Astruc azonban nem arról beszél, hogy a szerzőség érdekében a rendezőnek meg kell szabadulnia a forgatókönyvírótól, s magának kell írnia a forgatókönyvet, hanem arról, hogy a filmi kifejezésmód elsajátíthatóságának könnyebbé válásával a forgatókönyvíró maga készítheti el a filmjét. Akár azt is mondhatnánk, hogy Astrucnál éppen hogy a rendező esik ki a képletből, éppen hogy a rendezőre nem lesz szükség, azon személyre, aki megvalósítja a forgatókönyvíró forgatókönyvét. Valójában persze nem az a legfontosabb kérdés, hogy ki esik ki a képletből: mint ahogy Astruc írja, a filmi kifejezésmód fejlődésével és könnyebb elsajátíthatóságával a gondolat születése és megvalósítása egy kézbe kerülhet, s a két funkció immár nem válik külön. Astrucot a legkevésbé sem a filmi kifejezésmód sajátos, individuális vagy művészi használata érdekli, mint a szerzők politikája kritikusait, hanem a film nyelvvé válása és nyelvként való használata:

„a létező legátfogóbb és legátlátszóbb nyelvet akarjuk belőle létrehozni. Tehát az igeidők átvételének, a logikai kapcsolatoknak és más hasonlóknak a problémái sokkal jobban érdekelnék bennünket, mint annak a vizuális és statikus művészetnek a létrehozása, melyről a szürrealizmus álmodott, mely egyébként semmi mást nem csinált, mint átvitte a filmbe a festészet vagy költészet kutatásait.”<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Astruc 1983 [1948]. 137.

<sup>220</sup> Truffaut 1996 [1988]. 67-68.

<sup>221</sup> Astruc 1983 [1948]. 137.

Astruc ezzel sokkal inkább a 60-as évek szemiotikai kutatásainak az előfutára, mintsem a szerzők politikájáé.<sup>222</sup>

Ugyancsak gyakran tekintik Truffaut *A francia film bizonyos irányzata* című cikkét is a szerzők politikája nyitányának, jóllehet, ahogy maga Truffaut is mondja: „Ez a cikk nem annyira a szerzők politikájáról szól, inkább támadás volt az akkori francia filmek ellen.”<sup>223</sup> Truffaut e cikkében a minőség hagyományát támadja, melybe azon 40-es és 50-es években készült francia „presztízsfilmek”<sup>224</sup> sorolhatók, melyeket sokat foglalkoztatott forgatókönyvírók és rendezők készítettek többnyire klasszikus irodalmi művek alapján és nagynevű sztárokkal, hogy aztán érmeiket, Arany Oroszlánokat vagy Nagydíjakat gyűjtsenek be Velencében vagy Cannes-ban, és széles közönségeket vonzzanak a mozikba. Truffaut elsődleges céltáblája Jean Aurenche és Pierre Bost forgatókönyvírók, akik bármely irodalmi műből képesek forgatókönyvet írni, függetlenül annak témájától, stílusától vagy világlátásától, ami Truffaut szerint annak a bizonyítéka, hogy Aurenche és Bost hozzáértés nélkül, gépiesen és mechanikusan futószalagon gyártja a forgatókönyveket, s nem véletlen, hogy az egyéniségük sem érződik a műveken. Kritizálja e két forgatókönyvíró adaptálási módszerét, miszerint feltételezik, hogy egy irodalmi műnek mindig vannak megfilmeshetetlen jelenetei, melyeket el kell hagyni, vagy át kell írni, hogy ugyanígy járnak el a mű szereplőivel is – egyeseket kiírnak, másokat kitalálnak –, hogy műveikben gyakori a profanizálás és a blaszfémia, azaz, hogy teljességgel elárulják és meghamisítják az eredeti irodalmi műveket. A minőség hagyománya ily módon készülő filmjei éppen ezért klisések, sablonosak, szokványos elemekkel és fordulatokkal élnek, pszichológiai realizmusra törekednek, de éppen ez az, ami a legkevésbé jellemző rájuk, mindenkinek meg akarnak felelni, s ezért túl alacsonyra helyezik a mércét. A minőség hagyománya filmjeiért azonban nemcsak – sőt, nem elsősorban – a forgatókönyvírók a felelősek, hanem a rendezők is, akik hajlandók filmre vinni e forgatókönyveket, ám akiknek a tevékenysége a pusztán illusztrálásban merül ki.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Astrucnak a szerzők politikájához való viszonyát Kovács András Bálint is hasonlóképp látja, bár ő nem tekinti Astrucöt a szemiotikai mozgalom előfutárának: „Gyakran fordul elő kritikusok és elméletírók vagy történészek között, hogy nem tesznek különbséget a »kamera-töltőtoll« fogalma és a francia új hullám szerzőinek koncepciója között. Bármilyen rokonnak tűnjék is a kettő, fontos megjegyezni a különbségeket is. [...] Astruc elmélete az intellektuális, szubjektív, iparelles filmkészítési gyakorlat módszertani doktrínáját állítja föl, míg a *szerző politikája* nem tesz különbségeket filmi gyakorlatok között. A szerzői elmélet lényege, hogy a »szerző« bármilyen műfajban, technikával, témával dolgozzon is, személyes »kézjegyének« ott kell lennie művei sorában. Az intellektualizmus és az elvont gondolatok kifejezése nem szükséges elemei a »szerző« művének.” Kovács 2008 [2005]. 63, 15. lábjegyzet.

<sup>223</sup> Truffaut 1996 [1988]. 68.

<sup>224</sup> Thompson – Bordwell 2007 [1994/2003]. 400.

<sup>225</sup> Truffaut 2008 [1954]

Jóllehet Truffaut e cikkében valóban nincs szó a szerzőség és a szerzői film kérdéséről, azt azért el kell ismerni, hogy néhány olyan gondolat felbukkan már benne, mely a szerzők politikája felé mutat, például a forgatókönyvíróval és a rendezővel szemben támasztott azon igény, hogy legyen egyéniségük, s hogy ez érződjön is a filmjeikben, vagy éppen a rendező kiemelése a stáb egészéből, előtérbe helyezése a stáb többi tagjával szemben. Truffaut egyértelműen felértékeli a sajátos és egyéni alkotót, akinek markáns egyénisége és jellegzetes látásmódja világosan érzékelhető a műveiben, s azt vallja, hogy a jó film záloga az, ha egy karakteres rendező áll a film élén, s fogja össze az alkotás folyamatát az elejétől a végéig.

Ha továbbra is programadó kiáltvány után sóvárogva azt feltételezzük, hogy létezik egyetlen olyan cikk, mely programszerűen és átfogóan ismerteti a szerzők politikája eszméit, elméletét és célkitűzéseit, rossz nyomon járunk. A szerzők politikája a *Cahiers* fiatal kritikusainak a gyakorlata volt az 50-es és a 60-as években. Nem volt egységes, nem volt elméleti megalapozottsága, így elméletnek sem nevezhető – nem véletlen, hogy a szerzői elmélet (*auteur theory*) fogalmát a legtöbben inkább Andrew Sarrisnek tulajdonítják. A szerzők politikája elsősorban arra szolgált, hogy a kritikusok kedvenc rendezőiket felértékeljék, másokat pedig – megvonva tőlük a szerző címet – le, így ha rekonstruálni szeretnénk, akkor a korabeli kritikák és interjúk, illetve ezek recepciója alapján kell ezt megtenni.

Jim Hillier szerint „a *Cahiers* számára a szerzőség egy relatíve egyszerű koncepció volt, lényegében az az elképzelés, hogy a film szerzője ugyanúgy művésznek tekintendő, mint bármely nagy regényíró, festő vagy költő.”<sup>226</sup> Azaz a szerzők politikája mögött legelőször is alapvetően a film művészetként való elismertetése munkált. A film mint műalkotás eredőjének pedig a rendezőt tették meg: őt tekintették a film létrehozójának, „egy film jelentésének az egyedüli urának”<sup>227</sup>, őt emelték a többi stábtagnál fölé, őt emelték a szerző rangjára. Truffaut szerint

a legfontosabb az a tétel volt, hogy az elképzelések hordozójának és a film készítőjének ugyanannak az embernek kell lennie. Ezzel együtt az is meggyőződésem, hogy a film arra vall, aki készítette, még akkor is, ha nem ő választotta a témát, nem ő választotta a színészeket, az asszisztenseire bízta a vágást – még az ilyen film is, például a tagolásával, a ritmusával, azt az embert adja vissza, aki készítette.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> „authorship was for *Cahiers* a relatively simple concept, essentially the idea that the film auteur was to be considered as fully an artist as any of the great novelists, painters or poets.” Hillier 1985. 5.

<sup>227</sup> „the sole arbiter of a film's meaning” Eric Rhode-ot idézi Hillier 1985. 5.

<sup>228</sup> Truffaut 1996 [1988]. 69.

Mint fentebb Astruc kapcsán már volt róla szó, egyes kritikusok elengedhetetlennek tartották, hogy a forgatókönyvet is a rendező írja, míg mások szerint „még ha a forgatókönyv egyetlen sorát sem a rendező írta, ő az, aki számít, a film rávall, mint az ujjlenyomata.”<sup>229</sup> A *Cahiers* kritikusai tehát elsősorban rendezőkben gondolkodtak, nem pedig filmekben; ahogy Truffaut mondja: „egyes kritikusok szemében vannak jó filmek, és vannak rossz filmek, nekem viszont az volt a véleményem, hogy nincsenek jó és rossz filmek, csak jó és rossz rendezők.”<sup>230</sup> A szerzők politikája így „a művészi alkotás személyes összetevőjéből indul ki, ezt állandónak tekinti, s a művek egymásutánjában is elsősorban ennek fejlődése iránt érdeklődik”.<sup>231</sup>

A rendezőben való gondolkodás kétségkívül sokat lendített a filmkritikán, hiszen egy film elhelyezése a rendező életművében, témájának, világszemléletének, stílusának stb. összevetése a rendező korábbi filmjeinek a témáival, világszemléletével, stílusával stb. már jóval komolyabb kritikai felkészültséget és munkát igényelt, mint korábban, amikor a filmkritika még pusztán az adott film kapcsán kialakult szubjektív benyomásokban merült ki. A szerzők politikájának azonban ezzel együtt is számos kritikusa akadt – nem utolsósorban annak rendkívül szubjektív és elfogult gyakorlása miatt –, sőt, a *Cahiers*-n belül is érték kritikák.

André Bazin 1957-es cikke, *A filmalkotó személyiségéről* inkább kiáll a szerzők politikája mellett, de ezzel együtt a kritikus felhangoktól sem mentes. Bazin elsősorban azt tartja problematikusnak, hogy a *Cahiers* fiatal kritikusai túlságosan is dogmatikusan gondolkodnak a szerzőségről. Idézzük ismét Truffaut-t:

Előfordulhat, hogy egy rossz rendező jó rendező benyomását kelti, mert szerencsés volt, és jó forgatókönyvet, tehetséges színészeket kapott, de ennek a „jó” filmnek akkor sem lesz értéke a kritikus szemében, mert ez csak véletlen, a körülmények összejárása. Megfordítva, lehet olyan helyzet is, hogy a jó rendező „rossz” filmet csinál a körülmények szerencsétlen összejárása miatt, s ezt a filmet a kritikus mégis többre tartja, mint egy rossz rendező „jó” filmjét. Ugyanígy, miután a siker vagy a kudarc fogalmának nincs jelentősége, egy jó rendező pályájában az az érdekes, hogy ez a pálya visszaadja a rendező gondolkodását az indulástól az érettség eléréséig. Minden filmje gondolkodásának egy állomását jelzi, és nem számít, hogy egy-egy filmnek volt-e sikere, vagy nem volt. A példát, amellyel ezt a tételmet megvilágítottam, Jean Delannoy soha nem bocsátotta

---

<sup>229</sup> Truffaut 1996 [1988]. 67.

<sup>230</sup> Truffaut 1996 [1988]. 69-70.

<sup>231</sup> Bazin 1999. 71.

meg nekem. Azt mondtam, hogy Jean Delannoy legjobb filmje sem fog soha annyit érni, mint Jean Renoir legrosszabb filmje. A szerzők politikája valójában éppen ezt jelenti.<sup>232</sup>

Truffaut gondolatmenetéből világosan látszik, hogy a szerzők politikája kritikusai jó és rossz rendezőkre osztják a film világot, és az előzőeket automatikusan a szerző státuszával ruházzák fel. A jó és rossz rendezők között nem az a különbség, hogy az egyik kizárólag jó, a másikak pedig kizárólag rossz filmeket csinálnak (mind a jó, mind pedig a rossz rendezőknek egyaránt vannak jó és rossz filmjeik is), hanem hogy az egyiket (és a filmjeiket) nagyra becsülik, míg a másikat (és a filmjeiket) leértékelik. Mindebből pedig az következik, hogy egy adott filmet nem az alapján ítélik meg, hogy milyen maga a film, hanem az alapján, hogy ki készítette, illetve ennek a következménye az is, hogy sok esetben gyakorlatilag már a film bemutatása előtt eldől, hogy miként fogja értékelni azt a kritika.

Azon túl, hogy módszertanilag is problematikus, hogy miként lehet eldönteni egy „jó” és „rossz” filmből álló életmű esetében, hogy a rendezőjük vajon „jó”-e vagy „rossz”, még problematikusabb, hogy vajon milyen ízlés vagy esztétikai elvek alapján lehet egy filmet jónak vagy rossznak nyilvánítani. A szerzők politikájával szembeni legtöbb ellenérzést az váltotta ki, hogy sokan úgy vélték, hogy a *Cahiers* fiatal kritikusai leginkább egyéni ízlésükből és szubjektív rajongásukból kiindulva kategorizálják a rendezőket – ahogyan Christian Metz írja majd két évtizeddel később:

Szintén gyakori eset az olyan film-koncepció, amely elméletinek és általánosnak tünteti fel magát, valójában azonban nem egyéb, mint igazolása egy bizonyos típusú filmnek, amely az illető szerzőnek mindenekelőtt nagyon tetszett, s utólag racionalizálja ezt a vonzalmát. Ezek az „elméletek” jórészt szerzői ízlés esztétikák; tartalmazhatnak elméletileg nagy horderejű észrevételeket, de a szerző alapállása nem elméleti.<sup>233</sup>

Metz megjegyzése mindazonáltal egy meglehetősen régóta folyó vita előterében szemlélendő, mégpedig a tudományos (megalapozottságú) és az ízlésre alapozott kritika között,<sup>234</sup> s a *Cahiers* megítélését nagyban befolyásolhatja, hogy hol foglalunk helyet ebben a vitában. Bazin, aki egyértelműen az ízlésre alapozott kritikát részesíti előnyben a

---

<sup>232</sup> Truffaut 1996 [1988]. 70.

<sup>233</sup> Metz 1981 [1975]. 15. A szerző alatt Metz itt természetesen a kritika íróját érti.

<sup>234</sup> A kérdéshez l. pl. Takáts József *A kritikus mint kritikus* (1996) című írását (Takáts 1996) és a nyomában kibontakozó *Jelenkor*-vitát a *Jelenkor* 1996/1., 3., 4., 5. és 6. számaiban. Takáts – Bazinhez hasonlóan – egyértelműen az ízlésre alapozott kritika mellett foglal állást, hangsúlyozva azonban azt is, hogy az ízlés korántsem szubjektív, hanem közösségi alapokon nyugszik.



tudományossal szemben,<sup>235</sup> e tekintetben egyértelműen kiáll a *Cahiers* fiatal kritikusai mellett:

A szerzők személyiségére alapozott kritikában legjobban épp azt szeretem, hogy szembehelyezkedik az impresszionizmussal, ugyanakkor azonban mégis megőrzi legjobb tulajdonságait. Értékskálája kétségtelenül nem ideológiai természetű. Olyan értékelésből indul ki, amelyben az ízlésnek és az érzékenységnek van a legnagyobb szerepe, hiszen azt vizsgálja, hogy az egyes művészek mit hoztak a mondanivaló vagy a technika vonatkozásában, a stílus mögött tehát az embert keresik.<sup>236</sup>

A rendezők merev kategorizálását, illetve a filmek belőlük következő dogmatikus megítélését azonban Bazin is kritikusan szemléli: „a *Cahiers*-t olvasva Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks vagy Nicholas Ray olyan, csaknem csalhatatlan alkotóknak tűnnek fel, akiknek egyetlen rossz filmjük sincs.”<sup>237</sup> Problematikusnak tartja, hogy míg egyes rendezőkkel szemben engesztelhetetlen szigorral, addig másokkal szemben mindent megbocsátó csodálattal járnak el a *Cahiers* fiatal kritikusai. Saját véleménye szerint ugyanis „elképzelhetetlen, hogy egy-egy szerző egyébként silány életműve teljes mértékben híjával van kiemelkedő alkotásoknak.”<sup>238</sup> E mindent megbocsátó csodálatnak vannak persze előnyei is: a *Cahiers* kritikusai ugyanis, feltételezve, hogy egy jó rendező egyre jobb és jobb filmeket készít, „hevesen szembeszállnak azzal a kritikusi előítélettel, mely szerint a fiatal és az érett férfikor filmjei sokkal jobbak, mint az öregkoréi”,<sup>239</sup> egy olyan előítélettel, melyet soha nem igazoltak ugyan, mégis szilárdan tartja magát. Igaz ugyanakkor az is, hogy amennyiben túlzottan dogmatikusan ragaszkodnak ezen előfeltevéshez – s erre szintén bőven akad példa –, az ugyancsak tévútra visz, hiszen az következik belőle, hogy egy rendező minden egyes újabb filmje jobb a korábinál, azaz ezen előfeltevés nem vesz tudomást arról az eshetőségről, hogy egy újabb film – bármilyen okból kifolyólag is – nem éri el a korábbiak színvonalát.

A kritikák hatására a későbbiekben végül finomodott a rendezők „jóként” illetve „rosszként” való kategorizálása, vagy legalábbis a megfogalmazás. Jacques Rivette egy

---

<sup>235</sup> „A magam részéről két, egymással szimmetrikus eretnokséget látok abban, ha valaki a filmet valamilyen kritikai rendszer korlátain belül maradván akarja megközelíteni, vagy pedig pusztán tetszéséhez vagy nemtetszéséhez keres bizonyítékokat. Az első egyáltalán nem vesz tudomást az ízlés létezéséről, a másik pedig a kritikus ízlését már *a priori* magasabb rendűnek tartja, mint amilyennel maga a film alkotója rendelkezik.” Bazin 1999. 72.

<sup>236</sup> Bazin 1999. 72.

<sup>237</sup> Bazin 1999. 61

<sup>238</sup> Bazin 1999. 67.

<sup>239</sup> Bazin 1999. 69. (Mód. ford. FK)

1961-es cikkében a következőképp árnyalja a *Cahiers* álláspontját a „jó” és „rossz” rendezőkkel, illetve a szerzővel kapcsolatban:

Sokkal érdekesebb azt megnézni a *Mabuse*-ben – mely véleményem szerint nem a legnagyobb Lang film –, hogy mi az, ami személyes benne, és hogy fejlődött-e a filmkészítő, mint az után kutatni, hogy mi lehet a legkevésbé rossz Boisrond legutóbbi filmjében. Világos tehát, hogy a *szervezők politikája* egyszerűen azt mondja, Fritz Langról fogunk beszélni, aki olyasvalaki, akiről érdemes beszélni, és nem Boisrondról, aki egy senki. Ez nem jelenti azt, hogy azt állítjuk, hogy Fritz Lang minden egyes filmje mestermunka. Ez hiba lenne. Ugyanígy örülség kiterjeszteni a *szervezők politikáját* olyan emberekre, mint Minelli vagy tíz másik amerikai filmkészítőre, mert világos, hogy Minelli tehetséges „rendező”, de sohasem volt, és soha nem is lesz *szervező*. Ha Minelliről beszélünk, akkor legelőször a forgatókönyvről kell beszélni, mert ő mindig valami másnak rendeli alá a tehetségét. Míg ha Fritz Langról van szó, akkor legelőször Fritz Langról kell beszélni, aztán a forgatókönyvről...<sup>240</sup>

Rivette eme fejtegetéséből – Truffaut merev, bináris tagolásával szemben – már egy némiképp összetettebb gondolkodás látszik kirajzolódni, melyben a „jó” rendező még nem feltétlenül *szervező*, tehát a kettő között már nincs egyenlőségjel. Külön figyelemre méltó, hogy Rivette éppen Vincent Minellit hozza fel példának, és tagadja meg tőle a *szervezősége*t, Bazin rosszallását ugyanis, melyből a szóban forgó cikke született, éppen Minelli Domarchi általi felértékelése, *szervezőként* való elismerése váltotta ki.<sup>241</sup> Hogy milyen viták övezték magáról a *szervező*ről és a *szervezőségről* való gondolkodást a *Cahiers*-n belül, ahhoz érdemes Bazin szövegéhez visszakanyarodni.

*A filmalkotó személyiségéről* egyik legfontosabb része talán a *szervező* koncepciójának a fejtegetése. Bazin utal arra, hogy a *szervező* fogalmának „középutas” elképzelését elsősorban a *Cahiers* fiatalabb kritikusaival szemben vázolja fel: „ha nem is értek egyet azzal, ahogy például François Truffaut és Eric Rohmer a filmalkotók személyiségének jelentőségét értelmezi, magam is hiszek a »filmalkotó« fogalmának létezésében.”<sup>242</sup> A *Cahiers* fiatal kritikusainak az egyes rendezőkhöz való végtelenül elfogult és túlságosan is rajongói jellegű

---

<sup>240</sup> „It is more interesting to look in *Mabuse* – which in my view is not the greatest Lang film – for what is personal in it and for the possible evolution of the film-maker, than to look for what might be least bad in the latest film by Boisrond. So, it's clear that the *politique des auteurs* simply says: we'll talk about Fritz Lang, who is someone worth talking about, and not Boisrond, who is nothing. That doesn't mean we're saying: all Fritz Lang's films are masterpieces. That would become an error. In the same way, when you extend the *politique des auteurs* to people like Minelli or ten other American film-makers, it becomes an aberration, because it is clear that Minelli is a talented 'director' but has never been and never will be an *auteur*. When you talk about Minelli the first thing to do is talk about the screenplay, because he always subordinates his talent to something else. Whereas when you talk about Fritz Lang, the first thing is to talk about Fritz Lang, then about the screenplay...” Rivette-et idézi Hillier 1986. 2-3.

<sup>241</sup> Bazin 1999. 62.

<sup>242</sup> Bazin 1999. 61.

hozzállása az 50-es években ugyanis óhatatlanul is a szerzőnek a romantikus zseniesztétikára jellemző elképzeléseire emlékeztet. Mint ahogy azonban az idézetből is kiderül, Bazin célja ezzel korántsem egy *Cahiers*-n belüli frontvonal felállítása, hanem sokkal inkább a szerző koncepciójának az átgondolása – talán éppen annak megmentése érdekében –, hiszen abban a szélsőséges formájában, ahogyan a fiatalabb kritikusok munkái nyomán kirajzolódott, meglehetősen időszerűtlen volt már az 50-es években is, annak ellenére is, hogy – mint Hillier is utal rá – a szerző és a művészet romantikus koncepciója André Malraux nyomán az irodalomban is jelen van ugyanebben az időben.<sup>243</sup>

Bazin utal arra, hogy a szerző jelentősége csak a 18. század végétől kezdett felértékelődni, tehát meglehetősen új keletű jelenségről van szó. Korábban sem az irodalomban, sem a festészetben nem tulajdonítottak neki ekkora jelentőséget, s a műalkotásban való gyönyörködéshez sincs rá szükség. Bazin szerint ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne fontos! Maga az a tény, hogy beszélnek róla, hogy vitatkoznak róla, hogy a művészet- és az irodalomtörténet régmúlt korok műveinek ismeretlen szerzőire is megpróbál fényt deríteni, éppen hogy a szerző jelentőségének a bizonyítéka.

Bazin is zseninek tekinti a szerzőt. A zseni – akárcsak a romantikus művészetfilozófiában – Bazinnál is páratlan képességekkel és egyéni adottságokkal rendelkezik. Születéséhez „különleges csillagállás”<sup>244</sup> szükségeltetik, tehetsége pedig az istenek vagy a „természet adománya”<sup>245</sup>: „Az, amit zseninek nevezünk, végső fokon ugyanis vitathatatlanul egyéni adottságok, a tündérek ajándéka és a történeti pillanat bizonyosfajta eredőjeként jön létre.”<sup>246</sup> A Bazin által feltételezett zseni azonban már korántsem isteni képességekkel rendelkező, csalhatatlan és tévedhetetlen fenomén, akinek mindig minden körülmények között sikerül kibontakoznia: kibontakozásához és érvényesüléséhez, illetve az alkotás létrejöttéhez elengedhetetlen a történelmi-társadalmi körülmények kedvező összjátéka, így a kritikának ez utóbbit sem szabad figyelmen kívül hagynia:

[A]z egyén több mint a társadalom, de maga a társadalom is eredendően ott van az egyénben. A lángelmék vagy tehetségek tanulmányozása tehát sohasem mellőzheti az őket meghatározó társadalmi determináltság, a történelmi összefüggések, a technikai „back-ground” vizsgálatát.<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Hillier 1985. 6. Itt meg kell jegyezni, hogy Malraux, aki a 20-as, 30-as években a francia gyarmati rendszer éles kritikus, a baloldal és az antifasizmus aktivistája és a Spanyol Polgárháború köztársaságpárti harcosa, az 50-es, 60-as években jelentős ideológiai elmozduláson ment keresztül, és végül de Gaulle kulturális minisztereként és '68 kritikusaként végezte.

<sup>244</sup> Novalis 1985 [1802]. 22.

<sup>245</sup> Kant 2003 [1790]. 222.

<sup>246</sup> Bazin 1999. 66. (Mód. ford. FK)

<sup>247</sup> Bazin 1999. 64.

A legproblematisabb kérdés minden bizonnyal az, hogy összeegyeztethető-e a szerző ezen fogalma, egyáltalán a zseniesztétika a film tömegművészetével, különös tekintettel az amerikai filmekre, melyeket a *Cahiers* kritikusai olyannyira kedvelnek. Bazin leszögezi, hogy „a film ipari jellegű tömegművészet,”<sup>248</sup> ugyanakkor rögtön azt is hozzáteszi, hogy ez még korántsem jelenti azt, hogy ne lenne kibékíthető a szerző és a zseni eszméjével. Ez pedig éppen abból következik, hogy Bazin szemléletében – nemcsak a film, de minden más művészet esetében is – a zseni már eleve nem az őt meghatározó történelmi-társadalmi körülményektől függetlenül érvényesül:

valamennyi rendező hatalmas hullámok irányában kénytelen hajózni, és [...] művészi programjának is magától értetődően számolni kell a hullámok irányával; egyáltalán nem cselekedhet úgy, mintha csendes tavon, kedve szerinti irányban csónakázna. A lángész azonban tulajdonképp még a legindividuaisabb művészeti ágakban sem teljesen szabad, ezekben sem ura saját magának.<sup>249</sup>

Bazin tehát megnyesegeti a zseniesztétikára emlékeztető és szélsőségesen romantikusnak tűnő szerző-koncepciót, mely a *Cahiers* fiatal kritikusainak az írásai mögött látszik körvonalazódni, s arra törekszik, hogy egy olyan koncepciót vázoljon fel, melynek segítségével a szerző, a zseni vagy éppen a művészet – továbbra is romantikus – fogalmi kibékíthetők és összeegyeztethetők legyenek a film ipari jellegű gyártási körülményeivel és tömegeknek szóló jellegével. Bazin törekvése mögött ezáltal egy kettős szándék látszik meghúzódni: egyrészt, hogy a filmet megmentse a művészet számára, tehát, hogy művészetként ismertesse azt el; másrészt, hogy a művészetet megmentse „önmaga számára”, tehát hogy – még ha „megcsonkítva” is, de – fenntarthatóvá és továbbhagyományozhatóvá tegye a művészet romantikus fogalmát.

E romantikus művészetszemlélet később a *mise en scène* kérdésének előtérbe kerülése során is tetten érhető. A *mise en scène* kérdése a szerzőhöz képest valamivel később, de azzal szoros összefüggésben, pontosabban a szerzők politikája által válasz nélkül hagyott kérdések következtében kerül a lap érdeklődésének a középpontjába. Idővel ugyanis a *Cahiers* kritikusai is kénytelenek voltak szembesülni azzal a ténnyel, hogy kedvenc rendezőik újra és újra ugyanazokról a témákról készítenek filmeket, sőt, ugyanazokról, mint

---

<sup>248</sup> Bazin 1999. 65.

<sup>249</sup> Bazin 1999. 66.

az általuk nem kedvelt rendezők, s kérdésként merült fel, hogy mitől jobbak az egyikek, mint a másikkak? A válasz a *mise en scène*-ben rejlik:

A *szerező* eredetisége nem az általa választott témában, hanem az általa alkalmazott technikában, vagyis a *mise en scène*-ben rejlik, ezáltal jut kifejezésre minden a vásznon... Ahogy Sartre mondta: „Nem azért író valaki, mert úgy döntött, hogy bizonyos dolgokat mond, hanem mert úgy döntött, hogy bizonyos módon mondja azokat.” Miért különbözne ez a film esetében? ... egy *filmrendező* gondolata a *mise en scène*-en keresztül jelenik meg. A filmben a rend, a kompozíció és a harmónia iránti vágy, a színészek és a tárgyak elhelyezése, a kereten belüli mozgások és egy mozdulat vagy egy pillantás elkapása számít; egy szóval az az intellektuális művelet, mely működésbe hoz egy kezdeti érzelmet és egy általános gondolatot. A *mise en scène* nem más, mint az a technika, melyet minden egyes rendező azért talál ki, hogy kifejezésre juttassa műve eszméjét és megteremtse sajátos minőségét... A kritikus feladata tehát óriási: felfedezni a képek mögött a *szerező* sajátos „modorát”, s ennek tudatában képesnek lenni tisztázni a kérdéses mű jelentését.<sup>250</sup>

Mint Fereydoun Hoveyda megfogalmazásából is látszik, a *mise en scène*, mely eredetileg egy színházi fogalom, s mindazon eszközök összességét jelenti, melyek egy darab színre vitelében, színpadra állításában érdekeltek – a film esetében pedig egy történet vászonra vitelében –, itt egy romantikus művészetszemléletbe ágyazódik, s abból a szempontból vizsgálják, hogy miként segít kifejezésre juttatni a rendező „eredetiségét”, egyéniségét, „sajátos modorát” és stílusát.

A *szerezők* politikája tehát, ahogy John Caughie is írja, egyszerűen az egyéni és önkifejező romantikus művész filmi installációja,<sup>251</sup> azon polgári idealista művészetszemlélet és ideológia adaptálása a filmművészet területére, mely más művészetek területén már korábban is megtalálható volt, és amelyet Brecht oly mélyen elutasított. John Hess éppen emiatt kritizálja:

egy *szerező* legfontosabb meghatározója nem annyira a rendező azon képessége volt, hogy ki tudja fejezni a személyiségét, miként azt általában hangoztatták, hanem sokkal inkább azon vágya és képessége, hogy egy bizonyos világszemléletet fejtszen ki. Az a filmrendező volt *szerező*, aki az emberi lehetőségek optimista képét

---

<sup>250</sup> „The originality of the *auteur* lies not in the subject matter he chooses, but in the technique he employs, i.e. the *mise en scène*, through which everything on the screen is expressed... As Sartre said: 'One isn't a writer for having chosen to say certain things, but for having chosen to say them in a certain way'. Why should it be any different for cinema? ... the thought of a *cinéaste* appears through his *mise en scène*. What matters in a film is the desire for order, composition, harmony, the placing of actors and objects, the movements within the frame, the capturing of a movement or a look; in short, the intellectual operation which has put an initial emotion and a general idea to work. *Mise en scène* is nothing other than the technique invented by each director to express the idea and establish the specific quality of his work... The task of the critic thus becomes immense: to discover behind the images the particular 'manner' of the *auteur* and, thanks to this knowledge, to be able to elucidate the meaning of the work in question.” Fereydoun Hoveyda 1960-as cikkét idézi: Hillier 1985. 8-9.

<sup>251</sup> L. Hillier 1986. 5.

jelenítette meg egy teljesen korrupt társadalom keretei között. [...] *a szerzők politikája* valójában egy kulturálisan konzervatív, politikailag reakciós kísérlet esztétikai terminusokban megfogalmazott igazolása volt, mely arra törekedett, hogy a filmet eltávolítsa a társadalmi és a politikai vonatkozások azon birodalmából, melybe az ellenállás haladó erői helyezték az összes művészetet közvetlenül a háború után.<sup>252</sup>

Hillier szerint Hess megállapítása erősen leegyszerűsítő, mivel figyelmen kívül hagyja a *Cahiers* kritikusaiknak a különböző pozícióit és a köztük folyó vitákat, s ezáltal homogenizálja a lapot; a *Cahiers* szerzői ugyanis esztétikailag vagy ideológiailag korántsem alkotnak homogén csoportot:

Bazin és Rohmer közel állt egymáshoz katolicizmusában és a film realista elhivatottságával kapcsolatos szemléletében, Bazin azonban folyamatosan vitázott Rohmer Hitchcockkal és Hawks-szal kapcsolatos nézeteivel; Rivette és Godard egészen más okok miatt csodálta Rossellinit, mint Rohmer; Godard és Rivette sokkal inkább hajlott – durván fogalmazva – a „modernizmus” felé, mint a legtöbb kollégájuk. Kast majdnem egyedül egyértelműen baloldali és antiklerikális beállítottságú *Cahiers* íróként kívülálló volt ebben az időszakban, de akárcsak Bazin, ő is ellenezte a szerzők politikája nézőpontjait, jóllehet más okok miatt. Truffaut személyesen közel állt Bazinhez, de ízlésében és értékrendjében nagyon gyakran távolinak bizonyult tőle, és így tovább.<sup>253</sup>

Ezzel együtt azonban Hillier is elismeri, hogy Hess a lap fő tendenciáit jól látja, s hogy a *Cahiers* az 50-es években ugyanazon körhöz sorolható, mint Malraux: „olyan napi politikai témákkal kapcsolatban, mint az algériai függetlenségi háború a többé-kevésbé nyílt baloldal-ellenesség és a szimpla hallgatás között táncol.”<sup>254</sup>

Brecht szerzővel kapcsolatos meglátásairól mindeddig nem esett szó – legfőképpen azért, mert a szerző egyáltalán nem központi kérdés a számára –, de ahogy a korábbiakban ismertetett művészetszemléletéből lehet rá következtetni, a szerzőről való gondolkodása

---

<sup>252</sup> „the most important determinant of an *auteur* was not so much the director’s ability to express his personality, as usually has been claimed, but rather his desire and ability to express a certain world view. An *auteur* was a film director who expressed an optimistic image of human potentialities within an utterly corrupt society. [...] *la politique des auteurs* was, in fact, a justification, couched in aesthetic terms, of a culturally conservative, politically reactionary attempt to remove film from the realm of social and political concern, in which the progressive forces of the Resistance had placed all the arts in the years immediately after the war.” Idézi: Hillier 1985. 6.

<sup>253</sup> „Bazin and Rohmer were close in their Catholicism and their theses about the realist vocation of film, but Bazin argued strenuously against Rohmer on Hitchcock and Hawks; Rivette and Godard admired Rossellini for reasons considerably different from those of Rohmer; Godard and Rivette were more inclined, relatively speaking, to ‘modernism’ than most of their colleagues; Kast stood out in this period as almost the only *Cahiers* writer with clearly left-wing, anti-clerical sympathies, but like Bazin he opposed aspects of the *politique des auteurs*, though for different reasons; Truffaut was personally close to Bazin but proved very often distant from him in his tastes and values, and so on.” Hillier 1985. 4-5.

<sup>254</sup> „varying between being more or less overtly anti-Left and simply being silent on political issues of the day such as the Algerian struggle for independence...” Hillier 1985. 6.

radikálisan eltér a szerzők politikájától. Hasonlóképp a *Cahiers* Brecht-számában közölt Brecht-cikkekben és Brechtről szóló írásokban sem esik sok szó a szerzőről, de a közölt részletekből is kiolvasható lehetett, hogy Brecht művészet szemlélete erőteljesen szembemegy a lap romantikus nézeteivel.

Brechtnek a szerzővel kapcsolatos megjegyzései legfőképpen a film kontextusához kapcsolódnak, de meggyőződéseit ez esetben is kiterjeszti a művészet egészére. Legelőször is – mint már volt róla szó – Brecht úgy látja, hogy a film, mely mediális tulajdonságaiból kifolyólag sokkal inkább alkalmas a külvilág megragadására, „mely nem tud világot formálni (a környezet ott egészen más jellegű), mely senkinek sem engedi, hogy egy műn keresztül magát fejezze ki (és semmi mást), és egyetlen műnek sem, hogy egy személyt kifejezésre juttasson,“<sup>255</sup> eleve alkalmatlan a szerző belső világának a megjelenítésére és személyiségének a kifejezésére. Míg a polgári regény Brecht szerint mindig egy olyan világot ábrázol, melyet a szerzője teremt, a szerzője hoz létre, s éppen ezért e világ mindig a szerzője saját világa marad, és mindig róla fog árulkodni – „E világon belül az egyes részletek természetesen pontosan a helyükön vannak, de összefüggéseikből kiragadva, a realitás »részleteivel« szembeállítva egy pillanatilag sem hatnak helytállóknak.“<sup>256</sup> –, addig a film alkalmatlan az önkifejezésére.

Az adaptációk esetében ugyancsak nem beszélhetünk már arról, hogy a műalkotás a szerző személyiségének a kifejeződése lenne. Szintén említettük már, hogy egy adaptáció során egy szerző művét sokszor a szerző közreműködése nélkül egy újabb szerző, tehát a forgatókönyvíró átírja, majd az így született forgatókönyvet egy további szerző, tehát a rendező viszi vászonra. Mindeközben az eredeti szerző neve még mindig hozzátartozik a műhöz, pontosabban fogalmazva, az eredeti szerző neve egy olyan műhöz kapcsolódik hozzá, melyhez adott esetben már nem sok köze van: „A mű kaphat egy vagy több új szerzőt (akik személyiségek), anélkül, hogy a műnek a piacon való értékesítése szempontjából az eredeti szerző kiválna. Nevét a megváltozott műhöz, tehát a mű nélkül felhasználhatják.“<sup>257</sup> Brecht szerint különbséget kell azonban tenni olyan szerzők között, akik eleve nem is tartanak igényt a közreműködésre – itt Heinrich Mannt, Alfred Döblint és Gerhart Hauptmannt említi –, illetve olyanok között, akiknek a műveit hozzájárulásuk nélkül – adott esetben, mint ahogy a *Koldusopera* esetében is történt, a kötött szerződés ellenében – írják át.

---

<sup>255</sup> Brecht 1970. 108. (Mód. ford. FK)

<sup>256</sup> Brecht 1970. 107.

<sup>257</sup> Brecht 1970. 127.

Az adaptáció során ráadásul az átírás, az újraírás és a vászonra vitel, az eredeti mű szétszedése és újbóli összerakása, tehát maga az adaptáció folyamata korántsem abból a célból és annak figyelembevételével történik, hogy az eredeti szerző műben kifejeződő személyiségét vagy éppen szellemiségét a vászonra mentse, hanem hogy eladható árut hozzanak létre:

Szemünk láttára megy végbe az individualista műalkotás feltartóztathatatlan és ezért helyeslendő bomlása. Mint egység már nem juthat el a piacra; ellentmondásokkal teli egységének feszült állapotát meg kell bontani. [...] Az az elképzelés, hogy a műalkotás egy személyiség kifejezése, a filmre már nem érvényes.<sup>258</sup>

Brecht úgy látja továbbá, hogy a művészetnek a kapitalista termelésbe való bevonódásával a szerző személyiségének immár nemcsak a filmből, de a többi művészetből is nyoma veszett: az olyan apparátusok, mint pl. az opera, a színpad, vagy akár a sajtó is

már régen csupán a maguk számára való közönségszervezés táplálására használják fel, és a maguk kerékvágásába terelik a jövedelemből még részesedő – tehát gazdaságilag még az uralomban részes, de társadalmilag már proletaroid – szellemi munkások szellemi munkáját (mint zene, szövegírás, kritika stb.), a szellemi munkások maguk azonban még mindig abban a hitben élnek, hogy az egész nagyüzem pusztán az ő szellemi munkájuk gyümölcsoztetésére szolgál, tehát szekunder folyamat, amely munkájukra hatással nincs, hanem csak hatásossá teszi azt. Saját helyzetüknek ez a tisztán nem látása a muzsikuskok, írók, kritikusok közt rettenetes és figyelemre alig méltott következményekkel jár. Mert abban a hiszemben, hogy kezükben van egy apparátus, amelynek valójában ők vannak a kezében, védelmükbe veszik ezt az apparátust, noha semmiféle ellenőrzést nem gyakorolnak már fölötte, s így az már nem eszköz többé a termelők kezében, mint ők hiszik, hanem eszköz lett ellenük, tehát tulajdon termelő munkájuk ellen (amely persze egyéni, új, az apparátushoz nem igazodó vagy vele ellentétes tendenciákat követ).<sup>259</sup>

Paradox tehát, hogy a polgári művészetszemlélet a műalkotás mögött még mindig a szerzőt keresi, hogy a művészi tevékenységet még mindig a szerző önkifejezési vágyára vezeti vissza, melyet ősiként és veleszülettként képzel el és alapoz meg.

[M]indenki láthatja, hogy olyan művek, amelyek értéke abban rejlik, hogy bizonyos személyiségek egyszeri kifejezői, ma már létre sem jönnek, de ha mégis létrejönnek, a fogyasztókig el sem jutnak, egy személyiség nagyságának fogalmát mégis abból merítik, ahogy az egy művében kifejezi magát, műve sikerült voltának fogalmát pedig abból, hogy mennyi személyes dolog jut kifejezésre abban a műben.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Brecht 1970. 127-128.

<sup>259</sup> Brecht 1969b. 84-85.

<sup>260</sup> Brecht 1970. 144.



A szerzőnek a műalkotás mögüli eltűnése vagy a műalkotásból való kivonása Brechtnél azonban még korántsem eredményezi a művészet elértéktelenedését, nála ugyanis a művészetnek egyáltalán nem kritériuma, hogy a szerző személyiségét vagy a keze nyomát hordozza. Utal arra, hogy egy műalkotás közösségi munkában is létrejöhet, s ez még korántsem jelenti azt, hogy szükségszerűen értéktelen legyen: „A kapitalizmus lényegéhez tartozik, nem pedig általános érvényű valami az, hogy minden »egyszeri«, »különös« csak egyes személy által hozható létre, a kollektívák pedig csak szabványosított tucatárut nyújthatnak.”<sup>261</sup> Brechtnél egészen egyszerűen nincs jelentősége annak, hogy a műalkotás honnan jön, honnan ered. Ahogy Heath írja róla:

s csakugyan, mutatta-e Brecht maga valaha is a tisztelet legcsekélyebb jelét a szerző, a művészi tekintély iránt? Egész munkásságán végigfut egyfajta gyakorlati tiszteletlenség, „egyfajta alapvető lazaság az intellektuális javak kérdésében”, a korábbi művek anyagként való folyamatos plagizáló kisajátítása, hogy új köntösben dolgozza fel, gondolja újra őket...<sup>262</sup>

Ez azzal következménnyel is jár, hogy a befogadás felől nézve a műalkotásban immár ne a művész szándékait keressük, hanem tőle függetlenül a műalkotást próbáljuk megérteni:

Arra van szükség, hogy a művet ne a *szerző* „humanisztikus” szándékainak a szintjén, hanem a jelentései szintjén próbáljuk megérteni – hogy a művet közvetítésként fogjuk fel. A film brechti megközelítése eleget tudna tenni ennek a szerepnek, és anélkül, hogy mellőznék a metafizikai hajlamú kritika néhány elemzésének kétségkívül értékes eredményét, történeti nézőpontból jelenthetne kihívást a mai film céljai és eszközei számára.<sup>263</sup>

Brecht szerint a legvisszásabb dolog az, hogy miközben a polgári művészetszemlélet továbbra is magasztos ódákat zeng a szerzőről, és végtelen pátozzal emlegeti az általa teremtett szellemi értékeket, addig a termelés gyakorlatában – s ez az, ami érvényesül – mindezek már nem jelentenek semmit. Brecht egy építész esetét idézi, aki beperelt egy

---

<sup>261</sup> Brecht 1970. 119.

<sup>262</sup> „did Brecht himself, indeed, ever show the slightest regard for the author, for artistic authority? throughout his work there runs a kind of practical disrespect, a »fundamental laxity in matters of intellectual property«, the constant plagiaristic appropriation of previous works as material to be recast, rethought in new articulations...” Heath 1974. 103.

<sup>263</sup> „What is needed is an attempt to understand the work not at the level of the 'humanistic' intentions of its *auteur* but at the level of its meanings – the work understood as *mediation*. A Brechtian approach to the cinema could fulfil such a role and, without neglecting the undoubtedly valuable contribution of some of the analyses carried out by our metaphysically-minded critics, could challenge the ends and means of cinema today from a historical point of view.” Dort 1986 [1960]. 244.

szállodát, mert az egy másik építésszel átalakította az általa tervezett homlokzatát. A bíróság igazat is adott az építésznek, az átalakított homlokzatot azonban – természetesen anyagi okok miatt – már nem lehetett lebontatni, az építésznek tehát kártérítést ítelt meg. Tekintve azonban, hogy az építész nem tudta kimutatni, hogy anyagilag mennyi lett volna az őt ért eszmei kár, végül nem kapott semmit. Nem minden irónia nélkül írhatja tehát Brecht, hogy

változatlanul tilalmas marad más szellemi tulajdonához nyúlni. Éppoly tilalmas, mint amennyire szokásos. Ez a döntés, bármilyen furcsának tűnik is, egy járható utat mutat. Az immateriális javakat védik – és immateriálisan teljesítik. A sértett jogérzetet az állam *jogosnak* ismeri el.<sup>264</sup>

Ugyanez a kérdés merül fel alapvetően a *Koldusopera* perének során is: miként lehet igazságot szolgáltatni valakinek (tehát Brechtnek), akinek a művét az ő közreműködése nélkül és a vele kötött szerződést megszegve íratta át forgatókönyvvé és vitte végül filmre egy filmkészítő vállalat? A kész film megsemmisítése, írja Brecht, természetesen elképzelhetetlen lett volna, hiszen a közvélemény „éktelen lármázásba” kezdett volna, ha egy 800 000 márkából készült film – figyelemre méltó, hogy értékét az adja, hogy mennyiből készült! – „a bírósági végrehajtó kis kályhájában végzi pályafutását”<sup>265</sup> holmi művész szeszélyei miatt. Ha azonban ez nem lehetséges, akkor vajon mit jelent a szerzői tulajdonjog és a szellemi értékek védelme, melyeket állítólag oly nagyra becsül a társadalom? Brecht végül arra a következtetésre jut, hogy a szellemi javak és értékek védelme csak addig tart, amíg nem kerülnek túlságosan is sokba:

A szerzőt belerántják a technikai folyamatba, amelyet árutermelésként fognak fel. A szerző immateriális érdekeinek védelme elesik, mivel a gyártó „túlságosan nagy gazdasági súlyt kap”. A szellemi érdekek csak addig védhetők, amíg védelmük nem túl drága. Tovább már nemigen lehet ezeknek eleget tenni.<sup>266</sup>

Itt mutatkozik meg alapvetően Brecht célja a perrel és a *»Koldusopera«*-perrel, mégpedig az, hogy rámutasson arra, hogy miközben a művészetéről való gondolkodás középpontjában még mindig olyan romantikus fogalmak állnak, mint szerző, zseni, személyiség, önkifejezés vagy ihlet, és a művészet értékeiről és mindennek felett állóságáról még mindig oly mérhetetlen pátozzsal szólnak, addig a termelés gyakorlatában és intézményi működésében ezek már szóhoz sem jutnak. Miközben a bíróságok még mindig a klasszikus polgári

---

<sup>264</sup> Brecht 1970. 139.

<sup>265</sup> Brecht 1970. 105.

<sup>266</sup> Brecht 1970. 137.

ideológia felfogásait hangoztatják – pl. a tulajdonjog védelme –, gyakorlatilag már régen nem ezeknek megfelelően cselekszenek, hanem kizárólag a termelés elősegítése érdekében. Felfogásaiktól ennek ellenére nem akarnak megszabadulni, elméletileg fenntartják azokat. „Ideológiájukat gyakorlatilag kivonják a forgalomból és »mellékesen« megtartják.”<sup>267</sup> Brecht szerint ezzel az is nyilvánvaló, hogy nemcsak a művészet, de a jogi intézmények sem tudják kivonni magukat a termelés mindenhatósága alól: „A jog, a szabadság, a jellem – mind a termelés függvényei lettek.”<sup>268</sup>

Tekintve tehát, hogy a művészetnek a termelés alól való kivonása illúzió, Brecht – Bazinnal ellentétben – azzal kapcsolatban sem kerget illúziókat, hogy a filmet majd pont a művészet fogja kiragadni a kapitalista gazdaság karmai közül, hogy a filmet majd a művészet fogja megmenteni a termeléstől:

Abban, hogy a film – még a legművészibb is – áru, mindenki egyetért. Vannak azonban, akik úgy gondolják, hogy ez nincsen ártalmára, mert a film csak mellékesen áru, az áruforma csak az a forma, amely forgalomba hozza, de semmi esetre sem bélyegzi meg egész mivoltát. Éppenséggel a művészet feladata, hogy a filmet megmentse ettől a romlástól. Aki így gondolkozik, annak fogalma sincs az árujelleg átalakító erejéről. Az a tény, hogy a kapitalizmusban a világot *a kizsákmányolás és a korrupció formájában* termeléssé alakítják át, nem olyan lényeges, mint éppen az *átalakulás* ténye.<sup>269</sup>

Brecht mondatai jóval Bazin munkásságának a kezdetei előtt születtek, mégis mintha eleve neki lennének címezve, hiszen Bazint, aki szintén tisztában van a film ipari és tömegeknek szóló jellegével, ez korántsem akadályozza abban, hogy továbbra is a művésztől várja a film üdvözülését: „a film ipari jellegű tömegművészet. Az ebből fakadó létfeltételek azonban egyáltalán nem csupán rabszolgaságot jelentenek számára...”<sup>270</sup> Ezzel valószínűleg még Brecht is egyetértene, amit viszont ezek után fejteget Bazin, hogy miként tud a zseni a filmipar körülményei között is megmutatkozni és művészetet teremteni, attól minden bizonnyal mélységesen elhatárolódna.

Érdemes itt a két szerző kiinduló tapasztalatai közötti különbséget is alaposabban szemügyre venni, Bazin ugyanis a szövege egyetlen pontján sem beszél gazdaságról, árutermelésről vagy piacról. Amikor arról ír, hogy melyek azok a tényezők, melyek a zsenit óhatatlanul is korlátozhatják, és amelyek között mégis ki kell bontakoztatnia a tehetségét,

---

<sup>267</sup> Brecht 1970. 138.

<sup>268</sup> Brecht 1970. 139.

<sup>269</sup> Brecht 1970. 115.

<sup>270</sup> Bazin 1999. 65.

akkor nagyrészt a következőkről van szó: *a filmkészítés közösségi voltáról*, tehát hogy a film esetében nem individuális alkotásról van szó; *a filmipar intézményi struktúrájáról*, mely különösen Hollywoodban jelent komoly akadályokat; *a technikáról*, melyet el kell sajátítania, és amely technika ráadásul egy rendkívül gyorsan fejlődő technika, melynek következtében a film területén nagyobb a zseni kiegészésének, illetve kiöregedésének a kockázata, mint más művészetek esetében; s végül *az alkotás lélektanáról*, mely egyébként minden más művészet esetében is tényező. Bazin tehát a filmkészítést korlátozó tényezők kapcsán beszél ugyan annak ipari jellegéről, de a termelés és a piac kérdéseit már nem említi, míg Brecht – nemcsak a filmipar, de minden más művészet esetében is – elsősorban erre helyezi a hangsúlyt. Bazin a századelő polgári művészetszemléletéhez hasonlóan továbbra figyelmen kívül hagyja a művészetnek a termeléshez való viszonyát, így Brechttel ellentétben nem az lesz a célja, hogy leszámoljon a művészet romantikus koncepciójával és radikálisan újragondolja a művészet fogalmát, hanem hogy miként tudja „megkozmetikázni” úgy, hogy közben még beleszuszakolja abba a filmet is. Ez az, amiről Benjamin már majd negyedszázaddal korábban is a következőket írja: „Igen tanulságos megfigyelni, hogy ezek a teoretikusok abbéli igyekezetükben, hogy a »művészetek« közé sorolhassák a filmet, micsoda páratlan kíméletlenséggel igyekeznek kultikus elemeket belemagyarázni.”<sup>271</sup>

A filmnek a művészethez való viszonyát így a következőképp összegzi végül Brecht *A „Koldusopera”-perben*, mely a *Cahiers*-ben is megjelent: „két helytelen elképzeléssel van itt dolgunk. 1. A filmalkotás (»rossz«) árujellege a művészettel megszüntethető. 2. Másfajta műalkotások művészi jellegét a filmben végbemenő (»rossz«) folyamat nem érinti.”<sup>272</sup> A fentiek után egyik sem igényel további magyarázatot, érdemes azonban e megjegyzéseket kiegészíteni: Brecht elfogadja azon általános vélekedést, miszerint a filmnek szüksége van a művészetre, de szerinte korántsem azért, mint ahogy azt mások vélik, hogy a művészet nemessé tegye; tekintve ugyanis, hogy a technikai művészetek sem alávalóbbak a hagyományosaknál, a film sem értéktelenebb a többi művészetnél. A filmnek szüksége van a művészetre, de csak egy haladó művészetre; mindezidáig ugyanis az tapasztalható, hogy a filmi apparátust egy rossz értelemben vett művészet kerítette hatalmába – „A »művészet« [...] erőszakkal felülkerekedett a berendezéseken. Majdnem minden, amit ma a mozivásznon látunk, »művészet«.”<sup>273</sup> –, mely nem tesz mást, mint csupán a piac igényeit

---

<sup>271</sup> Benjamin 2003 [1955]

<sup>272</sup> Brecht 1970. 116.

<sup>273</sup> Brecht 1970. 110.

elégíti ki. A filmnek tehát csak akkor van szüksége a művészetre, ha annak fogalmát újraalkotjuk.

### 3.3. Bazin realizmus-koncepciója

A *Cahiers* esztétikai szemléletét és ízlését nagymértékben formálta Bazin realizmus-koncepciója is, mely jóval a *Cahiers* előtt, már a 40-es évek második felétől a *La Revue du cinéma*, az *Esprit* és más folyóiratok hasábjain kezdett el kibontakozni. Ennek következtében a lap előnyben részesíti a realista-illuzionista narratívát, s e konzervatív esztétika mellett mindvégig ki is tart egészen az 1950-es évek végéig,<sup>274</sup> annak ellenére is, hogy Bazin élete utolsó egy-két évében egyre inkább elszigetelődik a lap egészétől: „Bazin fokozódó kritikai elszigetelődése nem feledtetheti annak jelentőségét, hogy a realizmusról való korábbi munkássága a *Cahiers* ortodoxiájává vált.”<sup>275</sup>

Bazin ontológiai realizmusa a fénykép sajátos anyagiságából és technikájából indul ki. Szerinte a fénykép azon realizmusra való törekvés beteljesítője, mely a spirituális valóság szimbolikus formákon keresztül történő kifejezésének az *esztétikai igényével* szemben „a külső világnak az önnön másolatával való helyettesítésének”,<sup>276</sup> megkettőzésének a *pszichológiai igényét* részesíti előnyben, és a reneszánsz óta egyre jobban előtérbe került a festészetben. A fénykép anyagiságából és technikájából kifolyólag nemcsak hogy minden korábbi képzőművészeti eljárásnál pontosabban és tökéletesebben reprodukálja a modelljét, de a modell létezéséből, ontológiájából is részesül: miként egy halotti maszk, egy öntvény vagy egy ujjlenyomat, „a dolgok valóságát magára a reprodukcióra képes átvinni”,<sup>277</sup> sőt, mi több, a fénykép „maga a modell”.<sup>278</sup> Minden korábbi képzőművészeti eljárásnál objektívebb: a fénykép „mechanikus reprodukció, amelyből az ember ki van zárva”.<sup>279</sup> Más eljárásokkal szemben a fénykép esetében „semmi sem iktatódik be az eredeti tárgy és annak ábrázolása közé”,<sup>280</sup> azaz a fénykép „az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg”,<sup>281</sup> ennek köszönhető maradéktalan objektivitása.

---

<sup>274</sup> Hillier 1985. 10.

<sup>275</sup> „Bazin’s increasing critical isolation should not obscure the extent to which his earlier work on realism had become *Cahiers* orthodoxy.” Hillier 1985. 225.

<sup>276</sup> Bazin 1999. 18. (Mód. ford. FK)

<sup>277</sup> Bazin 1999. 21. (Mód. ford. FK)

<sup>278</sup> Bazin 1999. 21. (Mód. ford. FK)

<sup>279</sup> Bazin 1999. 19.

<sup>280</sup> Bazin 1999. 20. (Mód. ford. FK)

<sup>281</sup> Bazin 1999. 20.

A film pedig lényegében „a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti”.<sup>282</sup>

Bazin realizmus-koncepciója mindazonáltal korántsem olyan naív, mint amennyire első pillantásra tűnik. Bár a fentiekben idézett megfogalmazások arról látszanak tanúskodni, hogy Bazin szerint a fénykép és a film képes a valóság teljes, tökéletes és objektív reprodukálására, sőt, hogy a fénykép és a film nem más, mint a valóság teljes, tökéletes és objektív mása, valójában azzal is tisztában van, hogy a művészet területén a valóság soha nem eleve adott, hanem konstruált, hogy a művészet területén a valóságot létre kell hozni, meg kell teremteni: „nincs a művészetben olyan »realizmus«, amely ne volna jelentős mértékben »esztétikus« is,”<sup>283</sup> illetve: „a művészet terén a realizmus nyilvánvalóan csak a mesterségesből eredhet.”<sup>284</sup>

Nem kivétel ez alól a film sem: a film ugyanis nem csupán a valóság ártatlan reprodukciója, hanem – miként a többi művészet – nyelvezet is egyben. Mint Bazin írja, *A vonat érkezése* (1896) nézői megértették, hogy egy vonat közeledik feléjük, ám az már nagyon is kérdéses, hogy ugyanígy megértették volna-e Gance majd három évtizeddel későbbi filmjének, *A száguldó keréknek* (1923) a felfokozott montázsjelenetét. A montázs nyelvezetét ugyanis már el kell sajátítani, meg kell tanulni, ugyanis ez az a pont, ahol az érzéki, „a konkrét átszap az absztraktba. Ekkor született meg a film nyelvezetének szótana és mondattana.”<sup>285</sup> E nem velünk született és nem is egyetemes nyelvezet persze kétségkívül az érzékelhető világ közegében manifesztálódik, s ez vezet a film paradoxonához:

A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenekelőtt ábrázolásként érzékelik.<sup>286</sup>

A film ontológiájából tehát még nem következik szükségszerűen, hogy a film a valóság teljes, tökéletes és objektív mása. A film ontológiája inkább csak egy lehetőséget jelent („Estétikai lehetőségei a való megmutatásában állnak.”<sup>287</sup>), mellyel ugyanakkor a filmnek

---

<sup>282</sup> Bazin 1999. 22.

<sup>283</sup> Bazin 1999. 380.

<sup>284</sup> Bazin 1999. 381. (Mód. ford. FK)

<sup>285</sup> Bazin 1999. 11.

<sup>286</sup> Bazin 1999. 13.

<sup>287</sup> Bazin 1999. 22.

élnie kell. Peter Matthews találó megfogalmazásával élve Bazin szerint a filmnek egyfajta „sajátos kötelezettsége van a valósággal szemben”.<sup>288</sup> Tehát azon tény, hogy a film anyagságából és technikájából kifolyólag kitüntetett viszonyban áll a valósággal, azt a kötelezettséget rója rá, hogy minél inkább a valóság felfedésére törekedjen.

A filmművészet különböző stílusait aszerint osztályozhatjuk, sőt rangsorolhatjuk, hogy mennyi bennük az ábrázolt valóság. Így realistának nevezünk minden olyan kifejezésrendszert, elbeszélésmódot, amely minél több valóságot akar megjeleníteni a filmvásznon. A „valóságot” természetesen nem szabad mennyiségileg értelmezni.<sup>289</sup>

De mit jelent pontosan a valóság felfedése, ábrázolása vagy megjelenítése?

Bazin montázsról való gondolkodása sok szempontból meglehetősen árulkodó erre a kérdésre nézve. Szerinte a montázst nem szabad arra használni, hogy segítségével olyan eseményeket hozzunk létre a vásznon, melyek a kamera előtt nem történtek meg. Példaként Jean Tourane állatszereplős filmjeit említi, melyekhez az állatok nem voltak beidomítva, így a vásznon látható cselekvéseiket nem ők maguk hajtották végre a kamera előtt, hanem a film készítői hozták létre utólag a vágóasztalon montázs és különböző trükkök segítségével. Hasonlóképp hiteltelennek tartja Flaherty *Louisianai történetének* (1948) a krokodilvadászat-jelenetét, mely ugyancsak montázs segítségével lett létrehozva, de valójában nem történt meg. Ezzel szemben a *Nanuk, az eszkimó* (1922) híres fókavadász jelenete egyetlen beállításban mutatja a vadászt és a fókát, nem töri meg a tér egységét, s ezzel hitelesen tanúskodik arról, hogy az esemény a valóságban is megtörtént. Ugyanígy hiteles Lamorisse *Fehér sörényének* (1953) a nyúl vadászat jelenete. Bazin a következőképp határozza meg a montázs alaptörvényét: „Amikor egy esemény lényegét az akció két vagy több tényezőjének szimultán jelenléte határozza meg, tilos a montázs.» Viszont minden olyan esetben használni lehet, amikor az akció értelme nem a valóságos vagy a beleérthető fizikai szomszédságtól függ.”<sup>290</sup>

Bazin montázkritikája arról tanúskodik tehát, hogy a film akkor ábrázolja helyesen a valóságot, ha csak azt (és csak úgy) jeleníti meg a vásznon, ami (és ahogyan) a valóságban, a kamera előtt is létezett és megtörtént, ha nem ad hozzá semmit a valósághoz, nem változtatja azt meg, nem torzítja el, és nem jeleníti meg másként, mint ahogy a kamera előtt is volt. Éppen ezért utasítja el sok esetben Bazin a montázst. Bár a montázs alapvetésének

---

<sup>288</sup> Matthewst idézi: Grist 2009. 21.

<sup>289</sup> Bazin 1999. 381.

<sup>290</sup> Bazin 1999. 55.

fenti megfogalmazása azt látszik sugallni, hogy Bazin csak bizonyos esetekben tiltja azt, munkásságából összességében az tükröződik, hogy túlnyomórészt elutasító a montázzsal és a montázst alkalmazó jelenetekkel, filmekkel, életművekkel és irányzatokkal.<sup>291</sup> A montázs lényege ugyanis éppen az, hogy a képek különbözőféleképpen történő egymás után kapcsolásával egy olyan jelentést hoz létre, mely eredetileg és objektíve nincs a képekben, csak a képek egymáshoz való viszonyából áll elő. Kulesov híres kísérlete, melyben Mozzuhin arckifejezését az utána következő kép függvényében mindig másként észleli a néző, remekül példázta ezt.<sup>292</sup> A montázs tehát mindig hozzáad valamit a valósághoz, pontosabban azokhoz a képekhez, melyek a kamera előtti valóságot pusztán csak visszatükrözik, s ezzel Bazin szerint alapvetően meghamisítja a valóságot.

Bazin szerint a montázs nem alkalmas továbbá a valóság lényegi kontinuitásának a megjelenítésére sem. Úgy véli, a valóság egyik alapvető jellemzője a folytonossága,<sup>293</sup> így a filmnek ezzel együtt kell ábrázolnia. A montázs ezzel szemben a kamera előtti valóságot feldarabolja, és sajátos módon rakja újra össze, így tehát nem csupán a valóság felfedésére, hanem annak újrakonstruálására törekszik.

Bazin montázskritikája egészen odáig megy, hogy a montázst bizonyos esetekben egyenesen filmszerűtlen eszköznek nyilvánítja:

A montázs, amelyről oly gyakran elmondják, hogy a film lényegét teszi ki, ebben az összefüggésben irodalmi és egyben par excellence filmszerűtlen eljárásnak tűnik fel. A sajátosan filmit pedig ugyanakkor a maga tisztább állapotában a tér egységének a fényképezés által való pusztán tiszteletben tartása jelenti.<sup>294</sup>

Bazin szerint a panorámakép, a hosszú beállítás és a mélységelesség sokkal inkább alkalmas a valóság megragadására, ezen eszközök segítségével ugyanis könnyebb megteremteni a tér-idő folytonosságát és egységét. Rossellini *Paisà*-járól (1946) a következőket írja:

Az események események maradnak [...] A szokásos technikai forgatókönyvben (mint ahogy a klasszikus regényben tapasztalható folyamatnál észlelhetjük) a kamera rátámad az eseményre, feldarabolja, elemzi, ismét összeállítja [...]. Rossellininél az eseményeknek van valamilyen értelmük, de nem úgy, mint a szerszámnak, amelynek a formáját eleve meghatározza a funkciója. Egymást követik az események, s az emberek képtelenek

---

<sup>291</sup> A szabályt végiggondolva persze korántsem meglepő a montázs nagyfokú elutasítása, hiszen nagyon is kérdéses, hogy mely események esetében lenne biztosan állítható, hogy az esemény értelme nem függ a tényleges vagy rejtett térbeli közelségtől, azaz, hogy mely eseményeket lehetne valóban montázzsal is ábrázolni.

<sup>292</sup> Bazin 1999. 28.

<sup>293</sup> Bazin 1999. 382.

<sup>294</sup> Bazin 1999. 53.



rájönni, hogy hasonlítanak egymásra, s hogy ily módon jelentenek végül is valamit, valami olyasmit, ami mindegyikben benne volt, s ami – ha úgy tetszik – a történet tanulsága.<sup>295</sup>

Rossellini filmje kapcsán vezeti be a kép-esemény fogalmát, mely azt jelenti, hogy egy adott tárgy, ember vagy esemény nincs kiszakítva a kontextusából, ez pedig azzal a következménnyel jár, hogy ezen tárgy, ember vagy esemény megőrzi a környezetével való összefüggéseinek és viszonyainak az összetettségét, s nincs egy meghatározott, célirányos jelentésre redukálva. Ez jellemző De Sica *Biciklitolvajokjára* (1948) is: „Az események lényegében nem valaminek a jelei, nem valamilyen igazságot fejeznek ki, amiről meg kell bennünket győzni; az események megőrzik a maguk súlyát, a maguk sajátosságát, ambivalenciáját.”<sup>296</sup> A kép-esemény összetett viszonyban áll a film többi kép-eseményével, ezeket a viszonyokat pedig a nézőnek kell felfejteni, sőt, mi több, létrehozni.

A kép-esemény képes a valóság többértelműségének és összetettségének a visszaadására, mindeközben Bazin azért azzal is tisztában van, hogy a valóság teljességét semmilyen művészet sem adhatja vissza:

a legrealistább művészet sorsa sem tér el a többi művészetétől. Nem ragadhatja meg az egész valóságot, minthogy az valahol kicsúszik a keze közül. [...] A „realista” állásfoglalásban benne rejlik az, hogy a valóságból el is vész valamennyi [...] Valamit mindig fel kell áldozni a valóságból a valóságért.<sup>297</sup>

S végül ugyancsak fontos Bazin számára, hogy a realizmus átlátszóságra törekedjen, hogy eszközei észrevétlenek maradjanak, hogy az ábrázolás mikéntje ne vonja el a néző figyelmét az ábrázolás tárgyáról.

Bazin realizmus-konceptiója a filmtörténetről való gondolkodására is rányomja a bélyegét. 1920 és 1940 között Bazin két egymással ellentétes irányzatot különböztet meg a filmtörténetben: a képben és a valóságban hívőkét. A képben hívők – mint pl. Griffith, Gance, Kulesov vagy Eisenstein – alapvetően nyelvezetként tekintenek a filmre, s elsősorban a kép plasztikájára (a díszletre, a kosztümökre, a színészi játék stílusára, a bevilágításra stb.) és a montázsra építenek, de nagy szerepe van náluk a metaforáknak és a képzettársításnak is. Bazin elismeri ugyan, hogy eme irányzat elévülhetetlen érdeme, hogy a montázzsal megteremti a film nyelvezetét, ám úgy véli, hogy ugyanezen tétével – paradox módon – egyszerre el is árulja a film sajátos lényegiségét.

---

<sup>295</sup> Bazin 1999. 391.

<sup>296</sup> Bazin 1999. 410.

<sup>297</sup> Bazin 1999. 384.

Sokkal inkább értékeli azt a másik irányzatot, mely – jóllehet, kissé háttérbe szorulva, de – ugyanúgy létezik már az 1920-as években is, mely nem nyelvezetként tekint a filmre, mely nem a képet tekinti a film alapegységének, és amely nem a képek különféle összekapcsolása által hozza létre a jelentést, hanem a valóság ábrázolásával. Ennek az irányzatnak nem az a célja, hogy „valamit *hozzáadjon* a valósághoz, hanem az, hogy valamit *felfedezzen* benne”.<sup>298</sup> Ezt az irányzatot képviseli az 1920-as és a 30-as évektől Stroheim, Flaherty, Murnau, Dreyer és Renoir, később Wyler, Welles, Bresson és az olasz neorealizmus. E rendezők legfőbb törekvése az, hogy megőrizték a tér-idő egységét és kontinuitását, így elsősorban panorámaképekre, hosszú beállításokra, belső vágásokra és a mélységélességre építenek, a premier plánnal szemben az amerikai plánt részesítik előnyben, és szinte teljesen mellőzik a filmtrükköket, így pl. az egymásra fényképezést. Ezt az irányzatot – az előzővel ellentétben – éppen hogy kiteljesíti a hang és a szín, melyek segítségével még teljesebben adható vissza a valóság.

Bazin utal azonban arra is, hogy ez az irányzat sem mond le azért teljesen a montázsról. Csakhogy vagy beolvasztja azt magába a képbe, vagy pedig hozzáigazítja realista törekvéseihez. Az első esetben így az egyes személyek és tárgyak nem egymást követően jelennek meg (mint a másik irányzat montázshasználatában), hanem egyszerre, így a néző óhatatlanul is összefüggéseikben észleli őket.<sup>299</sup> A második esetben a montázs továbbra is megőrzi a lényegét, a töredezett leírást és az esemény drámai elemzését, de az objektív ábrázolás illúziójának érdekében lemond a metaforáról és a szimbólumról, és teljesen eltűnik az expresszionizmusa is.<sup>300</sup>

Bazin tehát elsősorban a külső, a látható világ reprodukálását tekinti a realizmus feladatának, illetve ebben látja a realizmus lényegét, megvalósítására pedig bizonyos eszközökben, formákban és technikákban – a panorámaképben, a hosszú beállításban vagy a mélységélességben – látja a garanciát, Bazin szerint ugyanis a tér-idő egységének és folytonosságának a megteremtésével ezek az eszközök képesek leginkább megteremteni a valóság illúzióját is.

Mindezekből egyértelműen látszik, hogy Brecht és Bazin realizmus-koncepcióját mélységes szakadékok választják el egymástól. Legelőször is: míg Bazin realizmus-

---

<sup>298</sup> Bazin 1999. 30.

<sup>299</sup> Bazin 1999. 38.

<sup>300</sup> Bazin 1999. 42.

koncepciója a fénykép és a film médiumában gyökerezik, addig Brecht egy transzmediális<sup>301</sup> realizmus-koncepcióban gondolkodik:

A realizmus használható definíciójához semmiképpen sem elegendő, ha csupán irodalmi alkotásokból vonjuk ki a szükséges irányelveket. [...] A realizmus nemcsak az irodalom ügye, hanem nagy politikai, filozófiai, gyakorlati ügy is, és mint ilyen nagy, egyetemes emberi ügyet kell kezelnünk és megvilágítanunk.<sup>302</sup>

Brecht szerint a realizmusról való gondolkodáshoz nem csupán az irodalmon, de a művészeteken is túl kell lépni, és a politika, a filozófia, a tudományok és a mindennapi élet szempontjából is át kell gondolni, különben az irodalomnak és a művészeteknek saját realizmus-fogalma lesz.<sup>303</sup> E gondolatok ismételten megerősítik azt, hogy Brecht nem formaként gondolkodik a realizmusról, hiszen egy olyan realizmus-koncepciót, mely különböző médiumokon és társadalmi gyakorlatokon is átível, nem lehet formailag definiálni.

A realizmusnak a fénykép és a film médiumából való eredeztetése Bazin esetében azt eredményezi, hogy számára a realizmus lényege és célja a külső, látható világ minél teljesebb és összetettebb megragadása és rögzítése, minél precízebb és pontosabb reprodukálása és visszatükrözése. Brecht ugyanakkor élesen elhatárolódik egy ilyesfajta realizmus-felfogástól:

egy egyszerű „valóságtükrözés” kevésbé állapíthat meg bármit is a valóságról, mint valaha. Egy fénykép a Krupp Művekről vagy az AEG-ről szinte semmit sem nyújt ezekről az intézményekről. A tulajdonképpeni valóság a funkcionálisba csúszott át. Az emberi viszonylatok eltárgyiasulása, mint például a gyár, már nem adja ki ezeket a viszonylatokat. Tehát valóban van valami „felépíteni való”, valami „művészi”, „beállított”.<sup>304</sup>

Brecht szerint azon tény, hogy egy műben mindent szagolni, ízlelni és érezni lehet, hogy egy műnek atmoszférája van, még nem garantálja a mű realista voltát.<sup>305</sup> A felszín visszatükrözése Brecht számára tehát még nem egyenlő a realizmussal.

---

<sup>301</sup> Rajewsky azon jelenségeket tekinti transzmediális jelenségeknek, és sorolja a transzmedialitás kategóriájába, melyek nem köthetők jellegzetesen egyetlen médiumhoz, mint pl. a paródia – mely ugyan az irodalomban jött létre, de mára már ugyanolyan elterjedt a film területén is –, vagy az antik és bibliai történetek – melyek már régóta nem köthetők eredeti médiumukhoz, a szöveghez, mert ugyanolyan elterjedté váltak a festészetben, a szobrászatban vagy mára a filmben is, így túlnyúlnak az egyes médiumok határain. L. Rajewsky 2002. 12-13.

<sup>302</sup> Brecht 1970. 220.

<sup>303</sup> Brecht 1970. 269.

<sup>304</sup> Brecht 1970. 111.

<sup>305</sup> Brecht 1970. 234.

Itt érdemes megemlíteni azt a kardinális különbséget is kettejük között, hogy míg Bazin számára a valóság lényegileg folytonos,<sup>306</sup> így a filmtől azt várja el, hogy a valóság összetettségét annak folytonosságában ragadja meg és adja vissza, addig Brecht számára a valóság törésekkel, szakadásokkal és ellentmondásokkal teli, s a realista művészettől ezek felmutatását várja el.<sup>307</sup>

Bazin realizmus-konceptiójával szemben Brecht minden bizonnyal hasonló kritikával élne, mint Lukácséval szemben.<sup>308</sup> Bazin ugyanis ugyanúgy formailag közelíti meg a realizmust, s ugyanúgy azt feltételezi, hogy egyes formák, eljárások és technikák (pl. a panorámakép, a hosszú beállítás, a mélységélesség) hatékonyabban teremtik azt meg, mint mások (pl. a montázs). Akárcsak Lukács és Brecht között, Brecht és Bazin között is a montázs az egyik legfőbb ütközőpont, s ezúttal érdemes alaposabban is szemügyre venni Bazin montázssal szembeni érveit, illetve a kettejük között húzódó különbségeket.

Brecht számára a montázs alapvetően arra szolgál, hogy a film ne ragadjon le a felszín visszatükrözésénél, hogy mélyebbre ásson, hogy a felszín alatt húzódó társadalmi ellentmondásokat hatékonyabban jelenítse meg, s hogy eme ellentmondások ütköztetésével és kiélezésével a nézőt is erőteljesebb reflektálásra és reagálásra kényszerítse – Brechtnél tehát a montázs egy mélyebb és alaposabb tudás lehetőségét hordozza magában, és a néző aktivitását vonja maga után. Bazin számára ugyanakkor éppen ezeknek a gátja: a montázs ugyanis alapvetően akkor működik hatásosan, ha a tárgyát izolálja a térben; ezzel azonban kiragadja összetett összefüggéseiből, s azon néhány lényegi viszonyára redukálja, mely az előtte és az utána következő képhez kapcsolja. A montázsban egymás után következő tárgyak/képek közötti viszonyok erőteljesen redukáltak, leegyszerűsítettek, és egyértelműen adottak, a montázs így szigorúan vezeti a néző tekintetét, s nem készíti semmiféle aktivitásra. Ezzel szemben a hosszú beállításban és mélységélességgel ábrázolt jelenetben a tárgy nincs kiszakítva a környezetéből, a környezetéhez való összetett viszonyai megmaradnak, a néző tekintete így nem irányított, hanem neki magának kell felfedeznie azt, hogy mi a fontos a képen, s mi nem, hogy milyen viszonyok vannak a képen látható tárgyak

---

<sup>306</sup> Bazin 1999. 382.

<sup>307</sup> Ungvári 1979. 195-196, Silberman 2009. 31-32.

<sup>308</sup> Lukács és Bazin realizmus-felfogása között látszólag számos párhuzam van (a realizmus formai elgondolása, a klasszikus formák preferálása, a montázs elutasítása, a valóság szemlélete stb.). Grist utal is a két teoretikus realizmus-konceptiója közötti hasonlóságra (Grist 2009. 22.), én a továbbiakban mégis tartózkodom attól, hogy Lukács és Bazin realizmus-felfogását összevessem, elsősorban azért, mert bár mindketten formailag közelítik meg a realizmust, mindeközben mindketten más médium felől is gondolkodnak róla, így kettejük összevetése jóval körültekintőbb reflexiókat igényelne, mint amit itt a dolgozat keretei megengednek.

között, s ez óhatatlanul is nagyobb aktivitásra készíti őt.<sup>309</sup> A kép-esemény esetében „az események és az emberek soha nem mint társadalmi tézisek jelennek meg. [...] Ám a tézis [...] mégis kibontakozik [...] Mi bontakoztatjuk ki és szerkesztjük meg, nem a film.”<sup>310</sup> Ami itt figyelemre méltó tehát, az az, hogy mind Brecht, mind pedig Bazin a valóság összetett és mélyre hatoló ábrázolását, továbbá a nézői aktivitás kiváltását várja el a realizmustól, ugyanakkor mindketten homlokegyenest más eszközökben látják ezeknek a megvalósításának a lehetőségét, illetve egészen másként látják e tekintetben a montázs működését.

### 3.4. A *Cahiers du cinéma* Brecht-száma

A *Cahiers* és Brecht esztétikai és ideológiai szemlélete közötti különbségeket tekintve tehát valóban meglepő a lap 1960. decemberi Brecht-száma; igaz, ezek a különbségek ekkor még – s még jó ideig – nem látszanak teljes mélységükben, annak ellenére sem, hogy Bernard Dort és Louis Marcorelles cikke már itt utal rá. A Brecht-szám azonban még így is szokatlan, s ez már a címlapjáról is leolvasható, ugyanis már a megjelenésében is elüt a lap megszokott külsejétől: a sárga keretes borító, mely ekkorra már majd egy évtizede hozzátartozik a lap arculatához [6-7. kép] – sőt mi több, a továbbiakban is [9-10. kép] –, ezúttal eltűnik,<sup>311</sup> a címlap egészét egy fénykép tölti ki, a lap neve pedig vörös feliratokkal szerepel [8. kép]. A fényképen a Berliner Ensemble *Kurázi mamájának* egy jelenete látható, tehát nem egy film, hanem egy színházi előadás jelenete, s ez rögtön utal a szám egy egészen más szempontból szokatlan voltára is, egészen pontosan arra, hogy a *Cahiers* filmi folyóiratként egy teljes számot szentel egy elsősorban színházi alkotónak.

A *Cahiers* elsősorban Brecht filmi munkásságára és esztétikájának lehetséges filmi vonatkozásaira igyekszik fókuszálni. Közli a *Koldusopera* forgatókönyvét és néhány nagyon rövid részletet *A „Koldusopera”-perből*, egészen pontosan a III. rész 1., 2., 4. és 5. szakaszait, mely részletek mindössze a teljes szöveg egynyolcadát jelentik. E rövid részletekben felvillan, hogy miként gondolkodik Brecht a művészet fogalmáról és annak

---

<sup>309</sup> Bazin 1999. 37-39.

<sup>310</sup> Bazin 1999. 410.

<sup>311</sup> Mint Hillier utal rá, a sárga keretes borítót a *Cahiers* még elődjétől, az 1946 és 1949 között megjelent *La Revue du cinémató* örökölte [4-5. kép] (Hillier 1985. 2.), s egészen 1964-ig megtartja, amikor is a lapot egy „divatosabb” kiadó, Daniel Filipacchi veszi át, aki színesebbre cseréli [11-13. kép] a kétségtől egyszerű, ám markáns és sokak által kedvelt fedőlapot (Hillier 1986. 23, 81. lábjegyzet.).

társadalmi szerepéről, hogy miként látja a filmnek a művészethez való viszonyát és a társadalmi szerepét, s végül, hogy miként vélekedik a film és a művészet árujellegéről, illetve az iparhoz, a termeléshez és a piachoz való viszonyáról.

Brecht szövegeit Joseph Losey írása követi. Losey jól ismerte Brechtet,<sup>312</sup> 1946-47-ben, Brecht egyesült államokbeli tartózkodása idején ugyanis együtt vitte vele színpadra a *Galilei életét*, s tekintve, hogy a *Cahiers* kritikusi is nagyra becsülték Losey-t filmrendezőként,<sup>313</sup> minden bizonnyal neki is nagy szerepe lehetett a lap érdeklődésének Brecht felé fordulásában. Losey írása elsősorban e közös munkára való visszaemlékezésen keresztül igyekszik megidézni Brecht alakját és szellemét. Jóllehet Losey ideológiailag nem állt távol Brechtől, mégis egy depolitizált Brecht-képet vázol fel:

Losey cikkének Brecht-mérlege a Brecht-különszámban – és lényegében Brecht domináns értékelése ugyanebben az időben Nagy-Britanniában – kulcsfontosságú ahhoz, hogy megértsük a *Cahiers*-ra gyakorolt Brecht-hatás eme első hullámát, tekintve hogy Losey hatékonyan depolitizálja Brecht elméletét és gyakorlatát, hogy a kritika számára is elérhetővé tegyen néhány csaknem absztrakt technikát.<sup>314</sup>

A Brecht-szám filmi szempontból legfontosabb írása kétségkívül Bernard Dorté. Dort már e korai cikkben is számos olyan kérdést és problémát vet fel, melyek a későbbiekben is meghatározónak bizonyulnak a posztbrechti esztétika során. Legfőbb dilemmája az, hogy vajon alkalmazható-e Brecht esztétikája, illetve az elidegenítés módszere egy olyan médium esetében, mely önmagát alapvetően kontinuitásként fogja fel, és amely alapvetően a nézői azonosulásra és a nézőnek a látványba való bevonódására épül. Dort szerint, bár Brecht filmmel kapcsolatos próbálkozásai kudarcnak tekinthetők, s maga a médium sem kecsegtet sok reménnyel, azért nem kell rögtön lemondani egy ilyesfajta – brechti szempontokat érvényesítő – filmről. Brecht esztétikája, illetve az elidegenítés stratégiája ugyanis nem redukálható pusztán a színházban alkalmazott eszközeire és technikáira, hanem sokkal

---

<sup>312</sup> Joseph Losey 1935-ben Moszkvában találkozott először Brechtrel. 1946 és 47 során, Brecht egyesült államokbeli emigrációja idején együtt vitték színpadra a *Galilei életét*, melyet Brecht részben újraírt az amerikai bemutató kedvéért – e *Galileo* címen is ismert változat a dráma második változata –, s melynek ősbemutatója Los Angelesben volt 1947. július 30-án, második bemutatója pedig New Yorkban 1947. december 7-én. Ez utóbbit Loseynak már egyedül kellett befejeznie, Brecht ugyanis 1947. október 31-én visszautazott Európába, egy nappal az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság meghallgatása után, melyre egyébként szintén Losey kísérte el. Losey később vászonra is vitte Brecht darabját *Galilei élete* (1975) címmel. Brecht és Losey együttműködésével kapcsolatban l. Cohen 2012.

<sup>313</sup> Három hónappal a Brecht-szám előtt az 1960. szeptemberi számot (N° 111.) a lap Losey-nak szentelte.

<sup>314</sup> „Losey’s account of Brecht in his article in the Brecht special issue – and, essentially, the dominant account of Brecht in Britain at this time – is an important key to understanding this first wave of influence of Brecht on *Cahiers*, since Losey effectively depoliticizes Brecht’s theory and practice, making available to criticism certain almost abstract techniques.” Hillier 1986. 10.

inkább a lényegi szándéka felől közelítendő meg, ezt pedig abban látja Dort, hogy egy mű a társadalmi élet művészi formában újratereztett képeit nyújtja, melyből a néző valamilyen tanulságot vonhat le a saját korára vonatkozólag. Erre pedig ugyancsak képes a film is, mint ahogy arra is, hogy friss és szokatlan pillantással tekintsen a tárgyára, hogy a történetét meghatározott térben és időben helyezze el, vagy hogy ne a néző szubjektív világának a kivetülése legyen.

Cikke második felében Dort annak igyekszik utánajárni, hogy vannak-e olyan életművek vagy filmek, melyekben határozottan tetten érhető a brechti nézőpont. Antonioni munkássága kapcsán számos párhuzamot vél felfedezni Brecht és az olasz rendező között: mindketten igyekeznek újszerűen – a hagyományos erkölcsiség szemellenzőitől függetlenül – nézni a világra, mindketten elutasítják a klasszikus dramatizálást, mindkettejüknél nagy szerepet játszik a véletlen és a végzet, s mindkettejük számára fontos a szereplők és a környezetük egymásra vonatkoztatása. Csakhogy míg Brecht hangsúlyozza, hogy hősei a társadalom termékei, s hogy ez befolyásolja a döntéseiket, addig Antonioni nem tulajdonít jelentőséget azok társadalmi háttérének, s ezzel szereplői az általában vett és univerzális ember reprezentánsai maradnak, történeteik pedig az ember örök megpróbáltatásainak a megismétlődései. Hasonlóképp merülhetnek fel bizonyos brechti szempontok Claude Chabrol *Nőcskék* (1960) és Louis Malle *Zazie a metróban* (1960) című filmje kapcsán is, csakhogy Chabrol filmje a túlzott általánosítások és a naturalizmus és a szimbolizmus irányába történő elmozdulás miatt a tragédiát végül szintén a női lét örök csapdájaként és buktatójaként mutatja fel, Malle filmje pedig pusztán Zazie története köré szőtt ötletek halmaza marad, s nem sikerül neki igazi társadalomkritikává válnia.

A Brecht-szám utolsó írása a színészre fókuszál. Louis Marcorelles már korábbi írásaiban is foglalkozott a brechti színészi játékkal, és hangoztatta azon véleményét, miszerint a brechti színház – a sztanyiszlavszkijival ellentétben – egy alternatív szerepet kínál a színésznek.<sup>315</sup> *Cahiers*-beli írásában Helen Weigel játékát elemzi a *Kurácsi mamában* és *Az anyában*, s azt a kérdést feszegeti, hogy vajon miért nem figyelt fel mindeddig sem Truffaut, sem Godard (!), sem pedig Resnais napjaink színházi forradalmára, hogy vajon miért nem jelenik meg egyáltalán ez a fajta elidegenítő játékmód a francia filmben. A legkézenfekvőbb válasz a színház és a film médiumbeli különbségében rejlene, de

---

<sup>315</sup> Lellis 1980. 134.

Marcorelles itt még<sup>316</sup> elutasítja ezt a lehetőséget, mint írja: „Nem látom, hogy mennyiben lenne összeegyeztethetetlen a brechti követelmény a maga teoretikus szándékában a film szükségleteivel.”<sup>317</sup> Marcorelles szerint a brechti filmet alapvetően az kellene hogy jellemezze, hogy a színész ugyanúgy a rendező társalkotójává (co-créateur) váljék, miként a színházban.

Losey, Dort és Marcorelles alapvetően nem arra törekszik tehát, hogy a *Cahiers* szemszögéből vizsgálja Brechtet, egyikük célja sem az, hogy rávilágítson a köztük húzódó esztétikai és ideológiai ellentétre, mégis mind Dort, mind pedig Marcorelles ennek hangsúlyozásával és egy a *Cahiers* kritikusaiknak címzett intéssel zárja a cikkét. Dort szerint a *Cahiers*

[n]éhány jelszava, például a *szervezők politikája*, hasznos volt a maga idején, de mára szubjektív vaksághoz vezetheti a kritikusokat, továbbá ahhoz, amit André Bazin „esztétikai személyi kultusznak” nevezett. Más szlogenek még messzebb mennek: a „filmi sajátosság” követelménye, „a *mise en scène* abszolút elsődlegessége” (ez utóbbi a későbbiekben „a tudás aktusaként” felfogva), a film azon definíciója, miszerint az a valóság közvetlen szépségének a leírására szolgáló eszköz volna stb.; mindezen szlogenek egy mágikus világ- és a művészet szemléletből származnak, egy olyan szemléletből, mely úgy véli, hogy a film az egyetlen létező művészet – egy privilegizált művészet. Az ilyen kritika a tárgya (a film) igézete alatt áll, így afelé tendál, hogy egyre inkább elszigetelje a filmet, hogy elválassza lehetséges jelentéseitől, hogy megtagadja tőle *közvetítő* szerepét, és hogy lényegi sajátossága kinyilatkoztatására redukálja.<sup>318</sup>

Marcorelles pedig, mintha csak Dort gondolatát folytatná, a kritikus szerepének újragondolására és társadalmi felelősségvállalására buzdít:

Ez azt jelentené, hogy megvizsgáljuk azon gazdasági struktúrákat, melyekben a hetediknek mondott művészet fuldoklik, hogy elutasítjuk a kapitalista játékot és a *Paris Match* típusú sikermítoszt. Ez azt jelentené, hogy felelősek vagyunk cselekedeteinkért, és hogy világosságot akarunk. Egy kicsit kevesebb egoizmust, egy kicsit több bátorságot. Ez végső soron azt jelentené, hogy kritikusaink, mindenekelőtt a fiatal kritikusok egy nap

---

<sup>316</sup> A későbbiekben Marcorelles már határozottan tagadja, hogy Brecht elméletei alkalmazhatók lennének a filmre, és azt vallja, hogy a brechti esztétika és a film inkompatibilis egymással a film színházellenes természete miatt. L. Turim 1986. 233.

<sup>317</sup> „Je ne vois pas en quoi l'exigence brechtienne, dans son propos théorique, est incompatible avec les nécessités du cinéma.” Marcorelles 1960. 46.

<sup>318</sup> „Some of its watchwords, for example *la politique des auteurs*, were useful in their time, but may now lead critics into subjective blindness and even into what André Bazin called the 'aesthetic personality cult'. Other slogans go even further: the demand for 'cinematic specificity', 'the absolute primacy of *mise en scène*' (this latter being considered an 'act of knowledge'), the definition of cinema as a means to describe the immediate beauty of the real, etc., derive from a view of the world and of art which is magical, a view which also holds that the cinema is the only art there is – a privileged art. Such criticism is mesmerized by its object (the cinema) and thus tends to isolate cinema to an increasing degree, to divorce it from its possible meanings, to deny it its *mediatory* role, and to reduce it to a statement of its own essence.” Dort 1986 [1960]. 243-244.



elhatároznák, hogy leszállnak arról az ún. „tisza film” bolygójukról, hogy szemügyre veszik a világukat, és hogy segítenek kicsit megváltoztatni azt. Hogy nem elégednek meg a rendezők zsenialitásáról való idealista elmélkedésekkel, pláne az amerikai rendezőkről, akik még csak nem is dönthetnek arról, hogy mit csinálnak, és akik egyedül a kereskedelem szükségleteinek vannak alárendelve.<sup>319</sup>

A Brecht-szám figyelmes olvasójának persze eme utalások nélkül is feltűnhetett a *Cahiers* és Brecht esztétikai és ideológiai szemlélete közötti különbség – A „*Koldusopera*”-per-nek a lap által közölt rövid részletei ugyanis önmagukban is árulkodók –, jóllehet, a köztük húzódó szakadék ekkoriban még nem látszódnak teljes mélységében.

A Brecht-szám látszólag elszigetelt zárványként áll itt az évtized fordulóján, de csak a *Cahiers* lapszámait és a filmi közeget tekintve; mint a fejezet elején említettem, az 50-es évek közepétől a színház, az irodalom és a könyvkiadás területén is megindul a Brecht iránti érdeklődés, így a *Cahiers* Brecht-száma e tágabb kontextusban zajló recepció részeként szemlélendő.

E Brecht-recepció kezdetben formalista módon közelíti meg, depolitizálja Brechtet, mint például Losey már említett *Cahiers*-beli írása, s e formalista megközelítés egészen odáig megy, hogy Marcorelles képes Ingmar Bergman *Szűzforrását* (1960) is brechti filmként értelmezni.<sup>320</sup> A kép árnyalása érdekében meg kell jegyezni, hogy már e kezdeti időszakban is vannak azért, akik politikai-ideológiai vonatkozásaival együtt szemlélik Brechtet – a *Positif* baloldali elköteleződésű kritikusai például rendre támadják Brecht formalista megközelítését, a *Cahiers* szerzőinek depolitizált Brecht-képét, s folyamatosan hangoztatják, hogy olyan filmek, mint a *Kifulladásig* (1960) vagy a *Párizs a miénk* (1961) semennyire sem nevezhetők brechtinek, ami minden bizonnyal nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a 60-as évek végére Brecht egyre inkább és egyre szélesebb körben politikai-ideológiai vonatkozásaival együtt is érvényre jut<sup>321</sup> –, de kezdetben ez a ritkább. A Brecht iránti

---

<sup>319</sup> „Cela signifierait encore une remise en question des structures économiques dans lesquelles étouffe l’art dit septième, le refus de jouer le jeu capitaliste et la mythologie du succès à la »Paris Match«. Ça signifierait être responsable de ses actes, vouloir la lucidité. Un peu moins d’égotisme, un peu plus de courage. Ça signifierait, enfin, que nos critiques, surtout les jeunes critiques, se décident un jour à redescendre de leur planète du soi-disant »cinéma pur«, à regarder le monde d’eux, à aider un peu à le transformer. A ne pas se contenter spéculations idéalistes sur le génie de metteurs en scène, surtout américains, sans contrôle sur leurs actes et soumis aux seules nécessités du commerce.” Marcorelles 1960. 53.

<sup>320</sup> Brady 2006. 308.

<sup>321</sup> L. Hillier 1986. 11. A *Positif* a másik filmi folyóirat ez idő tájt Franciaországban, a másik legjelentősebb a *Cahiers* mellett/után – mégpedig baloldali elköteleződésű. Mint Hilliers írja a *Positif* szerzőinek mindig is „természetesebb” volt a Brecht-hez való viszonyuk, nekik sohasem kellett felfedezni Brechtet (Hillier 1986. 14.), csak hogy a *Positif* soha nem volt olyan kezdeményező és innovatív, mint a *Cahiers*, mindig csak a *Cahiers*-vel szemben definiálta magát, és a nemzetközi porondon sem tudta magát olyan sikeresen pozicionálni, mint riválisa (Hillier 1986. 1.) – az előbbit minden bizonnyal jól példázza, hogy Brechtnek is a konzervatív *Cahiers* szentelt számot, nem pedig a *Positif* –, így Brecht recepciójában is kevésbé hallatszott a

érdeklődés nem egy csapásra robban be, hanem lassan, fokozatosan indul csak útjára, inkább egy lassú érlelődési folyamat, melynek során a politikai-ideológiai dimenzióival együtt szemlélt Brechtnek be kell érnie,<sup>322</sup> amiben persze az angol kontextusban olyan tényezők is szerepet játszanak, hogy Brecht legfontosabb színházi írásai 1964-ig nem olvashatók angol nyelven, pontosabban, nincsenek kiadva kötetben. Mint Wright is írja, Brecht órája politikai íróként valójában csak a '68-as mozgalmakkal jön el,<sup>323</sup> de ennek előzményei egészen az 50-es évek közepéig nyúlnak vissza, s ebből a *Cahiers* is igyekezett kivenni a részét.

Ha a film területét nézzük, Brecht elsősorban Godard munkásságára gyakorol nagy hatást: míg Godard első két filmje, a *Kifulladásig* és *A kis katona* (1963)<sup>324</sup> számos vonatkozásban még egyfajta polgári, konzervatív művészetszemlélet vonásait hordozza magán, addig az *Éli az életét* és a *Csendőrök* már jelentős mértékben Brecht hatását tükrözi – még ha a kritika ezeket formalistának bélyegzi is –, s innentől kezdve Brecht Godard filmjeinek a legkülönbözőbb utalások formájában visszatérő „szereplője” lesz.

Ha a *Cahiers*-t nézzük, a 60-as évek elejétől megindul egy folyamatos balra tolódás. A közkeletű vélekedés szerint az 1969. októberi szám szerkesztőségi előszava, Comolli és Narboni *Film/Ideológia/Kritikája* a lap baloldali fordulatáról tanúskodik, Hillier szerint azonban le kell számolni azzal, hogy fordulatként tekintsünk e hosszabb folyamatra. Le kell számolni azzal a közkeletű vélekedéssel, miszerint a *Cahiers* a 60-as években ugyanazokat a kritikai pozíciókat és szempontokat, ugyanazokat az értékeket és ugyanazt az ideológiai beállítódást viszi tovább, mint amelyek az 50-es években is jellemezték már, s hogy csak 1968 után vesz 180 fokos fordulatot. Hillier szerint a *Cahiers* 1960-61-es számait elnézegetve már egyáltalán nem látszik sem az érdeklődés, sem a pozíciók, sem pedig az értékek olyasfajta konszenzusa és stabilitása, mely korábban jellemezte a lapot.<sup>325</sup>

Az 1960-as évek elejétől a *Cahiers* számos irányba elkezd nyitni: nyit új diszciplínák felé, és nyit olyan országok filmgyártása felé, melyekkel korábban nem foglalkoztak a lap

---

hangja, aminek a következtében az általa képviselt politikus-ideologikus Brecht is csak idővel tudott érvényesülni.

<sup>322</sup> E folyamat akár olyan jelenségeken is leolvasható, mint Barthes életművének strukturalista-posztstrukturalista átmenete: Barthes 60-as évek eleji-közepi írásait – pl. *A szemológia elemei* (1964), *A strukturális elemzés elvei és céljai* (1966) – akár Brecht felől nézve is érdemes összehasonlítani a 60-as évek végén és a 70-es években írott szövegeivel – pl. *A szerző halála* (1968), *A műtől a szöveg felé* (1971), *Az olvasásról* (1975) –, s érdemes felfigyelni arra, hogy miként tükröződik Brecht hatása akár a fogalmak szintjén is, hogy a későbbi írásaiban miként kerül előtérbe a termelés, a produktivitás, a befogadói aktivitás, hogy miként tűnik el a szerző stb. Persze, hogy ebben a folyamatban mekkora szerepe van Brechtnek és mekkora más marxista háttérű szerzőknek, az alaposabb vizsgálatot igényelne.

<sup>323</sup> Wright 1989. 7-8.

<sup>324</sup> *A kis katona* valójában Godard második nagyjátékfilmje, de mivel betiltották, csak 1963-ban, *Az asszony az asszony* (1961) és az *Éli az életét* után mutatták be.

<sup>325</sup> Hillier 1986. 4.

kritikusai. 1963 szeptemberében Barthes-tal, a későbbiekben pedig többek között Pierre Boulezzel és Lévi-Strauss-szal is készítettek interjút.<sup>326</sup> Ez utóbbi kettő – mint Hillier írja – nem váltott ki ugyan nagyobb érdeklődést, ám e diszciplináris nyitás önmagában is fontos: azt jelzi, hogy a film mint művészet/kulturális jelenség fél évszázad után beérkezett, elismertté vált, hogy már nem önmaga bizonygatásával van elfoglalva, hanem képes nyitni más művészetek és diszciplínák felé – ez egyébként a filmszítés területén az új hullámok kifulladásával, lecsengésével, a 70-es évektől válik majd szükségszerűvé, az elméleti-kritikai szintéren azonban már itt megmutatkoznak a jelei.

1965-66-tól ugyancsak megfigyelhető egy nyitás a kanadai (a québeci!), a kelet-európai, a latin-amerikai és az ázsiai filmek iránt is, s innentől kezdve a *Cahiers* legfőbb törekvésévé az új film nemzetközi kontextusban való definiálhatósága és értelmezhetősége válik.<sup>327</sup>

Mindezen folyamatok természetesen nem kizárólag Brecht vagy a Brecht-szám hatásának köszönhetőek, de Brecht mindenképpen fontos katalizátor a 60-as évek ideológiai és kulturális folyamatait tekintve.

---

<sup>326</sup> Hillier 1986. 12-13.

<sup>327</sup> Hillier 1986. 13-14.

#### 4. A posztbrechti esztétika kiteljesedése: a brit recepció

Brecht filmi recepciója lényegében a brit kontextusban bontakozik ki a 70-es években, mely ebben az időben erősen kötődik a francia intellektuális élethez: a szemiotológia, a dekonstrukció, a posztstrukturalizmus, a lacani pszichoanalízis, az althusseri marxizmus, a szubjektum és a hatalom elméletei – a *Tel Quel* által képviselt témák, elméletek és módszerek – ugyanis rendkívüli mértékben hatnak a brit filmelméletre és -kritikára, különösen a *Screen* folyóiratra a 60-as évek végén és a 70-es évek első felében.

A recepció a *Screen* 1974-es nyári számával indul. Ezt követi az 1975-ös Edinburghi Nemzetközi Filmfesztivál Brecht-rendezvénye, melynek szerkesztett anyaga a *Screen* 1975-ös téli számában jelenik meg. A két *Screen* számmal párhuzamosan jelennek meg Martin Walsh első Brecht tanulmányai,<sup>328</sup> 1976-tól pedig a legkülönbözőbb periodikákban (*Jump Cut*, *CINE-TRACTS*, *Afterimage* stb.) folyik tovább a recepció egészen az évtized végéig. A *Screen* két Brecht-száma és Brecht előtérbe kerülése a brit kontextusban már korántsem olyan meglepő, mint a *Cahiers* és a francia kontextus esetében volt. Mint a korábbiakból látszik, Brecht jelentős mértékben felértékelődött a 60-as évek folyamán, nemcsak Franciaországban, de Nagy-Britanniában is, s nemcsak a színház területén, hanem azon túl is.

A *Screen* 1974-es nyári számát legfőképpen Brecht esztétikájának, azon belül is az elidegenítés koncepciójának a filmre való alkalmazhatósága, továbbá Brechtnek a filmhez való viszonya és a filmkészítéssel való kísérletezése érdekli. A szám tartalmaz néhány korábbi szöveget: két 1932-ben írott rövid közleményt a *Kuhle Wampe* készítésének a nehézségeiről – az egyiket Brecht, a másikat az alkotók jegyzik közösen –, egy szatirikus anekdotát a *Kuhle Wampe* cenzúrázásáról – ugyancsak Brecht tollából –, Barthes sokat idézett *Diderot*, *Brecht*, *Eisenstein*jét és Benjamin *Baloldali melankóliáját*. Brechtnek a filmkészítéshez való hozzájárulását James Pettifer és Bernard Eisenschitz tekinti át<sup>329</sup> – Eisenschitz szövege szintén korábbi egy évvel –, mindketten a *Kuhle Wampét* vizsgálják és értékelik. Azon szövegek pedig – Colin MacCabe, Stanley Mitchell, Ben Brewster és Stephen Heath szövegei –, melyek Brecht esztétikájának a filmre való alkalmazhatóságát

---

<sup>328</sup> „The Complex Seer: Brecht and the Film.” In: *Sight and Sound* Autumn 1974.; „Political Formations in the Cinema of Jean-Marie Straub.” In: *Jump Cut* No. 4. (November-December 1974); „Losey, Brecht and Galileo.” In: *Jump Cut* No. 7. (May-July 1975).

<sup>329</sup> James Pettifer *Against the Stream* – *Kuhle Wampe* (Pettifer 1974), Bernard Eisenschitz *Who does the World Belong to? The place of a film* (Eisenschitz 1974 [1973])

vizsgálják, elsősorban a legfontosabb fogalmak és alapkérdések tisztázására törekednek, mégpedig, hogy mit jelent az elidegenítés (*Verfremdung*) fogalma, miben különbözik az orosz formalisták hasonló jelentéstartalmú fogalmától (*остранение*), milyen problémákat vet fel Brecht elméletének a filmre való alkalmazása, miként alkalmazható az elidegenítés a film médiumára.

A *Screen* következő évi, második Brecht-számának írásai – melyek lényegében az említett szimpózium apropóján születnek – már egy-egy konkrét film kapcsán igyekeznek átgondolni Brecht esztétikájának a filmre való alkalmazhatóságát. A rendezvény során főként Brechthez köthető munkákról (*Kuhle Wampe*, *Koldusopera*, *A hóhér halála*), illetve Godard (*2 vagy 3 dolgot tudok csak róla*, *Minden rendben*) és Anderson filmjeiről (*Ha..., A szerencse fia*) esik szó, de egy-egy beszélgetés erejéig azt sem hagyják figyelmen kívül, hogy milyen lehetőségek rejlenek a televíziós sorozatokban és a dokumentumfilmekben a brechti esztétika szempontjából.

Mielőtt részletesebben is rátérnénk Brecht brit recepciójára, térjünk még vissza egy pillanatra a francia kontextushoz, itt fogalmazódik meg ugyanis az apparátuselmélet, a politikai modernizmus és a posztbrechti esztétika egyik legmeghatározóbb alaptapasztalata.

#### **4.1. Az apparátuselmélet**

Az 1969-ben kibontakozó apparátuselmélet jellegzetesen az új baloldali diskurzusok kontextusának a szülőtte. Bár szimbolikusan a '68-as eseményekre adott reakciónak is tekinthető, gyökerei korábbra nyúlnak vissza. Érdeklődése alapvetően arra irányul, hogy miként viszonyul a fénykép és a film apparátusa az ideológiához, hogy miként vesznek részt az ideológia működtetésében olyan apparátusok, melyek egyébként – dokumentáló eszközként – gyakran kapcsolódnak tudományos gyakorlatokhoz is, s így módon a tudományos objektivitás, a semlegesség és a sérthetlenség gúnyját öltik magukra.

Maga az apparátus fogalma nemcsak a filmelméleti gondolkodásban, de Althussernek köszönhetően azon kívül is széles körben kezd terjedni. Althusser 1969 elején írt, s 1970-ben megjelent tanulmányában, az *Ideológia és ideologikus államapparátusok*ban Marxot olvassa újra, s Gramsci nyomán azzal egészíti ki, hogy a termelés feltételeinek az újratermelését nem kizárólag az állam – elsősorban elnyomó jellegű – apparátusa szervezi, hanem jelentős részt vállalnak belőle az uralkodó ideológiát közvetítő ideologikus államapparátusok is. Sőt, lényegében „ezek azok, amelyek nagyrészt biztosítják a

termelési viszonyok újratermelését az Állam elnyomó Apparátusának »védőpajzsa« alatt». <sup>330</sup> Eme ideologikus államapparátusok közé tartozik – az egyház, az iskola vagy a család mellett – a film is, akár mint információs, akár mint kulturális ideologikus államapparátus. E gondolat jelenti az apparátuselmélet kiindulópontját.

Az apparátus fogalma Althussernek köszönhetően nagy karriert fut be a 70-es évektől, de mielőtt továbbmennénk, érdemes feltenni a kérdést, hogy vajon mennyiben hathatott Brecht Althusserre és az apparátuselmélet képviselőire. A kérdés elfogultnak tűnhet egy Brecht hatását vizsgáló dolgozatban, tekintve, hogy sem Althusser, sem pedig az apparátuselmélet képviselői nem hivatkoznak rá – pontosabban Baudry 1970-es cikkében a mottója erejéig azért utal rá –, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Brecht munkássága kezdeteitől fogva nagy figyelmet szentel az apparátus kérdésének – különös tekintettel a kulturális apparátusokra –, és hogy az apparátuselmélet képviselői mindannyian jól ismerték Brechtet. Althusser 1970-es írásában kizárólag Gramscit említi, jóllehet, Brechtet ugyanúgy ismerte: egy 1962-es tanulmányában <sup>331</sup> Bertolazzi *El nost Milan* című drámáját és a Piccolo Teatro előadását <sup>332</sup> Brecht esztétikája felől elemzi – igaz, az apparátus kérdéséről itt nem esik szó. Comollinak és Narboninak pedig, egy olyan lap szerkesztőinek, mely egykor maga is élen járt Brecht népszerűsítésében, ráadásul azóta jelentős mértékben balra is tolódott, ugyancsak jól kellett ismernie Brechtet, még ha a Brecht-szám megjelenésekor még nem is ők voltak a szerkesztők.

Brecht munkásságában szinte a kezdetektől fogva ott húzódik az apparátus kérdése, a 20-as évek végétől fogva magát a fogalmat is rendszeresen használja. Érdemes hosszabban is idézni a *Mahagonny*hoz írott megjegyzéseinek ide vonatkozó részletét:

A leghaladottabbak felfogását olyan nagy apparátusok hajtják végre, mint opera, színpad, sajtó stb., mintegy inkognitóban. Ezek az apparátusok már régen csupán a maguk számára való közönségszervezés táplálására használják fel, és a maguk kerékvágásába terelik a jövedelemből még részesedő – tehát gazdaságilag még az uralomban részes, de társadalmilag már proletaroid – szellemi munkások szellemi munkáját (mint zene, szövegírás, kritika stb.), a szellemi munkások maguk azonban még mindig abban a hitben élnek, hogy az egész nagyüzem pusztán az ő szellemi munkájuk gyümölcsoztetésére szolgál, tehát szekunder folyamat, amely munkájukra hatással nincs, hanem csak hatásossá teszi azt. Saját helyzetüknek ez a tisztán nem látása a muzsikuskok, írók, kritikusok közt rettenetes és figyelemre alig méltatott következményekkel jár. Mert abban a hiszemben, hogy kezükben van egy apparátus, amelynek valójában ők vannak a kezében, védelmükbe veszik ezt az apparátust, noha semmiféle ellenőrzést nem gyakorolnak már fölötte, s így az már nem eszköz többé a

---

<sup>330</sup> Althusser 1996 [1970]. 388.

<sup>331</sup> Althusser 1969 [1962]

<sup>332</sup> Carlo Bertolazzi *El nost Milan* (Piccolo Teatro, Milano, 1955, r.: Giorgio Strehler)

termelők kezében, mint ők hiszik, hanem eszköz lett ellenük, tehát tulajdon termelő munkájuk ellen (amely persze egyéni, új, az apparátushoz nem igazodó vagy vele ellentétes tendenciákat követ). Termelő munkájuk rendelésre szállító jelleget kap. Létrejön egyfajta értékfogalom, amelynek az értékesítés az alapja. És ebből általában olyan gyakorlat származik, amely aszerint ítél meg minden egyes műalkotást, hogy megfelel-e az apparátusnak, de sohasem aszerint, hogy az apparátus felel-e meg a műalkotásnak. Azt mondják, ez vagy az a mű jó, és azt gondolják, anélkül, hogy mondanák: jó az apparátusnak. Ezt az apparátust azonban a fennálló társadalom határozza meg, s azt fogadja csak el, ami biztosítja fennállását ebben a társadalomban. Minden újítás szóba jöhet, amelyik nem veszélyezteti ennek az apparátusnak a társadalmi funkcióját, vagyis az estéli szórakoztatást. Nem jöhet szóba újítás, amely az apparátus funkciójának megváltoztatására törekednék, tehát például másként helyezné azt a társadalomba, a tanintézetekhez kapcsolná vagy a nagy publikációs orgánumokhoz. Azt kapja meg az apparátus révén a társadalom, ami kell neki, hogy újratermelje önmagát. Egyféle „újításnak” van tehát csak szabad útja, annak amelynek a célja a fennálló társadalom megújulása, nem pedig megváltoztatása – akár jó ez a társadalmi forma, akár rossz.

Eszükbe se jut, a leghaladottabbaknak se, hogy megváltoztassák az apparátust, mert azt hiszik, kezükben van az apparátus, és azt szolgálja, amit ők szabadon kifundálnak, s így az maga is változik minden egyes gondolatukkal. De ők semmit sem fundálnak ki szabadon: velük vagy nélkülük az apparátus betölti funkcióját, a színházak minden este játszanak, az újságok megjelennek x-szer napjában; és azt használják fel, ami kell nekik, ami pedig nem kell nekik, az egyszerűen egy bizonyos mennyiségű téma- és cselekményanyag.<sup>333</sup>

Eme 1930-ban született szövegrészletben számos olyan gondolat fedezhető fel, mely a 60-as évek második felében és a 70-es években válik igazán népszerűvé a francia intellektuális életben, többek között a szubjektum és a hatalom újragondolása révén. Legelőször is, hogy már nem az ember használja az apparátust, hanem éppen ellenkezőleg, az apparátus az embert, azaz hogy a szubjektum szűkre szabott mozgásterét társadalmi struktúrák határozzák meg, egyedisége és egyénisége helyett pedig a cserélhetősége számít. Másodsor, hogy az apparátus nem semleges, nem közömbös, nem pusztán eszköz, és nem pusztán közvetít, hanem nagyon is meghatározó szerepe van abban, hogy mi és miként juthat el a befogadóhoz. Harmadszor, hogy az apparátus elsősorban a piac és a termelés szolgálatában áll, nem pedig a mű vagy a szerző érvényre juttatásában érdekelt. S végül negyedszer – s ezzel már Althusserrel előlegezi meg –, hogy az apparátusnak a termelésben való legfőbb szerepe mindenekelőtt a meglévő társadalom és a fennálló viszonyok újratermelése. Mindezekből kifolyólag Brecht úgy véli, hogy a legfontosabb feladat az apparátus funkciójának a megváltoztatása, de legalábbis megszokott működésének a kizökkentése és

---

<sup>333</sup> Brecht 1969b. 84-86.

aláasása.<sup>334</sup> Amikor néhány évvel később, 1934-ben írott cikkében, *Az alkotó mint termelőben* Benjamin újragondolja a művész(et) társadalmi szerepét és funkcióját, szintén Brechtre és az epikus színházra mint eme kizökkentési kísérlet sikeres megvalósulására hivatkozik.<sup>335</sup>

Egy évvel később a *Koldusopera*-per egyik legfőbb tapasztalata – számos egyéb mellett – lényegében az, hogy a bíróság (mint államapparátus), melynek a polgári ideológia szerint a jogot és az igazságosságot kellene képviselnie, gyakorlatilag a kapitalista termelés működését igyekszik elősegíteni, a joggal és az igazságossággal szemben a kapitalista termelést részesíti előnyben, és hogy a hatalmát arra használja fel, hogy a film apparátusát (mint ideologikus államapparátust) is a termelés szolgálatába állítsa. Minden bizonnyal nem túlzás azt állítani – annak ellenére sem, hogy számos más koncepció és törekvés hangsúlyosabban és erőteljesebben érvényesül Brecht munkásságában –, hogy a nem elnyomó jellegű kulturális és egyéb apparátusoknak az uralkodó ideológia általi kisajátítása lényegében a brechti életmű alaptapasztalata, kiindulópontja és hajtóereje.

Mindezek tükrében és Brecht francia recepciójának az ismeretében tehát úgy tűnik, hogy nemcsak arról van szó, hogy a 60-as évek végén kibontakozóban lévő politikai modernizmus számára adott egy probléma – a filmi apparátus illuzórikus és ideologikus volta –, melynek megoldásához filmrendezők, filmkritikusok és filmteoretikusok – a posztbrechti esztétika képviselői – Brecht felé fordulnak, Brechthez nyúlnak vissza, és Brecht segítségével igyekeznek majd eljutni, hanem sokkal inkább az a helyzet, hogy Brecht jó egy évtizede ott húzódik már a francia intellektuális élet háttérében, és hogy eleve magának a problémának felismerésében is nagy szerepe van.

Visszatérve az apparátuselmélethez: Althusser tanulmányának születésével egyidőben a francia *Cinéthique* a *Tel Quel* szerkesztőivel, Marcelin Pleynet-vel és Jean Thibaudeau-val közöl interjút, melynek során Pleynet először veti fel az apparátus problémáját a filmmel kapcsolatban:

Észrevették, hogy a filmmel vagy a mozival kapcsolatos megannyi lehetséges diskurzus [...] egy képgyártó apparátus *a priori* jel(entés)képzést-nem-végző létezéséből indul ki, mely pártatlanul használható erre vagy arra a célra, a jobb- vagy a baloldalon is? Nem gondolják, hogy mielőtt „harcias szerepükéről” faggatják magukat a filmkészítők, előbb azon ideológiáról kellene faggatniuk magukat, melyet azon apparátus (a kamera) hoz létre, mely meghatározza a filmet? A filmi apparátus egy erősen ideologikus apparátus, mely a burzsoá

---

<sup>334</sup> Mint korábban utaltunk rá, Brecht maga is úgy véli, az előbbi – az apparátus funkciójának teljes megváltoztatása – a kapitalizmus keretei között szinte lehetetlen.

<sup>335</sup> Benjamin 1980. 768, 774-777.



ideológiát terjeszti, még mielőtt bármi mást terjesztene. [...] Azaz: ez egy kamera, mely egy olyan perspektivikus kódot hoz létre, mely közvetlenül a tudományos perspektíva *quattrocento* modelljétől örökölt, és az alapján konstruált. [...] Rá kellene mutatni, hogy mennyire pedánsan úgy konstruálták a kamerát, hogy »kiigazítson« minden perspektivikus anomáliát, hogy a látványt visszaadó kódot a saját fennhatósága alatt reprodukálja, ahogyan a reneszánsz humanizmus definiálta... Érdeemes megjegyezni, hogy ez éppen abban a pillanatban történik, amikor Hegel a festésztörténetet a végéhez juttatja, amikor a festészet tudatára ébred, hogy a tudományos perspektíva, mely meghatározta a figurához való viszonyát, egy határozott kulturális struktúrát tartalmaz... Érdeemes felfigyelni rá, hogy mindez éppen abban a pillanatban történik, amikor Niépce feltalálja a fotográfiát (Niépce [1765-1833] Hegel [1770-1831] kortársa volt), elősegítve a hegeli vég megerősítését, a perspektivikus kód ideológiájának, normalitásának és cenzúráinak mechanikus módon való létrehozását. Véleményem szerint, a film csak akkor lesz képes objektíven szembenézni az ideológiához fűződő viszonyával, ha ezt a jelenséget átgondolja – azaz, ha az inskripciója valóságát strukturáló apparátus (a kamera) meghatározóit átgondolja.<sup>336</sup>

Pleynet kijelentései között máris ott húzódik számos olyan állítás, mely meghatározó lesz az apparátuselmélet számára: először is, hogy a film eleve ideologikus természetű, másodsor, hogy ideologikus volta az őt létrehozó berendezésből/apparátusból (a kamerából) fakad, harmadszor pedig, hogy ez az ideológia összefüggésben áll a perspektívával.

Nem sokkal később szintén a *Cinéthique* hasábjain Jean-Paul Fargier a film ideológiai vonatkozásait térképezi fel, melyek részben a már létező ideológiák reprodukálását jelentik, részben pedig egy saját ideológia létrehozását, miszerint a film a valóság tükré, a valóság reprodukálása. Kitér ugyanakkor olyan filmekre is, melyeknek sikerül megtörniük e valóságillúziót, s ennél fogva utat mutathatnak a film újragondolásához és egy materialista és dialektikus filmművészethez. Ugyanebben a számban Gerard Leblanc

---

<sup>336</sup> „Have you noticed that all the discourses that can be held on a film, or on the cinema [...], start off from the *a priori* non-signifying existence of an apparatus producing images, which can then be used indifferently for this or that purpose, on the right or on the left? Does it not seem to you that before interrogating themselves on their »militant function,« filmmakers ought to interrogate themselves on the ideology produced by the apparatus (the camera) that determines the cinema? The cinematic apparatus is a properly ideological apparatus, it is an apparatus which diffuses bourgeois ideology, even before diffusing anything else. [...] To wit: it is a camera producing a perspectival code directly inherited from and constructed on the *quattrocento* model of scientific perspective. It would be necessary [...] to show how the camera is meticulously constructed to »rectify« all perspectival anomalies, to reproduce in its authority the specular code of vision such as it is defined by Renaissance humanism... It is not without interest to note that it is precisely at the moment that Hegel brings the history of painting to a close, at the moment that painting begins to become aware that the scientific perspective that determined its relationship to the figure contains a precise cultural structure... It is not without interest to observe that it is at this very moment that Niépce invents photography (Niépce, 1765-1833, was a contemporary of Hegel, 1770-1831), summoned to reinforce the Hegelian closure, to produce the ideology, normality and censures of the perspectival code in a mechanical fashion. In my opinion, it is only when a phenomenon such as this is thought through – that is, it is only when the determinations of the apparatus (the camera) which structures the reality of its inscription are thought through – that the cinema will be able to objectively envisage its relationship to ideology.” (Interjú Marcelin Pleynet-vel és Jean Thibaudeau-val) In: *Cinéthique* no. 3. (1969). 10., idézi Comolli 2015 [1971-72]. 147-148.

szintén azt vizsgálja, hogy miként lehetséges a valóságillúzió megtörése, s ezáltal a burzsoá ideológia elkerülése.

Még mindig ugyanebben az évben, októberben a *Cahiers du cinéma* szerkesztői előszavában Jean-Louis Comolli és Jean Narboni a kritika szempontjából teszik fel az apparátusra vonatkozó kérdést. Legelőször is leszögezik, hogy a film „sajátos termék, amely az adott gazdasági viszonyok rendszerén belül termelődik [...]. A film áruvá alakul, mivel csereértékkel rendelkezik, amely a jegyértékesítéseken és az adásvételi szerződéseken keresztül valósul meg, és amelyet a piac törvényei irányítanak.”<sup>337</sup> E rövid idézet a legmesszemenőbbekig alátámasztja, hogy a 60-as évek végi *Cahiers* szemlélete már köszönőviszonyban sincs az 50-es évekbeliével, hogy Comolli és Narboni lapja már régen nem a bazini örökséget, ama művészetszemléletet viszi tovább, melyről a korábbiakban részletesen is volt már szó. Másodszor kijelentik, hogy a film ideologikus termék, sőt, minden más művészetnél jobban kiszolgáltatott az ideológiának, tekintve, hogy a filmipar hatalmas összegeket mozgat meg. S végül Fargier-hoz és Leblanc-hoz hasonlóan megállapítják, hogy a film ideologikus volta abban rejlik, hogy a „valóságot” tükrözi vissza, ami legfőképpen azért problematikus, mert egy az uralkodó ideológiával átítatott valóságot tükröz vissza:

A film természetesen a valóságot „reprodukálja” [...] a „valóság” nem más, mint az uralkodó ideológia kifejeződése. Ebben a megvilágításban tehát a film klasszikus elmélete, miszerint a kamera a világot annak „konkrét valóságában” megragadó vagy inkább megtermékenyítő semleges eszköz, messzemenően reakciós. Amit a kamera rögzít, az tulajdonképpen az uralkodó ideológia meghatározatlan, formátlan, teoretizálatlan, kigondolatlan világa. A film azon nyelvek egyike, amelyen keresztül a világ magát önmagának kommunikálja.<sup>338</sup>

Mindezek következtében a kritika számára azt a feladatot jelölik ki, melyet már Leblanc és Fargier is vázolt, tehát annak vizsgálatát, hogy miként viszonyul egy adott film az uralkodó ideológiához: szabad folyást enged neki, s kristálytiszta közvetíti, vagy pedig reflektál rá, és mechanizmusainak feltárásával megpróbálja leleplezni? Igaz, mint ahogy Casetti is megjegyzi, Comolli és Narboni jóval összetettebb és árnyaltabb tipológiában gondolkodik, mint „a *Cinéthique* sugallta szikár dichotómia”.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Comolli – Narboni 2006 [1969]

<sup>338</sup> Comolli – Narboni 2006 [1969]

<sup>339</sup> Casetti 1998 [1994]. 179.

Az apparátus működését legrészletesebben és legalaposabban Baudry 1970-ben írt *A filmi apparátus ideológiai hatásai* című cikke tárja fel. Baudry jelentősége abban rejlik, hogy először vette alaposabban is szemügyre a filmet előállító apparátust, a kamerát és a vetítógépet,<sup>340</sup> illetve azt a folyamatot, melyen az „objektív valóság”<sup>341</sup> keresztül megy, míg vászonra kerül. E folyamat a forgatás előtti felsnitteléssel (decoupage) veszi kezdetét, mely alatt Baudry a forgatókönyvírást érti, és amelynek anyaga a nyelv. Ezt követi a kamera általi rögzítés, majd a vágás (montage) és az utómunkálatok, melyek anyaga már nemcsak a nyelv, hanem a kép és a zene is, s ezzel elő is áll a csereértékkel rendelkező kész termék. Ezt azonban, hogy fogyasztásra alkalmas legyen, még le kell vetíteni, amiben a vetítógép közreműködik. Baudry szerint az ideológia szempontjából két fontosabb eljárásra kell bontani a filmi apparátus munkáját: egy optikai eljárásra és egy mechanikai eljárásra. Az optikai eljárás lényege az, hogy a kamera különböző gyújtótávolságú lencsék segítségével perspektivikusan képezi le az „objektív valóságot”, míg a mechanikai eljárás az, hogy a kamera felvételkor állóképekre tördeli szét a folytonos mozgást (illetve időt), melyet a vetítéskor a vetítógép állít helyre – pontosabban annak illúzióját. Baudry szerint egyik sem ártatlan az ideologikus vonatkozások tekintetében.

#### 4.1.1. Az optikai apparátus és a perspektíva

Baudry perspektívakritikája lényegében a következőképpen foglалható össze: a perspektivikus szemlélet egy olyan mesterséges térszemlélet, mely azáltal, hogy egy sajátos nézőpontot teremt a befogadó számára, abban az illúzióban ringatja, hogy a valóságot látja, s mindeközben szubjektumpozíciójában is megerősíti. E kritika számos kérdést és problémát vet fel, melyek nagy része meglehetősen messzire visszanyúló és terjedelmes viták tárgya.

Legelőször is: nagy hatású tanulmányában, *A perspektíva mint „szimbolikus forma”* címűben már Panofsky is tisztázza, hogy a perspektivikus szemlélet nem felel meg a közvetlen észlelésnek, tehát egy mesterséges térszemlélet. Bár a perspektivikus szemlélet ugyanazokra a matematikai és geometriai szabályokra épül, melyek alapján a szem működik, a látógúla metszetén megjelenő kép egy lényeges szempontból alapvetően különbözik már

---

<sup>340</sup> Paech 2012 [2008]

<sup>341</sup> Az „objektív valóság” fogalmát maga Baudry használja, mégpedig így, ebben a formában, idézőjelek között – nyilván nem véletlenül! –, így minden problematikussága ellenére meghagytam én is így, anélkül, hogy kitérnék a nyugati kultúra/filozófia elmúlt majd háromezer évben hozzáfűzött jegyzeteire.

a „renehártyaképtől” is: míg az előbbi sík, addig az utóbbi konkáv görbületű felület, így ugyanaz az információ nem ugyanúgy képeződik le mindkettőn. A különbségek azonban nem merülnek ki ennyiben, a szem fizikai működése által mechanikusan meghatározott „renehártyakép” ugyanis még nem ugyanaz, mint a tudat számára megjelenő látási kép, mivel a „renehártyakép” a kognitív feldolgozás további folyamatai során még különböző beavatkozásokon megy keresztül, míg látási képpé alakul, s ezzel még inkább eltávolodik a perspektivikus képtől. S végül: míg a perspektivikus szemlélet monokuláris, s – egészen a film megjelenéséig – egy mozdulatlan „szemet” feltételez,<sup>342</sup> addig a közvetlen észlelés binokuláris, s két folyamatosan mozgó szem vesz részt benne. Mindezek következtében a perspektivikus szemlélet egy végtelen, mozdulatlan és homogén, tisztán matematikai és racionális teret hoz létre, míg a közvetlen észlelés nem ismeri a végtelent, így az általa meghatározott pszichofizikai tér véges és heterogén.

A perspektivikus szemlélet tehát nem felel meg a közvetlen észlelésnek, ugyanakkor Panofsky szerint nem is teljesen idegen tőle:

a művészetnek azon a törekvésén alapul, hogy a képi teret (bármennyire elvonatkoztatassunk is a pszichofiziológiailag „adottól”) alapvetően az empirikus látási tér elemeiből és sémája szerint építsék fel: a perspektivikus térszemlélet matematizálja ezt a látási teret, de azért az mégiscsak ugyanaz a látási tér marad, amelyet matematizáltak...<sup>343</sup>

Röviden: „a perspektíva révén sikerült megvalósítani a pszichofiziológiai tér áttételét a matematikai térbe, más szóval: sikerült objektíválni a szubjektívet.”<sup>344</sup>

Panofsky tehát a közvetlen észlelés transzformációjaként, absztrakciójaként tekint a perspektivikus szemléletre. A kérdést minden bizonnyal tovább is lehetne árnyalni – különösen a kognitív tudományok terén Panofsky óta végbement fejlődést figyelembe véve –, Baudry és az apparátuselmélet szempontjából azonban sokkal fontosabb kérdés, hogy miként működik, illetve hogy milyen hatással van, és milyen következményekkel jár a perspektivikus szemlélet a befogadó szubjektumra és annak a valósághoz való viszonyára nézve. E kérdés ugyancsak nem kerüli el Panofsky figyelmét sem:

---

<sup>342</sup> A film megjelenéséig – legyen szó építészetről, festészetről, színházról vagy fényképezésről – a perspektivikus kép mindig mozdulatlan. A film megjelenésével mozgásba lendül, jóllehet továbbra is monokuláris marad.

<sup>343</sup> Panofsky 1984 [1927]. 198.

<sup>344</sup> Panofsky 1984 [1927]. 195.

A perspektíva ugyanis lényegében kétélű fegyver: [...] távolságot teremt az ember és a tárgyak között [...], ezt a távolságot azonban fel is oldja, mivel az emberrel szemben önálló létezőként megjelenő dolog-világot bizonyos értelemben bevonja a néző szemébe; a művészet tárgyát képező jelenséget szilárd, sőt matematikai pontosságú szabályokba foglalja, ugyanakkor azonban az embertől, sőt az individuumtól teszi függővé, mivel az imént említett szabályok a látási benyomás pszichofizikai feltételeire épülnek; azt a módot pedig, ahogyan a hatásukat kifejtik, a szubjektív „nézőpont” szabadon megválasztható elhelyezkedése határozza meg. Mindennek következtében a perspektíva történetét éppen úgy tekinthetjük a távolságtéremtő és objektíváló valóságérzék diadalának, mint a távolságtéremtést tagadó emberi hatalomtörekvés diadalának, éppen úgy tekinthetjük a külvilág megszilárdításának és rendszerezésének, mint az énhatárok kiterjesztésének.<sup>345</sup>

Panofsky észrevételeiből lényegében már kiolvashatók mindazon mozzanatok, melyek Baudry kritikájához vezetnek. Eszerint a perspektivikus szemlélet egyrészt egy töről fakad a közvetlen észleléssel, másrészt viszont matematizálja azt, s e kettősség következtében egy nagyon sajátos viszony alakul ki a befogadó és a látvány, illetve a látványon keresztül a befogadó és a valóság között. Legelőször is: a perspektivikus szemlélet erőteljesen azt sugallja, hogy a befogadó rajta keresztül a valóságot tapasztalja meg. A perspektivikus látványt kezdettől fogva úgy fogták fel, mint egy nyitott ablakot, mely valami önmagán túlira utal, mely a valóságra nyújt rálátást,<sup>346</sup> miként Baudry is írja, a perspektivikus szemlélet képzelt valóságosságot teremt a látványnak. Másodszor: a perspektivikus szemlélet a pszichofizikai tér matematizálásával és rendszerezésével – azaz a szubjektív objektíválásával – eltávolítja a befogadót a látványtól, s ezzel abban az illúzióban ringatja, hogy egy objektív és tárgyilagos látványban, tehát a valóság objektív és tárgyilagos közvetítésében van része. Harmadszor: az előzőekből következik, hogy a perspektivikus szemlélet által közvetített matematizált és rendszerezett terek, melyekre a befogadó a valóság objektív és tárgyilagos közvetítéseként tekint, azt sugallják, hogy maga a valóság is rendezett, rendszerezett, eleve értelemmel és jelentéssel bír. S végül: a perspektivikus ábrázolás egyes fajtái (pl. a centrális perspektíva) vagy egyes eljárásai (pl. a nagy távolságból történő ábrázolás, a teljes látvány) azzal is fokozzák ezt az illúziót, hogy azt az érzetet keltik a befogadóban, mintha egy külső nézőpontból, a kívülálló semlegességével és pártatlanságával tekintene a látványra, és lenne teljes, totális rálátása annak egészére.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Panofsky 1984 [1927]. 195.

<sup>346</sup> Panofsky 1984 [1927]. 170., illetve 199. 4. lábjegyzet

<sup>347</sup> Baudry kritikáját, hogy miként hat a perspektivikus szemlélet a nézőnek a valósághoz való viszonyára, bő másfél évtizeddel később lényegében W. J. Thomas Mitchell is osztja: „A centrális perspektíva egyeduralmának leglátványosabb jele az, ahogyan letagadja önmön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy »természetes« reprezentációja annak, »ahogyan a dolgok látszanak,« annak, »ahogyan látunk,« vagy annak [...], »ahogyan a dolgok valójában vannak.« Nyugat-Európa politikai és gazdasági felemelkedésének

A perspektivikus szemlélet tehát a szubjektív látványt objektív valóságként tünteti fel, vagy ahogy Panofsky is fogalmaz: objektiválja a szubjektívet. Baudry ezt a transzcendentális fenomenológia azon tapasztalatával toldja meg, miszerint a megismerés folyamata a megismerés középpontjába kerülő szubjektumot folyamatosan megerősíti a pozíciójában. Husserl szerint az objektív világ és saját természetes énje érvénytelenítése – fenomenológiai epochéja – után a transzcendentális szubjektum számára az életvilág egésze fenoménként lesz adott, azaz nem marad más számára, mint önnön tiszta élete, élményei és elgondolásai, melyek azonban éppen hogy saját tiszta énjéhez fogják elvezetni: „az *epoché* a radikális és egyetemes módszer, melynek segítségével magamat tisztán mint ént ragadom meg saját tiszta tudati életemmel együtt, amelyben és amelynek közvetítésével az egész objektív világ számomra fennáll, *van* és éppen úgy van, ahogyan számomra létezik.”<sup>348</sup> Csakhogy Husserlnél a fenomenológiai epoché – miközben az objektív világ és a természetes én bizonyosságát felfüggeszti – a (transzcendentális) szubjektum bizonyosságát a megismerés folyamatának a helyeként éppen hogy megerősíti: „a transzcendentális én ismeretileg minden objektív létet megelőz; bizonyos értelemben minden objektív ismereti folyamat talaja és alapja.”<sup>349</sup> Vagy:

Az *ego* által valaha is vélt, gondolt, kiértékelt, megmunkált, vagy akár csak fantáziában elképzelt vagy elképzelandő tárgyak mindegyike korrelátumként saját rendszerére mutat, és csakis mint ilyen korrelátum létezik. [...] Maga az *ego* önmaga számára folytonos evidenciában létezik, vagyis önmagát mint létezőt folytonosan konstituálja.<sup>350</sup>

Nem véletlenül írja tehát Baudry, hogy a perspektivikus szemlélet a transzcendentális fenomenológia és a transzcendentális szubjektum testet öltésének a legkiválóbb táptalaja, hiszen a látvány középpontjába – egy kitüntetett, ideális pozícióba, sok esetben a mindentlátás, mindent-észlelés pozíciójába – kerülő befogadó az értelem- és jelentésképződés illuzórikus helyeként ugyanúgy folyamatosan megerősítést nyer a pozíciójában, mint a husserli fenomenológia transzcendentális szubjektuma. Baudry szerint tehát:

A kamera monokuláris látása (amint azt Pleynet kimutatta) a tükröződés egyfajta játékát indítja el. A képileg megjelenített tárgyak szervező központjaként, kitüntetett vonatkoztatási pontként körülírja azt a helyet, amelyet

---

köszönhetően a centrális perspektíva az ész, a tudomány és az objektivitás zászlaja alatt meghódította a reprezentáció egész birodalmát.” Mitchell 2008 [1986]. 42-43.

<sup>348</sup> Husserl 2000 [1931]. 31.

<sup>349</sup> Husserl 2000 [1931]. 39.

<sup>350</sup> Husserl 2000 [1931]. 80.

a szubjektumnak szükségszerűen el kell foglalnia. A szubjektum fokalizálásával az optikai konstrukció valójában egy „virtuális kép” kivetítésének-visszaverődésének tűnik, amelynek képzelt valóságosságot teremt. Kijelöli egy ideális látvány helyét, s ezzel mintegy biztosítja a transzcendencia szükségességét.<sup>351</sup>

Hasonlóképpen látja a problémát Barthes is, aki úgy fogalmaz, hogy a perspektivikus szemlélet, a reprezentáció alapja „a kivágás szuverenitása és a képkivágást létrehozó alany egysége.”<sup>352</sup>

#### 4.1.2. A mechanikai apparátus és a különbségek

A perspektivikus szemlélet korábbi megvalósulásaihoz – a festészethez és a fényképezéshez – képest a film azonban nem egy, hanem több tízezer képet, így akár több ezer nézőpontot is tartalmazhat,<sup>353</sup> a színházhoz képest pedig – mely szintén képes volt már időbeli folyamatok megjelenítésére és a mozgás ábrázolására is – a film könnyebben és radikálisabb módon képes mozgásba lendíteni a befogadót is.<sup>354</sup> Ily módon a film a nézőpontok megsokszorozásának és mozgásba lendítésének a lehetőségét hordozza magában, ami akár a befogadónak a szilárd pozíciójából való kimozdítását is eredményezhetné, ám nem így történik.

A mozgás létrejöttéről, a nézőpontok megsokszorozásáról és mozgásba hozásáról a mechanikai apparátus gondoskodik, mégpedig különbségek létrehozása által. Baudry a különbségek alatt itt két dolgot is ért, illetve két szintjüket különbözteti meg: egyrészt a különböző helyszínen, alkalommal és nézőpontból rögzített képek közötti különbségeket, melyek narratív szinten is észlelhetők, másrészt az egyes képkockák közötti parányi különbségeket, melyek lényegében a mozgás előállításáért felelősek. Baudry szerint e különbségek – melyek, ha nem is mindig, de sok esetben nézőpontváltással is járnak – jelentős mértékben hozzájárulhatnak a szubjektum elmozdításához, ha a film lényegéből fakadóan nem éppen e különbségek elrejtésére törekedne.

---

<sup>351</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>352</sup> Barthes 1998 [1973]. 60.

<sup>353</sup> A képkocka és a nézőpont természetesen nem ugyanaz, minden egyes képkocka nem jár újabb és újabb nézőponttal, csak ha vágás vagy kameramozgás is történik közben.

<sup>354</sup> Bizonyos mértékig természetesen a színház egyes formái – pl. a középkori passiójátékok, az utcaszínházak – is képesek voltak már erre, de technikájánál fogva – a kameramozgásnak, a vágásnak köszönhetően – a film ezt jóval könnyedebben és radikálisabban képes megvalósítani.

Ez részben magától értetődő: a film működése alapvetően a képkockák közötti apró különbségek elrejtésére épül, melyet Baudry a film paradoxonának nevez, egészen pontosan azt, hogy a mozgás illúziója a képkockák közötti apró különbségeknek köszönhetően jön létre – hiszen, ha nem lennének e különbségek, akkor egy mozdulatlan képet látnánk a vásznon –, ám a mozgás illúziója csak akkor tud létrejönni, ha a néző nem érzékeli a különbségeket, ha a film mechanikai apparátusa elrejt, elfedi őket. A film tehát a létszükségletét jelentő különbségek tagadásából él, mely eljárás nem mellesleg egy újabb illúzió forrása is egyben.

Ettől függetlenül a narratív szinten még érvényesülhetnének a különbségek, tehát a különböző nézőpontok, csak hogy a film gyakorlata általában véve ezen a szinten is a különbségek elfedésére törekszik. Ez azt jelenti, hogy a tér- idő- és egyéb nézőpontváltásokat igyekszik úgy megoldani, hogy minél kevésbé figyeljen fel rájuk a néző, hogy minél kevésbé tudatosuljanak benne. E kontinuitásra való törekvés legkorábban és legvilágosabban a klasszikus hollywoodi elbeszélés esetében mutatkozik meg, de alapvetően az egyéb filmi gyakorlatok túlnyomó többsége is erre irányul.

S végül: a befogadónak a pozíciójából való kimozdításának a legfőbb akadályja ez esetben is az, hogy a befogadó ezúttal is központi pozícióba kerül, s ezúttal is folyamatosan megerősítést nyer. A befogadó ezúttal a különbségek gyűjtőpontjaként és elegyengetőjeként válik egy olyan eszményi középponttá, ahol a formális és a narratív szint különbségei is elsimulnak, ahol a különböző helyeken, alkalmakkal és nézőpontokból rögzített képek és jelenetek összefutnak, összeérnek és összeköttenek, ahol az esetleges törések és diszkontinuitások kontinuitássá alakulnak, ahol látszólag végbemegy az értelem- és jelentésképződés.

Összegezve tehát az eddigieket: a filmi befogadó mind a perspektivikus látvány, mind pedig a különbségek „enyészpontjaként” a mindent-látás, mindent-észlelés eszményi középpontjába kerülve az információészlelés, -befogadás és -feldolgozás transzcendentális szubjektumaként a vetítés során folyamatosan megerősítést nyer, továbbá az a képzet alakul ki benne, hogy a film segítségével képes megismerni a valóságot, különösen, hogy a film az egyéb képzőművészeti technikákhoz képest a perspektíván túl az anyagisége és a technikája révén is abban az illúzióban ringatja, hogy a valóság közvetítője.<sup>355</sup> A fénykép és a film

---

<sup>355</sup> Mitchell a perspektíva és a fényképezőgép kapcsolatáról: „Ráadásul egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ironikus módon, csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez a reprezentáció természetes módja.” Mitchell 2008 [1986]. 43.



ugyanis azt sugallja, hogy a kéz kiiktatásával,<sup>356</sup> pusztán a tárgyról visszaverődő fény segítségével,<sup>357</sup> lényegében „a fotós kifejezett közreműködése nélkül”<sup>358</sup> először teszi lehetővé a képzőművészeti és reprodukciós technikák között a valóság automatikus – s egy téves következtetéssel: objektív – rögzítését, amiről a fénykép születése óta ódákat zengenek.

A film azonban számos mozzanatában is illuzórikus. Illuzórikus, hogy a film a valóság objektív, tárgyilagos, elfogulatlan, érdekmentes és semleges megtapasztalását teszi lehetővé. Miként a perspektivikus szemlélet, úgy az azt alkalmazó kamera is annak csak egy meghatározott és sajátos rend szerinti leképezését képes lehetővé tenni: „A kamera »objektíve« természetesen csak a »szubjektív« egy sajátos helye.”<sup>359</sup> Illuzórikus továbbá az is, hogy a befogadó az értelem- és jelentésképződés totális helyeként, egyfajta transzcendentális szubjektumként tekint magára, mely képes megismerni a valóságot.

#### 4.1.3. A vetítés tere mint Platón barlangja és a lacani tükörstádium

A perspektivikus szemléletet közvetítő optikai apparátus és a különbségeket előállító mechanikai apparátus hatását tovább fokozza a vetítés tere: a sötét terem, a mozdulatlanul, „lebilincselve” ülő nézők, a nézők háta mögül érkező fény, mely előttük arnyjátékként elevenedik meg a falon, melynek képei a valóság halvány visszfényeinek tűnnek – Baudry szerint a szituáció egésze kísértetiesen emlékeztet Platón barlangjára, „minden transzcendencia-ábrázolás prototípusára, az idealizmus topologikus modelljére”.<sup>360</sup> Miként a barlangban ülő emberek – „a Platón által leírt szubjektum, a barlang foglya meg van tévesztve [...] Platón foglya a valóság illúziójának áldozata [...]: egy *impresszió*nak, a *valóság érzetének* a martaléka”<sup>361</sup> –, a mozinéző ugyanúgy nincs tudatában a helyzetének,

---

<sup>356</sup> Benjamin 2003 [1955]

<sup>357</sup> Eme érv különösen fontos a fénykép/film objektivitása melletti érvelésben, hiszen azt hangsúlyozza, hogy a kép, a leképezés eredménye szoros fizikai kapcsolatban áll a leképezett valósággal.

<sup>358</sup> Honnet 1997 [1979]. 167.

<sup>359</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>360</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>361</sup> Baudry 1999 [1975]. 12. Bár e későbbi tanulmányában Baudry már lényegesen más funkciót ad a mozinak, mint korábban, Platón barlangjának és a mozinak a párhuzamát továbbra is abban látja, hogy mindkettő a *valóság* rendkívül erős *érzetével* csábítja, és csapja be a szubjektumát, hangsúlyozza továbbá, hogy ebben a szubjektum leláncoltága, helyhez kötöttsége, mozgásképtelensége, tehát a rabsága játssza a legfőbb szerepet: „Az illúziót az apparátus teremti meg, és nem a valóság jobb-rosszabb imitációja: *a rabok gyerekségüktől fogva meg vannak béklyózva*, vagyis ez a tény, és nem a számukra elérhetetlen valóság ilyen vagy olyan sajátosságának rekonstrukciója az, ami következtében valóságnak tartják a számukra megteremtett illúziót.” Uo. 14.

ugyanúgy nem lát rá a szituációjára, így ugyanúgy a valóságnak hiszi azt, ami csak halvány árnya annak.

Ily módon a film a perspektivikus szemlélet nyomdokain haladva a nyugati gondolkodás idealista koncepcióit közvetíti: „a nyugat-európai táblakép egy mozdulatlan és egybefüggő egészt ábrázol, olyan totális látványt dolgozva ki, amely a »lét« teljességének és homogenitásának idealista koncepciójával áll összhangban.”<sup>362</sup> S míg a perspektivikus szemléletet többnyire Descartes-tal szokták párhuzamba állítani,<sup>363</sup> addig Baudry mind a perspektivikus szemléletet, mind pedig a filmet a karteziánus filozófia megújításával, a husserli transzcendentális fenomenológiával állítja párhuzamba.

A vetítés tere azonban nemcsak Platón barlangjával, de a tükörstádium szituációjával is nagyfokú hasonlóságot mutat; e párhuzam pedig már a filmi befogadás szituációjának és a nézői azonosulásnak a pszichoanalitikus elemzéséhez vezet, mely számos tapasztalattal egészíti ki és erősíti meg Baudry észrevételeit, így az egyik legfontosabb hozzájárulás az apparátus problematikájához.

A tükörstádium a korai fejlődés azon szakasza a lacani pszichoanalízisben, melynek során kialakul az én, majd pedig elidegenedik magától. Lacan szerint a valamikor a hatodik és a tizennyolcadik hónap között bekövetkező esemény során a csecsemő a tükörbe pillantva egy ideális énként (*je-idéal*) tapasztalja meg önmagát. Csakhogy e tükörkép által adott alak (*Gestalt*) Lacan szerint csalóka káprázat, mely az én egységét, teljességét, állandóságát, cselekvő voltát és aktivitását sugallja a csecsemő számára, jóllehet valójában még táplálkozási függőségben áll az anyával, nem tud gondoskodni magáról, és mozgási és motorikus funkciói is fejletlenek. Az én tükör általi (tehát külső) és belső megtapasztalása között így egy feszültség, egy hasadás jön létre, mely végül az én elidegenedéséhez vezet. A tükörstádium tehát egy identifikáció: egy olyan átváltozás, mely „az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz”.<sup>364</sup>

A filmi befogadás szituációja számos mozzanatában idézi a tükörstádium szituációját: mindkettő esetében egy fizikailag korlátozott, mentálisan azonban aktív, vagyis „szubmotoros és szuper-észlelési állapotban”<sup>365</sup> lévő szubjektum (csecsemő/filmnéző) áll a középpontban. Míg a csecsemő esetében ez fizikai fejletlenségének és mentális érettségének a következménye – a testi fejletlenség és a mentális fejlettség között húzóó feszültség

---

<sup>362</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>363</sup> Már Panofsky is Descartes-ra utal (Panofsky 1984 [1927]. 197.), a későbbiekben pedig már egyszerűen csak karteziánus perspektivizmusként hivatkoznak rá (l. Jay 2000 [1988]).

<sup>364</sup> Lacan 1993 [1949]. 6.

<sup>365</sup> Metz 1981 [1975]. 65.

egyébként szintén jelentős mértékben hozzájárul a tükörstádium dinamikájához –, addig a nézőt széke kárhóztatja mozdulatlanságra, miközben a film által kiváltott ingerek mentálisan rendkívüli mértékben aktiválják. A szubjektum mindkét esetben az imaginárius foglya,<sup>366</sup> azaz mindkét esetben képekkel van dolga, képek aktiválják a képzeletét, s e képek mindkét esetben az identifikációjának az alakulásához járulnak hozzá. A csecsemő esetében a tükörképpel való azonosulás következtében jön létre az én (*je-idéal*), majd ama rádöbbenést követően, hogy ez az én nem felel meg a tükörképnek, következik be az elidegenedés. A filmi befogadás esetében ugyanakkor számos probléma merül fel ezen a ponton,<sup>367</sup> melyek közül itt – az apparátus és az ideológia összefüggésének a szempontjából – a legfontosabb az, hogy mivel azonosul a néző.

A vászon ugyanis nem tükör, pontosabban: foncsor nélküli „tükör”, melyben egy valami nem „tükröződik” sohasem: a néző saját teste. „A néző hiányzik a vásznonról, ellentétben a tükörbenéző gyermektől, nem azonosulhat önmagával mint tárggyal. [...] Ebben az értelemben a vászon nem tükör.”<sup>368</sup> A legkézenfekvőbb válasz a probléma áthidalására, hogy a néző a vásznon megjelenő figurával azonosul; tekintve azonban, hogy számos olyan film van, melyben hosszú percekig nem látható emberi alak, miközben a nézői azonosulás e jelenetek alatt is folyamatos, a kérdést nem lehet ennyivel letudni. Baudry szerint éppen ezért az identifikáció két szintjét kell megkülönböztetni: az első szint a képhez, pontosabban a kép tartalmához kapcsolódik, tehát a képen látható figurával való azonosulást jelenti, míg a második a kamerával való azonosulás szintje:

a *második*, amely a világ tárgyait megalkotó és elrendező transzcendentális szubjektum feltűnését és akcióba lendülését lehetővé tevő rendhez tartozik – a kamera alakjában. Így a néző kevésbé az ábrázolt látvánnyal magával, mint inkább annak megrendezőjével azonosul – amely maga láthatatlan, de láttat, mégpedig a nézőt a maga szemszögére kötelezve – azaz pontosan a kamera funkcióját ölti fel.<sup>369</sup>

Christian Metz néhány évvel később változatlanul átveszi Baudry megállapításait:

Végeredményben tehát a néző önmagával azonosul, önmagával mint az észleltet lehetővé tevő feltétellel, vagyis mint egyfajta, mindennemű van-t megelőző transzcendentális szubjektummal. [...] Való igaz, hogy a

---

<sup>366</sup> Metz 1981 [1975]. 65.

<sup>367</sup> A fenti problémán túl ugyancsak kérdéses, hogy történik-e egyáltalán azonosulás a filmnézés során, hogy van-e egyáltalán létjogosultsága ennek az analógiának, hiszen a filmnéző már régen nem csecsemő, már régóta rendelkezik identitással, és a tükörstádium már régen elvesztette számára azt a jelentőségét, mellyel egy csecsemő számára bír. A kérdésekkel kapcsolatban l. Metz 1981 [1975]. 61-62.

<sup>368</sup> Metz 1981 [1975]. 63.

<sup>369</sup> Baudry 2006 [1970]

néző akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte volt azt, amit most ő néz.<sup>370</sup>

A kamerával való azonosulásra történő rávilágítás ismételten megerősíti Baudry korábbi állításait: egyrészt, hogy a néző a kamera sajátos közvetítésén keresztül tapasztalja meg a valóságot, másrészt pedig, hogy a befogadás során olyan középponti pozícióba kerül, melyből totalitásként tapasztalja azt meg: „Ahogyan a tükör a test darabjaiból az én egyfajta imaginárius egységét teremti meg, a transzcendentális ego egyesíti az elszigetelt jelenségek, a megélt tapasztalok töredékeit egy egységes jelentéssé; általa minden részlet jelentéssel telítődik egy »szerves« egység részeként.”<sup>371</sup>

Csak hogy a transzcendentális szubjektum e középponti pozíciója – miként már volt róla szó – illúzió. A pszichoanalitikus kontextus bevonásának egyik legfőbb hozadéka az, hogy rajta keresztül Baudry hatékonyabban tud érvelni a transzcendentális fenomenológia és az idealista gondolkodások illuzórikus volta mellett. A tükörstádium pszichoanalitikus tapasztalata ugyanis olyan tapasztalat, „amely szembeállít bennünket minden olyan filozófiával, amely közvetlenül a *Cogitóból* származik”.<sup>372</sup> Baudry legfőbb problémája ezekkel az, hogy feltételezik a valóság megismerhetőségét. Ide sorolja Gilbert Cohen-Séatot és Bazint is, akiknek a gondolkodásában meglehetősen hangsúlyos a film és a valóság kontinuitása, amivel Baudry szerint a film médiumát lényegében a valóság megismerésének az eszközének tekintik. Velük helyezkedik szembe Lacan, aki a tükörstádiumot – mely minden későbbi azonosulás alapja is egyben – alapvetően a félreismerés helyének tekinti:

az egót (moi) ne úgy fogjuk fel, mint ami lényegében az *észlelés-tudat rendszer* középpontjában helyezkedik el, s ne is úgy tekintjük, mint amit a „realitáselv” strukturál; ez az elv egy olyan tudományos előítéletet fejez ki, amely szemben áll a dialektikus megismeréssel. Tapasztalatunk arra tanít, hogy inkább a *félreismerő funkcióból* kell kiindulnunk, amely az egóra (moi) minden struktúrájában jellemző...<sup>373</sup>

A nézői befogadás pszichoanalitikus elemzésével továbbá nem csak azt erősíti meg Baudry, hogy a néző a kamera sajátos közvetítésén keresztül tapasztalja meg a valóságot, hanem ezen túlmenően arra is rámutat, hogy a néző el is fogadja ezt. A néző azonosul a kamerával, tehát elfogadja annak nézőpontját és rendjét, és alárendeli magát annak. Ebből egyrészt az

---

<sup>370</sup> Metz 1981 [1975]. 64-65.

<sup>371</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>372</sup> Lacan 1993 [1949]. 5.

<sup>373</sup> Lacan 1993 [1949]. 10.

következik, hogy a filmnéző akkor sem lenne képes transzcendentális szubjektumként működni, ha Baudry egyébként elfogadná egy ilyesfajta szubjektum létezésének a lehetőségét, mert képtelen lenne a fenomenológiai redukció végrehajtására. Másrészt pedig – s az apparátuselmélet szempontjából ez lesz igazán fontos – a kamerával való azonosulás következtében a film az ideológia egyik eszközévé, apparátusává válik:

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.<sup>374</sup>

Baudry szerint a film végső soron nem más, mint az önnön végességével, fogyatékoságával és tökéletlenségével szembenézni képtelen szubjektum „protézise”, mely arra szolgál, hogy újra és újra igazolja és megerősítse a szubjektumot, aki „bizonyoságvételül vagy igazolásképpen, önmaga (újra és újra) megalkotásáért”<sup>375</sup> jár moziba:

a szubjektum, képtelen lévén (s nem véletlenül) önnön helyét biztosítani, másodlagos, beültetett szervekkel kellene hogy pótolja saját működésképtelen szerveit – olyan ideológiai eszközökkel vagy képződményekkel, amelyek alkalmassá teszik feladatának ellátására. [...] Úgy tűnik tehát, hogy a film egyfajta helyettesítő lelki apparátus, melynek modelljét az uralkodó ideológia határozza meg. Az elnyomó (elsősorban gazdasági) rendszer célja, hogy megakadályozza a modelltől való eltéréseket és a modell tényleges leleplezését. Hasonlóképpen azt mondhatnánk, hogy a film „tudattalanja” nincs felismerve...<sup>376</sup>

A film eme funkcióját később a fetisizmus pszichoanalitikus tapasztalata felől is megerősíti Heath és Metz is.<sup>377</sup> A fétis eredetileg a kasztrációs komplexus legyőzésére szolgál: amikor a fiúgyermek felfedezi, hogy a nőnek nincs pénisz, félelemmel tölti el e tapasztalat, ugyanis azt feltételezi, hogy a sajátja sincs biztonságban, és hogy a sajátját is elveszítheti, éppen ezért nem akar tudomást venni erről a tapasztalatról. A női test, a női nemi szerv innentől kezdve a fallosz eme hiányát juttatja eszébe, s ez váltja ki a kasztrációs szorongást. A fétis ezt a hiányt takarja el, miközben maga is falloszpótlékká válik („a fétis tulajdonképpen

---

<sup>374</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>375</sup> Baudry 2006 [1970]

<sup>376</sup> Baudry 2006 [1970] (Mód. ford.)

<sup>377</sup> L. Heath 1974. 106-108., Metz 1981 [1975]. 91-101.

péniszpótlék”<sup>378</sup>), így a korábbi, falloszra irányuló érdeklődés innentől kezdve a fétisre irányul. A fétis segítségével így a tapasztalat ellenére is megőrződik a hit, hogy a nőnek is van pénisz,<sup>379</sup> illetve, hogy a pénisz nem veszíthető el. A fétis tehát tagadja a hiányt: elfedi azt a tapasztalatot, azt a tudást, mely félelmet kelt, és amely kikezdi a szubjektum identitásának a stabilitását, s a vágykeltés beindítása és a hit által helyreállítja azt. A fétis ily módon vágykeltő hatással is bír, de sokkal fontosabb, hogy a hitnek a tapasztalattal szembeni előnyben részesítésével biztosítja a szubjektum pozícióját és identitását. Heath hangsúlyozza, hogy „a fetiszizmus egy struktúra”,<sup>380</sup> mely a valóság elfedésével a szubjektum szüntelen igazolására szolgál; akárcsak a film apparátusa, mely egy vágyott – átlátható, érthető, összefüggő, folytonos, problémamentes – ideologikus valóságot kínálva a nézőnek folyamatosan megerősíti a pozíciójában.

A fentiekben többször is utaltunk rá, hogy az apparátuselmélet egyik legfőbb kritikája a perspektívával vagy a filmi apparátussal szemben az, hogy ezek a valóság érzetét vagy illúzióját adják, hogy azt igyekeznek elhitetni a befogadóval, hogy a valóságot közvetítik, reprodukálják a számára. Ennek alapján úgy tűnhet, mintha az apparátuselmélet azt feltételezné, hogy a befogadó a valóságként tekint ezek képeire, ez azonban koránt sincs így, s Heath pontosítja is ezen félreértést. Mint utal rá, már Brecht sem feltételezte, hogy a néző a hagyományos polgári színházban a valóságként tekintene az illúzióra: „A néző mindig tudatában marad annak, hogy színházban van. Az illúzió, melyet élvez, illúzióként tudatosul számára.”<sup>381</sup> Majd Althussert idézi, akinek az egyik legfontosabb felismerése az volt, hogy az – apparátusok által kínált, közvetített – ideológiák nem a valóságot, nem a valóságos világot vagy viszonyokat képezik le, hanem az emberek ezekhez való képzeletbeli viszonyát:

minden ideológia, szükségszerűen képzeletbeli deformáltságában, mindenekelőtt az egyének (képzeletbeli) viszonyát mutatja be a termelési viszonyokhoz és az ezekből származó viszonyokhoz, nem pedig a létező termelési viszonyokat (és az azokból származó egyéb viszonyokat). Az ideológiában tehát nem a valós

---

<sup>378</sup> Freud 1997 [1927]. 153.

<sup>379</sup> Mint Freud utal rá, ez a pénisz már nem ugyanaz, mint amelyben korábban hitt a fiúgyermek: „Nem igaz, hogy a gyerek a női test megfigyelése után is változatlanul megőrizte hitét a női falloszban. Részben megőrizte, de fel is adta ezt az elképzelést. [...] ez a pénisz már nem ugyanaz, ami korábban volt. Valami más lépett a helyére, ami úgymond ennek pótlékává lett, és az előbbinek szóló érdeklődés örökösének tekinthető.” Freud 1997 [1927]. 154-155.

<sup>380</sup> Heath 1974. 106. Heath szerint mindazon népszerű megközelítések, melyek különféle tárgyakban keresik a fetiszizmus lényegét, alapvetően elhibáztak, a fetiszizmus lényege ugyanis az általa működtetett struktúrában rejlik.

<sup>381</sup> „Der Zuschauer bleibt sich immer bewußt, daß er im Theater ist. Die Illusion, die er genießt, ist ihm als solche bewußt.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 179., idézi Heath 1974. 113.

viszonyok rendszere jelenik meg, amely az egyének létezését irányítja, hanem az egyének képzeletbeli viszonya a valóságos viszonyokhoz, amelyek szerint élnek.<sup>382</sup>

E „képzeletbeli” egyrészt a felismerés-félreismerés (*recognition-miscognition* / *reconnaissance-méconnaissance*) kettősségét hordozza magában:

felismerés, mert az ideológia a valóságban van lehorgonyozva, felöleli a létezés körülményeit, s gyakorlati útmutatót kínál a valóságba való beavatkozáshoz (nem a képzelet pusztá birodalma); félreismerés, mert azért ragadja meg a valóságot, hogy saját céljainak megfelelően ábrázolja azt.<sup>383</sup>

Másrészt – s ez a fontosabb! –, az, hogy az ideológia képzeletbeli viszonyokat közvetít, még nem jelenti azt, hogy pusztán fikció lenne, hogy ne lenne nagyon is valóságos. Althusser másik fontos felismerése, hogy az ideológia materializálódik, anyagi léttel bír, hiszen a különböző ideológiákat különböző ideologikus államapparátusok közvetítik. Heath szerint mindenekelőtt azt kell tudatosítani, hogy az ideológiát közvetítő reprezentációk és társadalmi-kulturális gyakorlatok nagyon is valóságosak, hogy ezek adják az ideológia valóságát, az illúzió valóságát, és hogy az ideológiakritikának ezekkel van dolga.

Az apparátuselmélet mellett, illetve ezzel szemben persze olyan álláspontok is vannak, melyek tagadják az apparátus ideologikus voltát. Jean-Patrick Lebel szerint a kamera önmagában pusztán csak egy eszköz, egy berendezés (apparátus), egy gép, mely tudományos alapokon nyugszik, mely az anyag fizikai tulajdonságaira (a fényhullámok egyenesvonalú terjedésének a törvényeire) alapozva működik, tehát egy passzív rögzítő eszköz, mely nem hoz létre semmiféle ideológiát, s így nem ideologikus eszköz.<sup>384</sup> Lebel vélekedése mindazonáltal nincs jelentősebb hatással az apparátuselméletre, legfőképpen talán azért, mert mindössze megismétli a film azon ontológiai elképzeléseit és elméleteit, melyekkel szemben, melyek ellenében az apparátuselmélet született, anélkül, hogy ez utóbbi kritikáinak a tükrében, ezekre reflektálva újragondolta, újrafogalmazta volna azokat. Bár Comollit egy hatrészes cikksorozat írására ösztönzi,<sup>385</sup> jelentősebb vitákat, pláne

---

<sup>382</sup> Althusser 1996 [1970]. 398. (Mód. ford. FK), idézi Heath 1974. 113.

<sup>383</sup> „recognition because ideology is anchored in reality, embraces the conditions of existence, furnishes a practical guide for intervention on reality (is not a pure realm of the imagination); miscognition because it seizes reality in order to represent it according to its own purposes.” Heath 1974. 114.

<sup>384</sup> Lebel négyrészes cikksorozata a *La Nouvelle Critique* 34., 35., 37. és 41. számában jelent meg 1970-71-ben, majd kötetbe egybegyűjtve *Cinéma et idéologie* címmel 1971-ben az Edition sociales gondozásában. Áttekintését l. Comolli 2015 [1971-72], illetve Casetti 1998 [1994]. 181-182.

<sup>385</sup> Comolli hatrészes cikksorozata a *Cahiers du cinéma* 229., 230., 231., 233., 234-35. és 241. számában jelent meg 1971-72-ben, angol nyelvű kiadását l. Comolli 2015 [1971-72]

meggyőződés- és véleménybeli változásokat nem eredményez az apparátuselmélet képviselőiben.

Az apparátuselmélet szerint tehát a film egy képzeletbeli, illuzórikus, ideologikus valóságot közvetít, melynek a néző – a kamerával való azonosulás következtében – teljes mértékben alávetett, és mindeközben önnön szubjektumpozíciójában is megerősítést nyer. E probléma lényegét tekintve sok szempontból hasonló ahhoz, mellyel korábban Brecht találta magát szemben a színház – a hagyományos polgári színház – kapcsán, így kézenfekvőnek tűnik, hogy a film számára is az elidegenítés jelenti a megoldást. Kérdés azonban, hogy alkalmazható-e egyáltalán a brechti esztétika és az elidegenítés koncepciója egy olyan médium esetében is, mely – miként azt az apparátuselmélet állítja – eleve, már a médiumánál fogva is a fennálló, uralkodó ideológia közvetítőjének tűnik, mely „alapító ideológiájánál” fogva eleve szemben áll a brechti gyakorlattal.<sup>386</sup>

## 4.2. Az elidegenítés a film médiumában

### 4.2.1. Az elidegenítés filmre való alkalmazásának a dilemmái

Mivel az elidegenítés brechti esztétikája a színházban gyökerezik, a filmi recepció legfőbb kérdésfelvetése, hogy alkalmazható-e egyáltalán a film médiumára, és ha igen, akkor miként? A színház és a film mediális különbségei Brecht figyelmét sem kerülték el. *Munkanaplója* 1942. március 27-i bejegyzésében a következőképp összegzi ezeket:

először is a színháznak megvan az az előnye a filmmel szemben, hogy dramatikus, vagyis a darab és az előadás két külön dolog. elvileg persze valamely téma tetszés szerinti mennyiségben is megfilmesíthető. de eddig ilyesfajta „darab nem jött létre”. természetesen ma, amikor a filmet ruhakereskedők és bankárok igazgatják, nehéz művészi filmet elképzelni. valójában a szovjetunió már sokkal inkább produkál olyan filmeket, amelyek nem nevetségesek 5 év múlva. chaplin is úgy stilizál, hogy a témák történelmiesítve jelennek meg, és bizonyos idő múlva is élvezhetők még. adódnak technikai ellenvetések, amelyek a zenére vonatkoznak, és a nyelvre is érvényesek. a technika fejleszthető, én magam azonban nem hiszem, hogy *minden* technikai probléma elvileg megoldható. főként úgy vélem, hogy valamely művészi produkciónak a nézőkre gyakorolt hatása nem független attól a hatástól, amelyet a néző a művészre gyakorol. a közönség a színházban szabályozza az előadást. a részletekben a filmnek iszonyatos gyengéi vannak, amelyek elvileg megszüntethetetleneknek látszanak. ilyen például a hang diszlokációja (a hallgatónak minden replikát előbb valamelyik szereplő szájába

---

<sup>386</sup> Wright 1988. 19.



kell adnia). aztán itt van a perspektíva merev rögződése: csak azt látjuk, amit *egy* szem, a kamera látott. ez azt jelenti, hogy a színészeknek erre az egy szemre kell játszaniuk, és minden folyamat egészen egysíkúvá válik stb. további gyengék: a mechanikus reprodukció mindennek eredményeszerű, nem szabad, megváltoztathatatlan jelleget kölcsönöz. itt térünk vissza az alapvető kifogáshoz: a közönségnek nincs már alkalma arra, hogy a művész teljesítményét megváltoztassa, nem magának a produkciónak, hanem egy olyan produkció eredményének a tanúja, amely távollétében jött létre.<sup>387</sup>

E naplórészletet részben vagy egészében többen is idézik,<sup>388</sup> de az általa felvetett problémákra csak Brewster tér ki alaposabban is, ami talán nem véletlen: a film Brecht által itt felrótt „gyengéi”, „hátrányai” nagyrészt orvosolhatatlanok.

Brecht filmmel szembeni alapvető kifogása lényegében színház és film azon közkeletű különbségéből ered, hogy míg a színház a mindenkori befogadás „itt és mostjában”, a színész és a néző egyidejű jelenlétében, egy közös fizikai tér-időben, a néző részvételével, a színész és a néző kölcsönös egymásra hatásában születik, tehát élő, eleven, előadásról előadásra változó, egyszeri és megismételhetetlen jelenség,<sup>389</sup> addig a filmet a közönség távollétében és annak közreműködése nélkül forgatják le,<sup>390</sup> és egyszer és mindenkorra, örökre és végérvényesen rögzített és megváltoztathatatlan. A színész és a néző egyidejű jelenléte azért kulcsfontosságú, mert ez teszi igazán lehetővé a néző részvételét ez előadás létrejöttében, ettől válik a színház igazán közösségi terré.

Brewster szerint Brecht alapvető kifogására az jelenthetne megoldást, ha a film forgalmazása nem pusztán a vetítésben merülne ki, hanem lenne valaki az előadásokon (a vetítéseken), aki bemutatná a filmet, és ezáltal távolságot teremtene a film készítésének és az előadásának (a vetítésének) a szituációja között, amiből kifolyólag a közönség vetítésről vetítésre más és más viszonyba kerülhetne magával a filmmel – e személynek nem feltétlenül kellene az alkotók közül kikerülnie, hanem lehetne egy filmkritikus vagy akár egy politikai aktivista is. Példaként a Berwick Street Film Collective (Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott és Humphrey Trevelyan) munkáját említi, akik a közönség elvárásainak a figyelmen kívül hagyásával készítették el *Az éjjeli takarítók* (1975) című filmjüket, melyet a nézők

---

<sup>387</sup> Brecht 1983 [1973]. 150-151.

<sup>388</sup> Heath 1975. 40., Brewster 1977. 45., Walsh 1981. 60.

<sup>389</sup> Jóllehet Derrida Artaud-kritikája az itt említett fogalmak közül a jelenlét, az egyszeriség és a megismételhetetlenség fogalmát is kikezdi, s elvitatja a színháztól (l. Derrida 1994 [1966]), s nyomában a távollét, a hiány stb. fogalmai is egyre inkább megvetik a lábukat a színházelméletekben, továbbá a digitális technikák, a robottechnológia vagy éppen a holográfia fejlődése és a színház területén való megjelenése is aláássa a színész és néző egyidejű jelenlétét, közös terét, a színháznak a közös fizikai tér-időre, a jelenlétre való alapozása végigvonul a színház 20. századi definíciós kísérletein, beleértve a színház performatív voltára alapozó esztétikákat is. L. Deres 2016. 42-46.

<sup>390</sup> Ahogy Metz fogalmaz, a film a színész és a néző „elvéttett találkája”. L. Metz 1981 [1975]. 82.

aztán el is utasítottak. A kollektíva válasza erre az volt, hogy amennyiben lehetséges, jelen kell lenniük a vetítéseken, és akkor tudnak reagálni a közönség kérdéseire és kritikáira. Brewster szerint ez nemcsak a nézőknek a filmhez való viszonyát varázsolhatná elevenebbé, de Brecht azon kifogására is megoldást jelenthetne, miszerint a film esetében nem válik el a darab és az előadás, így ugyanis a darab és az előadás kettősségét is létre lehetne hozni, hiszen ily módon a film (a darab) mindig másként és másként lenne „előadva”.

Brewster felvetése meglehetősen homályos, de bárhogya valósuljon is meg, nem látszik igazán megoldani a problémát. Nem egyértelmű, hogy vajon a filmet bemutató személy a film vetítése után fűz kommentárokat a filmhez, vagy a vetítést időről-időre megszakítva, esetleg a vetítés közben. Az előbbi eset nem különbözne egy hagyományos közönségtalálkozótól vagy filmklubtól, ahol a vetítés után megvitatják a filmet, az utóbbi két eset viszont „színházzá”, performatív előadássá változtatná a filmvetítést – Brewster maga is a *performance* fogalmát használja –, azaz úgy oldaná meg a film problémáját, hogy feloldaná azt a performatív művészetekben.<sup>391</sup>

Brecht azon felvetésével kapcsolatban, hogy a film esetében problematikus, hogy nem különül el a darab és az előadás, Brewsterben lefelől is az merül fel, hogy márpedig a hollywoodi stúdiórendszer – kis túlzással – gyakorlatilag így működik. A híres anekdota szerint a Jack Warner asztalán álló forgatókönyv-kupac gondosan sorba van rakva, s amint a végére érnek, kezdik újra az elejéről: néhány apróság – a nevek, a helyszínek stb. – megváltoztatásával már lehet is újra forgatni ugyanazt a forgatókönyvet.<sup>392</sup> Persze, mint Brewster figyelmét sem kerüli el, a hollywoodi stúdiórendszer forgatókönyv-használata azért még sok szempontból különbözik a drámák színrevitelétől, a színházi gyakorlattól. Egy új film – ellentétben egy színházi előadással – már mindig egy másik film: az új filmnek nem szabad hasonlítani és emlékeztetnie a régire, nem szabad felidéznie a régit – ha ugyanis így történik, akkor az a „már látott” kategóriájába kerülve megbukik.<sup>393</sup> Brewster ezzel azt sugallja, hogy a színházi előadás esetében nem probléma, ha nem különbözik a régitől.

---

<sup>391</sup> Kialakult gyakorlat híján – néhány 70-es évekbeli próbálkozástól eltekintve ugyanis a filmek ily módon való bemutatása nem vált mindennapos gyakorlattá – nehéz lenne megmondani, hogy miként tekintenek a filmvetítés eme formájára. A kiállítótermekben „kiállított”, (újra)bemutatott, a legtöbb esetben szétszabdalt, újravágott és egyéb módon transzformált filmekre ugyanis kiállításként, installációként, s nem a mozi gyakorlataként tekintünk (l. pl. Tóth 2009., vagy Peter Greenaway példáját: *Belting 2006* [1995]. 275-282.). Tény ugyanakkor, hogy a némafilmkorszak zongoristája, mely szintén óhatatlanul is a performativitást csempészi a filmvetítésbe, még nem akadályozta annak, hogy a mozi gyakorlataként tekintsünk az élő zenét alkalmazó filmvetítésre. Hogy miként befolyásolná ezt a kérdést egy bemutató személy, egy kommentátor jelenléte, gyakorlat híján nehéz mérlegelni.

<sup>392</sup> Itt természetesen nem a remake-ekről van szó, és Brewster sem ezekről beszél, hanem a klisékre, sémákra épülő – egy kaptafára készülő – tömegfilmről!

<sup>393</sup> Brewster 1977. 48.

Csakhogy Brewster itt a „régí” alatt minden bizonnyal a darabot érti, s bár abban tökéletesen igaza van, hogy egy színrevitelnek sohasem célja a drámai alapjához való viszonyának az elfedése, eltitkolása, gondolatmenetében van egy óriási csúsztatás, ugyanis két film viszonyát – olyanokét, melyek vélhetően „ugyanazon” forgatókönyv alapján készültek – nem két színházi előadás viszonyával, hanem egy előadásnak a drámai alapjához való viszonyával hasonlítja össze. Brewster azt téveszti teljes mértékben szem elől, hogy a színházi gyakorlat és a filmi gyakorlat között az alapvető különbség az, amit Brecht is ír, hogy a filmi gyakorlatból hiányzik a darab: a forgatókönyveknek a darabokkal ellentétben nincs önálló létük, nemcsak hogy nem tekintik őket önálló műveknek, irodalmi alkotásoknak, s nem értékelik őket eként, de ki sem adják őket, nem hozzáférhetők, a befogadó számára egyszerűen nem léteznek.<sup>394</sup>

Darab és előadás kettősségének megteremtésére Brewster egy más módszert is javasol. Mint írja, Straub és Huillet munkái – így pl. a *Machorka-Muff* (1963), a *Nincs megbékélés* (1965), az *Othon* (1970) vagy a *Történelmi leckék* (1972) is – mindig nagy hangsúlyt fektetnek a film alapjául szolgáló szöveg és a film viszonyára, mindig erős távolságtartással viszik vászonra a szövegeket, s így a szöveg és a film nem olvad egybe.<sup>395</sup> Brewster eme javaslata azonban ismét sok szempontból problematikus. Egyrészt kizárólag olyan filmek esetében valósulhat meg, melyeknek van irodalmi (vagy egyéb) alapjuk, tehát adaptációk esetében, esetleg hozzáférhető a forgatókönyvük, márpedig a filmi gyakorlatban – a színházzal ellentétben – ez a kivétel. Nagyobb probléma azonban, hogy javaslata lényegében nem szöveg és előadás kettősségének a létrehozására irányul, hanem az elidegenítésre. Brewster azt sugallja, hogy szöveg és előadás kettőssége akkor jön létre, ha az előadás távolságtartással kezeli a szöveget, márpedig ez nyilvánvalóan nem így van: bármilyen módon vigyenek is vászonra egy szöveget – miként színpadra egy drámát –, szöveg és előadás attól még két egymástól világosan és jól elkülöníthető dolog marad; vagy másként fogalmazva, szöveg és előadás kettősségét nem a távolságtartással történő színre/vászonra vitel teremti meg, hanem az eleve adott, amennyiben előzetesen adott egy szöveg. Brewster ugyanazt véti szem elől, mint az előbb: hogy a filmi gyakorlatból hiányzik a befogadó számára is hozzáférhető darab/forgatókönyv. Érdeemes felfigyelni továbbá arra a finom csúsztatásra, ahogyan a szöveg és az előadás fogalmait kezeli Brewster a két javaslatban: míg a Berwick Street Film Collective példájában szöveg alatt egy filmet értett,

---

<sup>394</sup> Időnként néhány forgatókönyv ilyen-olyan okokból való kiadása, s esetlegesen irodalmi műként való szemlélése érdemben még nem befolyásolja a filmi gyakorlat egészének a működését.

<sup>395</sup> Brewster 1977. 51.

előadás alatt pedig a film vetítésének a körülményeit, addig a Straub–Huillet példában szöveg alatt a film alapjául szolgáló irodalmi szöveget értette, míg előadás alatt magát a filmet, mely vászonra viszi az irodalmi szöveget.

Brecht naplójegyzetére visszatérve: meglehetősen homályos, hogy mit ért az alatt, hogy „adódnak technikai ellenvetések, amelyek a zenére vonatkoznak, és a nyelvre is érvényesek.” Mint Brewster is utal rá, az ezt követő két mondat angolul szerepel Brecht naplójában, s nem egészen világos, hogy mire gondolhatott itt.<sup>396</sup>

Brecht további problémaként veti fel, hogy „a filmet ruhakereskedők és bankárok igazgatják,” aminek következtében nem annyira „művészi” szempontok határozzák meg. Brewster erre a kérdésre nem tér ki, felvet azonban egy másik – szintén a film termelési körülményeiből következő – nehézséget, a gyártás hosszas voltát, tehát azt a problémát, hogy a film ötlet szinten való felmerülésétől évek telhetnek el a bemutatásáig, ami óhatatlanul is hátrányosan befolyásolja azt, hogy mennyire tud aktuális lenni.

A filmet, minden bizonnyal bármilyen általunk ismert filmet, gyártásának erőteljesen központosított természete és a gyártása és a bemutatása közötti időintervallum miatt (különösen a távoli régiókban) rendkívül nehéz olyan politikai mozgalomhoz igazítani, melynek célja a kritika egészen a társadalmi struktúrák alapjától.<sup>397</sup>

Brewster az *Eper és vér* (1970) és *Az elnök emberei* (1976) című filmeket említi, melyekben a személyes történetnek a politikai témával szembeni előtérbe helyezése, a személyes történet általános, egyetemes emberi – nem pedig osztályból fakadó – problémaként való bemutatása, a sztárszínészek szerepeltetése és a téma általános síkra emelése igyekezett garantálni azt, hogy a filmekre akkor is széles tömegek legyenek kíváncsiak, ha esetleg a bemutatás idejére a politikai téma – az egyetemi forrongások és a Watergate-botrány – esetleg aktualitását veszítené.<sup>398</sup> Eme eljárások azonban azért problematikusak, mert Brecht szerint ezek jelentős mértékben tompítják vagy akár egyenesen el is lehetetlenítik a film politikai hatását.

---

<sup>396</sup> A kérdéses mondatok, melyek a magyar fordításból teljesen hiányoznak is, a következők: „the microphone is monaural, one-eared, and thus is unable to communicate music conceived in binaural terms, with its inherent sound perspective. moreover there is a legally imposed limit to the number of cycles per second which are transmitted, and finally there is the problem of the hear stripe.” Idézi: Brewster 1977. 45.

<sup>397</sup> „It is extremely difficult to fit the cinema, and certainly any cinema that we know of, into a political movement whose aim is the criticism from the base of all the structures of society, because of the highly centralised nature of its production, and the interval between production and exhibition (especially in remote regions).” Brewster 1977. 50.

<sup>398</sup> Brewster 1977. 50.

A Brecht által felvetett filmmel kapcsolatos problémák, kifogások nagy része – dráma/szöveg és előadás kettőssége, a színész és a néző egyidejű jelenléte, a nézői részvétel – Brewster minden erőfeszítése ellenére is megoldhatatlannak tűnik a film médiumán belül. A filmi recepció egészének a figyelmét így korántsem ezek a kérdések kötik le, hanem Brecht azon – a 70-es évekre sokkal inkább kulcsfontosságúvá váló – megjegyzése, hogy a moziban „csak azt látjuk, amit egy szem, a kamera látott.” E megjegyzésből sok minden következik. Mint Brewster is írja, a színházban annyi nézőpont van, ahány néző, és minden egyes néző egy kicsit más nézőpontból látja az előadást, ezzel szemben a film esetében csak egyetlen nézőpont van, a kamera nézőpontja, és minden néző ebből az egyetlen nézőpontból látja a filmet.<sup>399</sup> Ebből következik, hogy míg a színházban nem lehetséges folyamatosan minden egyes néző számára játszani, s így a színháznézőnek nincs az az élménye, hogy mindvégig neki játszanak, addig a film képes arra, hogy egyszerre irányuljon minden egyes nézőre, s hogy minden egyes mozinézőt abban az élményben részesítsen, hogy mindvégig neki játszanak.<sup>400</sup> Ebben pedig kétségkívül nagy szerepe van annak is, hogy a néző azonosul a kamera által kínált egyetlen nézőponttal, s ezzel máris az apparátuselmélet által felvetett problémánál vagyunk.

#### 4.2.2. Az elidegenítés filmi jelentése

Az elidegenítés filmre való alkalmazhatóságának a problémáját Heath és Brewster járja körül a legalaposabban és a legrészletesebben, de mindkettejük megközelítése más. Brewster Brecht idézett naplóbejegyzésének a segítségével színház és film mediális különbségeit regisztrálja, mégpedig olyanokat, melyek nagymértékben megnehezítik – ha nem egyenesen ellehetetlenítik – az elidegenítés filmre való alkalmazhatóságát, s ezt úgy igyekszik orvosolni, hogy olyan megoldásokat javasol a film számára, melyeknek köszönhetően a film is olyan mediális tulajdonságokra tehetne szert – performativitás, szöveg és előadás különbsége –, mint a színház. Kis túlzással Brewster abban látja a megoldást, hogy a filmnek is színházzá kell válnia. Heath ezzel szemben – szintén a különbségek teljes tudatában! – azt

---

<sup>399</sup> Brewster leírása nyilvánvalóan nem pontos, hiszen a moziban ugyanúgy minden egyes néző egy kicsit más nézőpontból – más szemszögből – nézi a filmet, mint a színházban az előadást. E pontatlanság alapvetően nem befolyásolja Brewster mondanivalóját, érdemes azonban pontosítani kijelentéseit. A lényegi különbség sokkal inkább az, hogy míg a színház által kínált háromdimenziós látvány a nézőponttól függően jelentősen másként jelenhet meg az egyes nézők számára, addig a filmi kétdimenziós látvány legfeljebb optikailag torzulhat a néző helyétől függően.

<sup>400</sup> Brewster 1977. 48.

igyekszik végig gondolni, hogy mit jelent az elidegenítés, mi az elidegenítés lényege, s hogy ezt miként lehetne megvalósítani a film médiumában.

Heath az elidegenítést mindenekelőtt eltávolításként értelmezi – ennek megfelelően a *distanciation* fogalmát használja –, s úgy véli, Brecht legfőbb követelménye a távolság, a közvetettség bevezetése mindenhova – a szavakba, a beszédbe, a képekbe.<sup>401</sup> Majd Benjaminget idézi, hogy az elidegenítés/eltávolítás (*distanciation*) fogalmát megkülönböztesse az elválasztás (*separation*) fogalmától:

Amiről ma a színházban szó van, az pontosabban határozható meg a színpadhoz, mint a drámához való viszonyban. Az orkesztra betemetéséről van szó. A szakadék, mely a színészeket a közönségtől, mint halottakat az élőkől elválasztja, a szakadék, melynek csöndje a színjátékban a magasztosságot, csengése az operában pedig a mámort fokozza, ez a szakadék, mely a színpad minden eleme között kitörölhetetlenül szakrális eredetének a nyomait hordozza, funkciótlaná vált. A színpad még meg van emelve, de már nem egy mérhetetlen mélységből emelkedik ki; pódiummá változott. Ezen a pódiumon kell berendezkednie.<sup>402</sup>

Az elválasztás tehát a hagyományos polgári – illetve itt az ókori görög<sup>403</sup> – színház azon jellemzője, hogy a néző egy képzeletbeli negyedik fallal – illetve az orkesztrával – el van választva a színészektől és a színpadtól, melynek következtében a nézői szubjektum is a színészektől és a színpadtól való elválasztásban jön létre. Heath szerint az elválasztás struktúrája a reprezentáció fetisiztikus struktúrája is egyben, s Brecht az elidegenítés/eltávolítás technikájával ezzel kíván szembemenni:

Az elválasztás megszüntetésén múlik a távolság megteremtése, a néző kritikus (multi)perspektívában való újrapozicionálása – pozíciójából való kibillentése –, és az azonosulás (*Einführung*: „a néző azonosulása a színészek által játszott karakterekkel”) issza Brecht támadásának a levét.<sup>404</sup>

---

<sup>401</sup> Heath 1974. 104.

<sup>402</sup> „Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, ist funktionslos geworden. Noch liegt die Bühne erhöht, steigt aber nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden. Auf diesem Podium gilt es, sich einzurichten.” Benjamin 1977. 519., idézi: Heath 1974. 109.

<sup>403</sup> Itt Benjamingnél is megfigyelhető a polgári színház és az ókori görög színház azonosítása, melynek problémás voltát Brecht kapcsán már említettük, l. az 1. fejezet 81. lábjegyzetét! Ez esetben Benjamin egészen az ókori görög színházig vezet vissza egy olyan problémát – az elválasztás problémáját –, mely számára és Brecht számára a polgári színház által adott, azt azonban nem árt szem előtt tartani itt sem, hogy az orkesztra által adott elválasztás a görög színházban jelentős mértékben másként működött, s így más volt, mint az elválasztás a polgári színházban.

<sup>404</sup> „It is this breaking down of separation on which the establishment of distance depends, the repositioning – depositioning – of the spectator in a critical – multi – perspective, and it is identification (*Einführung*; »the

Heath alapvetése sok szempontból figyelemre méltó, sőt, első pillantásra egyenesen zavarba ejtő. Legelőször is, mert nem sokkal korábban még azt állította, hogy a közelség vagy a közvetlenség Brechttel és Godard-ral is összeegyeztethetetlen, itt viszont az elválasztás megszüntetését – a negyedik fal lebontását, az orkesztra betemetését – követeli, márpedig ez éppen hogy a közvetlenség megteremtését teszi lehetővé. Brecht szerint az elválasztás megszüntetésére ugyanis azért van szükség, hogy a színész és a néző között minél közvetlenebb kapcsolat jöhessen létre – „A színésznek a közönségéhez való viszonyának a legszabadabbnak és a legközvetlenebbnek kell lennie.”<sup>405</sup> –, hogy a néző minél intenzívebben vehessen részt az előadás létrejöttében. Kérdés tehát, hogy ez a közelségtől, közvetlenségtől vagy jelenléttől való posztstrukturalista-dekonstrukciós ódzkodás, melyet a tanulmánya folyamán újra és újra hangoztat Heath, vajon összeegyeztethető-e Brechttel? Másodsor, még ha – mint látni fogjuk – nem is zavaros, némi képzavart mindenképpen hordoz magában Heath megfogalmazása. Mert miként is lehet értelmezni azt, hogy az – óhatatlanul is egyfajta „távolságot” eredményező – elválasztás megszüntetésén múlik a távolság megteremtése? Hasonlóképp fogalmaz egyébként Brewster is – nyilvánvalóan Heathet parafrázálva –, aki szerint a közös jelenlét – tehát egyfajta „közelség” – teszi lehetővé a távolságot: „Brecht szerint az eltávolítás pontosan a közönség és a színészek közös jelenlétének köszönhetően lehetséges a színházban. A közös jelenlét teszi lehetővé a színpadon ábrázolt cselekvésektől való távolság megteremtését.”<sup>406</sup>

A közelség/távolság, közvetlenség/közvetettség kérdése alapvetően már Brechtnél is számtalan különböző viszonyban problematizálódik, melyek többségében Brecht valóban a távolságot, a közvetettséget preferálja, ám korántsem mindegyikben. Brecht kívánatosnak tartja a színésznek és a nézőnek az egymástól való eltávolodását (*sich voneinander entfernen* / *move apart* / *distance themselves from each other*), mind a színésznek, mind pedig a nézőnek az önmagától való eltávolodását (*von sich selber entfernen* / *move away from oneself* / *be distanced from oneself*)<sup>407</sup>, a színésznek a szerepétől való távolságtartását

---

identification of the spectator with the characters imitated by the actors«) which therefore bears the brunt of Brecht's attack.” Heath 1974. 109.

<sup>405</sup> „Die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sollte die allerfreieste und direkteste sein.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 604.

<sup>406</sup> „Brecht's point is that distancing is precisely possible in the theatre because of the co-presence of audience and actors. It is the co-presence that makes it possible to establish a distance from the actions which are portrayed on the stage.” Brewster 1977. 45.

<sup>407</sup> Brecht 1969b. 81. (Brecht 1988-2000. Bd. 21. 280. / Brecht 1964a. 26. / Brecht 2014)

(*Abstand nehmen / with detachment*;<sup>408</sup> *sich distanzieren von / detach oneself from*<sup>409</sup>), a nézőnek az előadáshoz való higgadtan figyelő, vizsgálódó, mérlegelő, ellenőrző, kritikus hozzáállását, a beleéléstől való tartózkodást<sup>410</sup> – ez esetben nem használja ugyan a távolság fogalmát, de egy ilyesfajta magatartást nehéz lenne nem távolságtartóként értékelni –, miközben a negyedik falat lebontaná, hogy a színész „közvetlenül a közönséghez forduljon” (*sich direkt an das Publikum wenden / address the audience direct / address the audience directly*)<sup>411</sup>. Ezek a viszonyok – a színésznek és a nézőnek az egymáshoz és az önmagához való viszonya, a színésznek a szerephez való viszonya, a nézőnek az előadáshoz való viszonya, a színésznek és a nézőnek az egymással való kommunikációja – természetesen nagyon különbözőek, s ebből kifolyólag a bennük megvalósuló „távolságok” is mást és mást jelentenek, a nyelv szintjén, a távolság fogalmán keresztül azonban óhatatlanul is érintkeznek, összeérnek, asszociálódnak egymással, ami könnyen zavarokhoz vezethet. A német és az angol kifejezéseket tekintve ugyan az is látható, hogy e „távolságok” e két nyelvben korántsem érintkeznek olyan szorosan, korántsem egyetlen fogalom körül érnek össze, mint a magyarban a távolság fogalma körül, ám világosan látszik, hogy az adott fogalmak mindkét nyelvben közel állnak egymáshoz, könnyedén asszociálódnak egymással.

Ez a zavar fokozódik a brit recepció során, mégpedig több okból kifolyólag is. Legelőször is, mert a *Screen* kritikusai *distanciation*ként értelmezik a *Verfremdung* fogalmát, mely eredetileg – ahogyan a magyar elidegenítés is – az idegen fogalmát hordozza magában, nem pedig a távolságét. A *distanciation* teljes mértékben illeszkedik ugyan Brecht esztétikájához, hiszen mint láttuk, a távolság, a távolságtartás számos viszonyban kívánatos a brechti esztétikában, a *Verfremdung* célja azonban nem merül ki ennyiben: Brecht több helyütt is hangsúlyozza, hogy a *Verfremdung* arra irányul, hogy a néző a színpadon látottakat furcsának, különösnek – idegennek – érzékelje, hogy azok csodálkozást, meglepődést és megdöbbenést váltsanak ki belőle, ez a mozzanat azonban hiányzik a *distanciation* fogalmából. A *Verfremdung distanciation*ként való fordítása tehát némiképp fokozza a zavart azáltal, hogy még egy viszonyba bevezeti a távolság fogalmát, hogy még eggyel megtoldja a távolsághoz köthető, távolsággal asszociálandó viszonyok körét.<sup>412</sup> Még nagyobb probléma azonban, hogy ezáltal, hogy a kulcsfogalomban is a távolságot juttatja

---

<sup>408</sup> Brecht 1969b. 164. (Brecht 1988-2000. Bd. 22. 646. / Brecht 1964a. 140., Brecht 2014)

<sup>409</sup> Brecht 1969b. 371. (Brecht 1988-2000. Bd. 22. 370. / Brecht 1964a. 121., Brecht 2014)

<sup>410</sup> Brecht 1969b. 113, 158.

<sup>411</sup> Brecht 1969b. 159. (Brecht 1988-2000. Bd. 22. 641. / Brecht 1964a. 136. / Brecht 2014)

<sup>412</sup> Mint már említettük, a 2014-es *Brecht on Theatre* szerkesztői lényegében emiatt kritizálják a *Verfremdung distanciation*ként való fordítását.



érvényre – egy olyan mozzanatot, mely amúgy is folyamatosan hangsúlyozott az esztétika egészében –, miközben az idegen mozzanatát pedig eltünteti belőle, valamelyest leszűkíti a brechti esztétika lényegét.

Nem kevésbé problematikus a *separation* fogalmának a használata, ez alatt ugyanis Willett fordítása nyomán a brit szakirodalom leggyakrabban a színház elemeinek a szétválasztását (*separation of the elements*<sup>413</sup>, Brechtnél: *Trennung der Elemente*), ritkábban a színésznek a figurájától való távolságtartását érti.<sup>414</sup> A filmi recepcióban azonban olyan különböző értelmeiben használják az egyes szerzők – még a *Screenen* belül is! –, hogy a hozzá való viszonyuk totálisan ellentétes lesz. Heath a színész és a néző elválasztását – pontosabban, mint látni fogjuk, a nézőnek az előadás/film létrejöttétől, az aktivitástól való elválasztását – érti alatta, és a felszámolását sürgeti, míg MacCabe hol az elemek szétválasztásaként, hol pedig a nézőnek az előadás/film egységétől és homogenitásától, a passzivitástól való elválasztásaként érti – ez utóbbi értelemben lényegében az elidegenítés szinonimájaként használja<sup>415</sup> –, és a megteremtése mellett érvel, s mint tanulánya címe is utal rá (*The Politics of Separation*), a brechti esztétikát az elválasztás politikájaként érti. Hasonlóképp Brewster, aki a *separate, separation* fogalmait használja a színésznek a szerepétől való távolságtartására, a nézőnek a színésztől és az előadástól való távolságtartására, sőt, a darab/szöveg és az előadás, illetve a film felvételének és a vetítésének a szituációja közötti viszony jelölésére is; ez utóbbi kettőre mindeközben a *distanciation* fogalmát is használja, tehát MacCabe-hez hasonlóan, de más vonatkozásban időnként ő is használja az elidegenítés/eltávolítás szinonimájaként is.<sup>416</sup>

Heath alapvetésének a legkérdésesebb mozzanatának mindazonáltal az tűnik, hogy az elválasztás megszüntetésétől teszi függővé az elidegenítés megvalósíthatóságát, holott ez – a színész és a néző közötti negyedik fal lebontása, kettejük közvetlen viszonyának a megteremtése – a film esetében nem lehetséges. Annál is inkább meglepő ez, mert a kettő ilyen szoros összefüggése Brechtnél sem teljesen egyértelmű, még ha több helyütt találunk is rá példát, hogy a kettőt egymás mellett, egymás kontextusában, egymással összefüggésben tárgyalja:

---

<sup>413</sup> Brecht 1964a. 37. Ezt a fordítást a 2014-es kiadás is továbbra is megtartotta.

<sup>414</sup> L. pl. Brooker 2017<sup>2</sup> [1988]

<sup>415</sup> „eltávolítjuk és elválasztjuk magunkat a kép teljességétől” („we distance and separate ourselves from the full plenitude of the image”) MacCabe 1975. 46.

<sup>416</sup> Brewster 1977

A V-effektus megteremtésének előfeltétele, hogy amit meg kell a színésznek mutatnia, a megmutatás világos gesztusával tegye. A színpadot a közönség felé elzáró negyedik fal képzetét el kell természetesen ejteni, ebből áll ugyanis elő az az illúzió, hogy a színpadi történés a valóságban zajlik le, közönség nélkül. Ilyen körülmények közt meg van elvben engedve a színésznek, hogy közvetlenül a közönséghez forduljon.<sup>417</sup>

Ez a szemtől szembe, „figyelj, mit tesz most, amit előadok neked”, ez a „láttad?”, „mit gondolsz róla?” művészileg kezelve, amennyiben sok árnyalatban adja magát, minden merevséget, primitívseget felszámolhat, ennek azonban maradnia kell, és ez a V-effektus alapállása; semmi másban nem lehet létrehozni.<sup>418</sup>

Brecht ugyanakkor az elidegenítésről nem kizárólag a színház közegében gondolkodik, nem kizárólag a színház számára tartogatja azt, hanem a film, az irodalom, a képzőművészet, sőt a történetírás és az élet egyéb területei számára is,<sup>419</sup> tehát transzmediális technikaként gondolkodik róla, ez esetben pedig kérdéses, hogy lehet-e az elválasztás megszüntetésére alapozni. Az elválasztás mozzanatának ugyanis jól detektálható jelentősége van a színház esetében, fenntartása és megszüntetése is egyaránt lehetséges annak mediális körülményei között, de egészen más a jelentősége, a működése, a létjogosultsága, a megszüntetésének a megvalósíthatósága a többi művészet esetében és az élet egyéb területein – gondoljunk csak az irodalomra, mely mára a nyugati kultúrában az írás médiumán alapszik, melynek létjogosultságát részben éppen az egymással kommunikáló felek elválasztottsága adja. E kérdések persze messzire vezetnének,<sup>420</sup> így itt mindössze annyit szeretnék jelezni, hogy meglehetősen problematikus az elidegenítés transzmediális technikáját általánosan az elválasztás megszüntetésére alapozni, melynek különböző médiumokban más-más jelentősége van, és különféleképpen működik.

Mindezt Heath is érzi talán, mert Brechthez és Benjaminhoz képest némiképp újragondolja az elválasztás fogalmát – nem is tehet másként! –, egészen másra helyezve benne a hangsúlyt, hogy a film médiumán belül is értelmet nyerjen a megszüntetéséről való spekulálás. Ennek következtében az elválasztás lényegét a nézőnek az előadásból való kirekesztésében ragadja meg. Az elválasztás célja Heath szerint lényegében az, hogy kizárja

---

<sup>417</sup> Brecht 1969b. 158-159.

<sup>418</sup> „Dieses Aug-in-Aug, »gib acht, was der, den ich dir vorführe, jetzt macht«, dieses »hast du es gesehen?«, »was denkst du darüber?« mag, künstlerisch gehandhabt, indem es sich in vielen Abschattungen gibt, alles Starre, Primitive abstreifen, es muß aber doch bleiben, und es ist die Grundhaltung des V- Effekts; er kann in keiner andern angelegt werden.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 605.

<sup>419</sup> [Der Verfremdungseffekt in anderen Künsten] (1936) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 223-224., V-Effekte bei Chaplin (1936) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 223., [Der V-Effekt bei Mommsen und Feuchtwanger] (1936) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 220-221., [Verfremdung des Autos] (1936) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 220.

<sup>420</sup> Természetesen az irodalom nem mindenkor és nem mindenhol az íráson alapszik, mint ahogy az írás funkciója sem kizárólag az elválasztott kommunikációs felek összekötése, hanem az emlékez(t)ésben, az irodalom történeti alakulásában stb. is jelentős szerepe van.

az előadásból a nézőt, hogy passzivitásra kárhóztassa, hogy mindössze az azonosulást kínálja fel neki. Az elválasztás ezzel a reprezentáció fetisiztikus stuktúrájának a létrejöttét és fenntartását segíti elő, mely egy fix, merev, rögzített pontban teszi lehetővé a nézői szubjektum létrejöttét, melyet folyamatosan meg is erősít a pozíciójában, ami kétségkívül az öröm érzésével jár, ámde illúzió. Így működik a hagyományos polgári színház, és mint az apparátuselmélet rámutatott, ezen alapszik maga a film médiuma is. Mindezek következtében az elválasztás megszüntetésének a lényegi célja a film esetében nem a színész és néző közötti közvetlenség megteremtése – mely lehetetlen is volna –, hanem a néző bevonása, részvételének és aktivitásának az elősegítése. „A cél többé nem a nézőnek a reprezentáción kívüli rögzítése annak címzettjeként, hanem a közönség bevonása az olvasás aktivitásába; a néző elválasztásával szemben ez egy lépés a folyamatba való bevonása felé: »a nézőt be kell vonni, a magatartását meg kell változtatni.«”<sup>421</sup> Bár Heath retorikája hangzatos, a film esetében ez mindössze az értelmezésbe való bevonást és az abban való részvételt jelentheti. Heath végeredményben tehát nem lő öngólt az elválasztás megszüntetésének a hangsúlyozásával, de ha a filmi elidegenítés fogalmának jelentéséhez szeretnénk közelebb kerülni, akkor korántsem az elválasztás megszüntetése felől érdemes közelíteni.

Mit jelent tehát az elidegenítés a film esetében? Heath a filmi elidegenítés – eltávolítás! – céljának a reprezentáció elválasztás-azonosulás-illúzió-katarzisz struktúrájának az aláadását és a nézői szubjektumnak a rögzített pozíciójából való kimozdítását tekinti, tehát lényegében a filmi apparátus alapvető működésmódjának a megakasztását. Az elidegenítés legfőbb célja a nézői szubjektum azonosulásának a folytonos megtörése, áthelyezése: „az azonosulás szüntelen *elmozdítása* [...], egy folyamatos távolság precíz bevezetése, egy kritikus mozgás, mely nem teljességet, hanem az ellentmondások játékát, az átalakulás eszméjét hozza létre.”<sup>422</sup> Ez nem pusztán azt jelenti, hogy a korábbi azonosulást egy újabb váltja fel, hanem hogy az azonosulás folyamatosan mozgásban van, hogy kritikusan vagy ellentmondásosan adott, s ezért nem tud újra rögzülni, nyugvópontra jutni. MacCabe szerint azt is meg kell tanulnunk, hogy az „én” nem egy sor tett eredménye, hanem különböző társadalmi viszonyok komplex összjátékában kristályosodik ki<sup>423</sup> – ezzel lényegében azon

---

<sup>421</sup> „The aim is no longer to fix the spectator apart as receiver of a representation but to pull the audience into an activity of reading; far from separating the spectator, this is a step towards his inclusion in a process: »the spectator must be included, his attitude modified.«” Heath 1974. 111-112.

<sup>422</sup> „the ceaseless *displacement* of identification [...], the introduction precisely of a constant distance, a critical movement that produces not a totality but a play of contradictions, an idea of transformation” Heath 1974. 111.

<sup>423</sup> MacCabe 1975. 50.

lacani alapvetést hangsúlyozza, miszerint az „én”, az identitás sohasem önmagában/önmagától, hanem mindig minden körülmények között a „másik” függvényében adott.

Az azonosulással szemben folytatott harc, az azonosulás megakadályozására való törekvés ugyanakkor sem Brecht, sem a posztbrechti esztétika esetében nem jelenti az azonosulás totális elutasítását, amit Brecht már egy 1935-ös írásában leszögez, és amelyet Heath is idéz: „Még egy olyasfajta játékmódnak, mely nem törekszik a nézőnek a színésszel való azonosulására (és amelyet mi »epikusnak« nevezünk), sem áll érdekében az azonosulás teljes kizárása.”<sup>424</sup> Brecht azt is kifejti itt, hogy a sztanyiszlavszkiji vagy az epikus játékmód nem tiszta kategóriák, mint amilyenekben a metafizika gondolkodik, így mint ahogyan a sztanyiszlavszkiji játékmódban sem valósul meg maradéktalanul a nézői azonosulás – egy civilizált színházban ugyanis a néző mindig tudatában van, hogy színházban van, és hogy illúziót lát –, úgy az epikus színház sem zárja azt ki teljesen.

MacCabe szerint az azonosulás totális kiküszöbölése már csak azért sem lehetséges, mert ha nincs identitás, akkor nincs mitől elválni, eltávolodni, elidegenedni: „az elválasztás [elidegenítés!], melyről Brecht beszélt, mindig ott történik, ahol van identitás.”<sup>425</sup> A filmnek először fel kell kínálnia, fel kell ajánlania egy identitást, mely természetesen nem örökre szól. Ennek hiányában a nézőt unalom, érdektelenség foghatja el: „Amilyen mértékben nem foglal magába az elemek elválasztása egy előzetes identitást, pontosan oly mértékben maradhat teljesen érintetlen a néző a vásznon zajló folyamatoktól. A kívülállóság eme érzése [...] unalomként vagy fenyegetésként is megélhető.”<sup>426</sup> Másrészt az elidegenítés által remélt csodálkozás, megdöbbenés is csak akkor válthat ki, ha van egy előzetes identitás, ha van mihez képest meglepődni, megdöbbenni.

Brechtnek, illetve az epikus színháznak az azonosuláshoz való viszonya – hogy az azonosulás megtörésére, elmozdítására, nem pedig totális elutasítására törekszik – már a francia recepció számára is egyértelmű volt. Ezen túl azonban, hogy mit jelent pontosan az azonosulás megtörése, elmozdulása, mozgásba lendülése, hogy miként zajlik ez a dinamika, sokféleképpen elképzelhető, így a posztbrechti esztétika képviselői is különböző

---

<sup>424</sup> „Auch eine Spielweise, welche die Identifizierung des Zuschauers mit dem Schauspieler nicht anstrebt (und welche wir eine »epische« nennen), ist ihrerseits nicht interessiert an der völligen Ausschließung der Identifizierung.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 179., illetve Heath 1974. 111.

<sup>425</sup> „the separation of which Brecht talked always takes place there where there is an identity.” MacCabe 1975. 49. Mint a fentiekben utaltam rá, MacCabe a separation fogalmát időnként az elidegenítés szinonimájaként használja, miként itt is.

<sup>426</sup> „It is exactly insofar as the separation of the elements does not involve a prior identity that the spectator can remain completely uninvolved by the process on the screen. This feeling of uninvolvedness [...] can be experienced as boredom or threat.” MacCabe 1975. 51.

tapasztalatok alapján különféleképpen értelmezik. Barthes a Berliner Ensemble *Kurázi mama*-előadása kapcsán a nézői azonosulás megkettőződéséről ír:

Kurázi mama [...] annyira a háborúban él, hogy úgyszólván nem is látja azt [...] Kurázi mama vak, elszenvedi a helyzetét, anélkül, hogy bármit is értene belőle, a háború végzetszerűsége számára megkérdőjelezhetetlen.

Számára, de nem számunkra, mivel mi látjuk a vak Kurázi mamát, mi látjuk, hogy ő nem lát. [...] ő maga semmit se lát, de mi rajta keresztül látunk, és megértjük [...], hogy a vak Kurázi mama annak áldozata, hogy nem lát, s hogy ez a baj gyógyítható. És ezzel a színház bennünk, nézőkben egy döntő jelentőségű megkettőződést hajt végre: egyszerre vagyunk Kurázi mama és azok, akik értelmezik Kurázi mamát; részesei vagyunk Kurázi mama vakságának és látjuk ugyanezt a vakságot [...]

Döntő fontosságú tehát, hogy ez a fajta színház soha ne keverje bele a nézőt teljesen az előadásba; ha a néző nem tartja meg a szükséges távolságot önmaga szenvedésének és misztifikálásának látványától, akkor minden elveszett: a nézőnek csak részben szabad Kurázi mamával azonosulnia, csak azért szabad elfogadnia vakságát, hogy a megfelelő időpontban odahagyja és ítéletet alkosson róla.<sup>427</sup>

Barthes tehát az azonosulás dinamikáját a szereplővel való azonosulás és a tőle való eltávolodás közötti mozgásként érti, hogy a néző egyszerre látja kívülről és belülről is a figurát.

Bernard Dort Chaplin *Monsieur Verdoux*-ja (1947) kapcsán Bazinre<sup>428</sup> hivatkozik, aki szerint Verdoux történetén keresztül Charlie-nak – tehát Chaplin több filmen átívelő filmi perszónájának – a története elevenedik meg, ami a film végén válik világossá a néző számára, és Bazin e mítosz tükrében értelmezi a filmet. Bár Bazin nem beszél nézői azonosulásról, értelmezéséből az következik, hogy a néző a film végére egyszerre látja Verdoux-t és Charlie-t is a figurában, s ez meglehetősen komplikálttá teszi az azonosulását, hiszen míg az utóbbival egyértelműen azonosulna, addig az előzővel – annak tettei következtében – nem. Bazin értelmezése rendkívül fontos problémákat vet fel a nézői azonosulás brechti elképzelésével kapcsolatban is: Brecht ugyanis azt írja elő a színész számára, hogy éreztesse a nézővel a figurájáról való véleményét, a hozzá való viszonyulását – óhatatlanul is befolyásolva ezzel a nézőt a figurához való viszonyulásában –, a hollywoodi sztárrendszer keretei között azonban az a kérdés merül fel, hogy mennyire áll összhangban a brechti esztétikával és annak céljaival az, ha egy ilyesfajta perszóna – mint Charlie – vagy akár a színész – média által formált – imidzse befolyásolja a nézőnek a figurához való viszonyát.

---

<sup>427</sup> Barthes 1998 [1955]. 47.

<sup>428</sup> *Monsieur Verdoux mítosza*. In: Bazin 1999. 178-200.

Bár Dort<sup>429</sup> Bazinre hivatkozik, egy tőle teljesen független dinamikát tár fel a filmben: Dort szerint a néző kezdetben Verdoux-val azonosul, majd annak büntetetei következtében ez az azonosulás megtörik, s a néző az őt elítélő társadalom oldalára áll. Amikor azonban a film végén felvillan a Verdoux-Charlie párhuzam, s Charlie-t látja a guillotine alá kísért emberben, e második azonosulás – a társadalommal való azonosulás – is megtörik, mert a néző már nem tud azonosulni azzal a társadalommal, mely kezdetben maga kényszeríti arra Chaplint, hogy az legyen, aki, majd pedig maga igyekszik megszabadulni tőle. Dort eszerint a nézői azonosulás áthelyeződését, folytonos mozgásban levését attól függően feltételezi, hogy újabb és újabb események bekövetkeztével, a történet előrehaladtával miként lehetetlenül el folyamatosan újra és újra a néző aktuális azonosulási pozíciója. Dort értelmezése, modellje fontos hozzájárulás az azonosulás mozgásának elképzeléséhez, még ha a *Monsieur Verdoux* esetében vitatható is ez a dinamika, a Verdoux-val való azonosulás ugyanis meglehetősen kétséges a film elején, tekintve, hogy Verdoux figuráját már az első megjelenése előtt gyanú övezi.

Brewster szerint a nézői azonosulás dinamikáját az epikus színházban leginkább a dialógus/beszélgetés modelljével lehetne megvilágítani.<sup>430</sup> Bármilyen beszélgetés során ugyanis mindig van egy olyan pillanat, melyben a hallgató fél a beszélőt hallva azonosul annak nézőpontjával, majd egy következő pillanat, melyben leválik róla, szembefordul vele, és megkérdőjelezi, amit mond. A beszélgetés akkor produktív, ha e szembefordulás, vita során a nézőpontok ütköztetésével sikerül lebontani, illetve újrakonstruálni a korábbi nézőpontokat és vélekedéseket, és olyan újakat felépíteni, melyek közelebb állnak egymáshoz. Persze az is megtörténhet, hogy a beszélgetés eljut a határáig, s a nézőpontok nem kerülnek közelebb egymáshoz. Brewster Brecht *Utcai jelenet*re hivatkozik itt, mert úgy véli, az epikus színház alapmodelljeként elgondolt baleset-szemléltetésben az azonosulás és az eltávolodás ugyanazon dinamikái működnek a baleset szemléltetője és az őt hallgatók között, mint egy beszélgetésben.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Dort 1986 [1960]. 240-241.

<sup>430</sup> Brewster 1977. 46.

<sup>431</sup> *Utcai jelenet. Az epikus színház egy jelenetének alapmodellje* (1938) Brecht 1969b. 371-383. Brecht ezen 1938-ban született írásában az epikus színházat igyekszik modellezni, s amellet érvel, hogy az epikus színházi előadásnak hasonlóképpen kell lefolynia, hasonló eszközökkel kell élnie, mint egy utcai baleset rögtönzött szemléltetésének az adott helyszínen a járókelők számára.

### 4.3. Az elidegenítés eszközei, technikái a filmben

A továbbiakban az elidegenítésnek a posztbrechti esztétika által leggyakrabban és legalaposabban tárgyalt eszközeire szeretnék kitérni. Mindenekelőtt azt kell azonban leszögezni, hogy az elidegenítést nem lehet annak eszközeire vagy technikáira redukálni. Dort, Heath és Polan is hangsúlyozza, hogy az elidegenítést nem lehet pusztán eszközkészletként felfogni, hogy egy adott eszközkészlet vagy adott formai eljárások alkalmazása önmagában még nem vezet elidegenítéshez.<sup>432</sup> Az alábbiakban tárgyalt eszközökre tehát úgy kell tekinteni, mint amelyek elősegíthetik az elidegenítést, de önmagukban még nem garantálják azt.

#### 4.3.1. A narráció hierarchizáltságának a lebontása: az elemek szétválasztása és a montázs

„... az epikus művet mintegy szét lehet vágni ollóval darabokra, s az egyes darabok mégis életképesek maradnak.”<sup>433</sup>

A posztbrechti esztétika a narrációnak szenteli a legtöbb figyelmet, hiszen a narráció kulcsszerepet játszik a nézőnek a valósághoz való viszonyának a formálásában és a nézői azonosulás megteremtésében, s mindezek által az ideológia átvitelében:

A narratíva egyesít és elegyenget, gördülékenyebbé teszi az olvasás folyamatának az előrehaladását, és ne legyen meglepetés, ha a narratíva sokkal valóságosabbnak látszik, mint a dokumentum (mely egyébként nagyon gyakran narratív műfaj), mivel a narratíva mintegy a reprezentáció „valósággá” változtatása, igazságának demonstrációja, jelentésének felfedezése.<sup>434</sup>

A klasszikus dramaturgia/elbeszélés egységétől, zártságától, jól komponáltságától és legfőképpen hierarchikus szerveződésétől már Brecht is igyekszik szabadulni. Legelőször is

---

<sup>432</sup> Dort 1986 [1960]. 239., Heath 1974. 105-106, 112., Polan 2007 [1978]. 31-33.

<sup>433</sup> Brecht 1969b. 125.

<sup>434</sup> „Narrative joins and aligns, smooths reading into the forward flow of its progress, and there need be no surprise if narrative can be seen as more »realistic« than, say, documentary (which is anyway very often a narrative genre), for narrative is, as it were, the transformation of representation into »Reality«, the demonstration of its truth, the discovery of its meaning.” Heath 1974. 121.

hangsúlyozza az elemek radikális szétválasztását,<sup>435</sup> mely alatt azt érti, hogy egy előadás különböző részei – a párbeszéd, a dalbetétek, a vetítések, a feliratok, egy esetleges narrátor stb. – ne egymással összhangban működjenek – pl. a zene ne aláfesse, megerősítse az eljátszottakat vagy az elhangzottakat –, hanem egymás ellenében, de legalábbis egymástól függetlenül hassanak. Másodszor, szorgalmazza az egymás után következő események, jelenetek egymástól való elszakítását, a köztük lévő ok-okozati viszonyok fellazítását, illetve megszüntetését. Részben ez a törekvés húzódik már meg az „arisztotelészi színháztól” az epikus színház felé fordulásban is. Brecht az arisztotelészi dramaturgiával szemben – melynek zárt kezdet-közép-vég struktúrájú történetét egymásból következő, egymásból kibomló, egymással szigorú ok-okozati viszonyban álló jelenetek viszik előre – olyan dramaturgiát kíván, melyben a jelenetek önmagukban állnak, önmagukban is megállják a helyüket, önmagukban is megítélhetők, és megítélésük nem függ a korábbi jelenetektől, a korábban történtektől. „Döblin, az epikus, kitűnő jellemzést adott, mikor azt mondta, ellentétben a drámaival, az epikus művet mintegy szét lehet vágni ollóval darabokra, s az egyes darabok mégis életképesek maradnak.”<sup>436</sup> De ugyanezt a hierarchia mentességet, az elemek egymástól való függetlenségét és szabadságát értékeli Brecht egy kínai festményben is:

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 felfedező útra 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 egészet. Ezeket a táblákat szét lehet vágni anélkül, hogy értelmetlenké váljanak, de nem úgy, hogy meg ne változzanak. [...] dicséretre méltó módon lemond a néző teljes lefoglalásáról, amennyiben annak illúzióját nem dolgozza ki végig.<sup>437</sup>

Az események, jelenetek, elemek egymástól való elválasztása, függetlenítése a brechti esztétikában már a kortársak számára is egyértelmű volt, Benjamin például a következőképp jellemezte az epikus színházat:

Az epikus színház a filmszalag képeihez hasonlóan lökészerűen halad előre. A darab egymástól határozottan elkülönülő szituációi a sokkhatás alapformája szerint következnek egymásra. A songok, a feliratok, a gesztikus

---

<sup>435</sup> Brecht 1969b. 90.

<sup>436</sup> Brecht 1969b. 125.

<sup>437</sup> Brecht 1970. 193.



konvenciók határolják el egyik szituációt a másiktól. Intervallumok állnak így elő, amelyek a közönség illúzióját inkább rombolják. Bénítják beleélési készségét. Ezek az intervallumok alkalmat adnak a közönségnek a kritikus állásfoglalásra...<sup>438</sup>

MacCabe szerint a posztbrechti esztétikának mindenekelőtt a klasszikus realista szöveggel kell szakítania, és azzal szemben kell alternatívát kínálnia. A klasszikus realista szöveg modelljét a 19. századi realista regényből kiindulva a következőként feltételezi: a klasszikus realista szöveg olyan hierarchikus struktúra, melyben a figurák beszédeit – a tárgynyelvet – körülölelő elbeszélői szólam dominánssá válik, és olyan metanyelvként működik, mely egyrészt elfedi önnön nyelvi voltát, anyagiságát, konstruáltságát, s úgy tesz, mintha áttetsző, átlátszó, anyagtalan lenne, mintha közvetlenül hordozná a valóságot, másrészt kommentálja, magyarázza, értékeli a tárgynyelvet – azaz értelmezi annak a valósághoz való viszonyát, megszabva ezzel a befogadó számára is, hogy miként gondolkodjon a figurákról, azok gondolatairól, megnyilvánulásairól és cselekedeteiről is. MacCabe szerint a klasszikus realista szöveg eme modellje átvihető a film területére is: „A kamera megmutatja számunkra mindazt, ami történik – élénk tárja az igazságot, amihez képest a diskurzusokat mérlegre tehetjük.”<sup>439</sup> A film esetében a metanyelv képi, nyelvi és zenei jelölők összjátékából áll, és ugyanúgy átlátszóságra törekszik, mint a regény esetében. MacCabe szerint egy ilyesfajta elbeszéléssel alapvetően két probléma van: egyrészt nem képes ellentmondások ábrázolására, nem képes a valóságot ellentmondásosként ábrázolni, másrészt nem hagy teret a befogadónak, miközben megerősíti pozíciójában.

A klasszikus realista szöveg modelljét hevesen kritizálja Bordwell,<sup>440</sup> aki szerint MacCabe teljesen figyelmen kívül hagyja a 19. századi regény különböző alműfajait, különböző típusú elbeszélőit és ezek különböző nézőpontjait, így például, hogy egy a történethez köthető narrátor vagy egy szereplő-narrátor nézőpontja sok esetben egyáltalán nem mindentudó, és nem jelent közvetlen hozzáférést a valósághoz sem, aminek a következtében a szólamát sem tekinthetjük metanyelvnek. Bordwell problematikusnak tartja, hogy MacCabe csak a figurák egyenes beszédét sorolja a tárgynyelvhez, hiszen ezek beszédei, gondolatai és érzései nagyon sokszor az elbeszélő szólamába ágyazva – függő beszédként vagy szabad függő beszédként – jelennek meg, így a metanyelv és a tárgynyelv megkülönböztetése stilisztikai szempontból sem releváns, hiszen sohasem fog tudni

---

<sup>438</sup> Benjamin 1969 [1939]. 185-186.

<sup>439</sup> MacCabe 2007 [1974]. 12.

<sup>440</sup> Bordwell 1996 [1985]. 31-34. Bár Bordwell nem a Brecht-recepció része, kritikáját nem lehet figyelmen kívül hagyni.

különbséget tenni e beszédek között. Egy szöveg szemantikai ellentétei ugyancsak nem a metanyelv/tárgnyelv ellentét mentén húzódnak, s Bahtyinnak a regény polifonikusságával kapcsolatos felismeréseit tekintve az is nyilvánvaló, hogy a metanyelv önmagában nem egységes, hanem további diskurzusokra bontható. Bordwell szerint MacCabe modellje túlságosan is általánosító és pontatlan, mellőz bármiféle szemantikai, szintaktikai vagy stilisztikai szempontot, ily módon a narrációt a tipográfia szintjére süllyeszti le, s még problematikusabb a filmre való alkalmazása, melynek esetében MacCabe a metanyelvet a kamerával azonosítja.

Bordwell kritikája első pillantásra jogosnak látszik, de teljesen figyelmen kívül hagyja, illetve nem érti – vagy nem akarja érteni? – MacCabe célját és szándékait. MacCabe ugyanis nem egy sok szempontot érvényesítő általános elemzési módszert kíván létrehozni, hanem néhány olyan szempont érdekli, mely közelebb visz az ideológia működésének a leírásához. Bár a 19. századi realista regényhez nyúl vissza, alapvetően a film számára igyekszik egy modellt felállítani, így némiképp méltatlan a 19. századi irodalom összes műfaját számonkérni rajta. Bordwell egyáltalán nem akarja elfogadni, hogy MacCabe a metanyelvet és a tárgnyelvet alapvetően nem a nézőpontjaik milyensége – azaz nem szemantikai, szintaktikai vagy stilisztikai szempontokat figyelembe véve –, hanem a „forrásaik” alapján különbözteti meg, tehát, hogy kihez tartozik, kié egy adott szólam, és a köztük lévő viszony érdekli – ez egyértelműen arra utal, hogy Bordwell nem érti vagy nem akarja érteni MacCabe célját. MacCabe minden bizonnyal nem szeretné a függő beszédet vagy a szabad függő beszédet stilisztikai vagy egyéb szempontok alapján kiszakítani az elbeszélésből (a metanyelvből), hiszen éppen az az előfeltevése, hogy az elbeszélés (a metanyelv) még az egyenes beszédet (a tárgnyelvet) sem hagyja szabadon érvényesülni. Annak sincs jelentősége, hogy az elbeszélés mindentudó-e vagy sem, ha képes határozottan keretezni a figurái beszédeit, s ezáltal befolyásolni a befogadó róluk való gondolkodását. A metanyelv és a tárgnyelv megkülönböztetésének az alapja tehát egyszerűen az, hogy van egy valakihez tartozó megszólalás, beszéd – a tárgnyelv –, melyet egy másik – a metanyelv – kommentál, magyaráz, értékkel, hogy ez utóbbi nem hagyja önmagában érvényesülni az előbbit, s hogy ezáltal egy hierarchikus viszony jön létre közöttük. Ez a mozzanat lényeges és problematikus a posztbrechti esztétika számára, hogy a metanyelv ily módon előírja, megszabja a befogadó számára is, hogy mit gondoljon a tárgnyelvről.

A klasszikus realista szöveg modelljének filmre való alkalmazásával kapcsolatban maga MacCabe is elismeri, hogy számos további vizsgálódásra van szükség, például, hogy hogyan állnak össze a beállítások képsorokká, hogy vannak-e szubjektívként, illetve

objektívként kódolható beállítások, hogy miként befolyásolja a zene a narrációt, egyáltalán, hogy hogyan működik részleteiben és pontosan a klasszikus realista szöveg a film médiumában, illetve, hogy hogyan fejlődött történetileg. MacCabe észrevételei arról tanúskodnak, hogy maga is tisztában van modellje vázlatosságával, modellszerűségével, s hogy ennek megfelelően is kezeli azt. Megjegyzései azt is elárulják, hogy Bordwell állításával ellentétben nem kizárólag a kamerával azonosítja a metanyelvet, nem kizárólag képként gondolja azt el.<sup>441</sup>

S miközben Bordwell mindössze egyetlen meglehetősen elhamarkodott, sommás ítélet alapján totálisan elutasítja MacCabe modelljének filmre való alkalmazhatóságát is, addig a klasszikus hollywoodi filmről adott jellemzése nemhogy nem cáfolja, de egyértelműen megerősíti MacCabe modelljét. Miközben azt rója fel MacCabe-nek, hogy nem tesz különbséget különböző nézőpontok között (pl. mindentudó, korlátozott), addig a saját leírásából is az derül ki, hogy a hollywoodi film bizony mindentudó.<sup>442</sup> Miközben kritizálja, hogy MacCabe szerint a klasszikus realista szöveg egyértelműen átlátszó, addig a hollywoodi film stílusáról azt írja, hogy megszokott eszközöket kombinál újra meglehetősen kiszámítható módon, ezért szinte észrevétlen marad<sup>443</sup> – igaz, átlátszóságát ezzel együtt is tagadja. Miközben kétségbe vonja a metanyelv és a tárgy nyelv megkülönböztetésének az értelmét, addig a következő mechanizmusokat tárja fel a hollywoodi elbeszélésben: „az optikailag szubjektív beállításokat [...] objektív kontextusban helyezik el [...] a kamera látszólag mindig szélesebb, meghatározott objektivitáson belül foglalja magában a szereplői szubjektivitást,”<sup>444</sup> illetve, hogy „[a] tipikus klasszikus film majdnem mindig tartalmaz néhány szubjektív felvételt [...], de ezeket általában egy objektív referenciális rendszerben

---

<sup>441</sup> Bordwell MacCabe *Klute*-értelmezésével igyekszik ezt alátámasztani. Bordwell szerint MacCabe téved, amikor azt állítja, hogy a *Klute* (1971) vége zárt, egyértelmű – hogy Bree minden vágya, hogy elköltözzön New York-ból, s hogy közép-nyugaton telepedjen le, és hogy a film vége azt sugallja, hogy ez így is fog történni –, s e tévedése annak köszönhető, hogy a költözést mutató záróképet (mint metanyelvet) Bree-nek az audióális síkon hallható, a költözéssel kapcsolatos kételyeiről tanúskodó mondatai (mint tárgy nyelv) fölé helyezi. Ezzel szemben, ha felismerjük, hogy a filmi narráció során „a kép és a hang egyenlő súllyal esik latba az értelmezés során” (Bordwell 1996 [1985]. 34.), nyilvánvalóvá válik, hogy itt nyitott végről van szó. A kérdést nem szeretném itt eldönteni, ugyanakkor szeretném megjegyezni, hogy a filmi narráció minden bizonnyal nem pusztán képi, nyelvi és a zenei jelölők „demokratikus” összjátéka, melyben ezek mindig mindenkor feltétlenül egyenlő súllyal vesznek részt, hanem számtalan egyéb tényező befolyásolja működésüket, összjátékukat, például a megbízhatóság, csak hogy egy Bordwell által is szívesen alkalmazott szempontot említsek. E tekintetben pedig az tapasztalható, hogy Bree a történet során folyamatosan kételkedik abban, hogy a *Klute*-tal egyre bensőségebbé váló viszonya vajon jó-e neki, hogy erre van-e szüksége, ennek ellenére kettejük viszonya töretlenül válik egyre szorosabbá; tehát ha a néző a film végén kevesebb jelentőséget tulajdonít mondatainak, az nem csak abból fakadhat, hogy nem egyenlően kezeli a képet és a verbális mondatokat, hanem abból is, hogy Bree effajta kételyei sohasem igazolódtak a történet során.

<sup>442</sup> Bordwell 2004 [1985]. 186.

<sup>443</sup> Bordwell 1996 [1985]. 176.

<sup>444</sup> Bordwell 1996 [1985]. 175.

helyezik el.”<sup>445</sup> Bár a szubjektív beállítás és a tárgynyelv korántsem feleltethető meg teljesen egymásnak, ahogyan Bordwell leírásában a klasszikus elbeszélés egy objektív keretben helyezi el a szubjektív beállítást, az nagyon hasonlít ahhoz, ahogyan a metanyelv keretezi a tárgynyelvet MacCabe modelljében.

Nem szeretném azt sugallni, mintha MacCabe és Bordwell modelljét egy lapon lehetne említeni. Bordwell általánosan alkalmazható modellje kétségkívül több szempontot érvényesít, gazdagabb, összetettebb és érzékenyebb – s Bordwellnek ezzel elévülhetetlen érdemei vannak a filmi elbeszélés feltárásában –, MacCabe-bel szembeni kritikája ugyanakkor meglehetősen elfogult, ami minden bizonnyal a politikai modernizmussal – az ideológiakritikával, a posztbrechti esztétikával stb. – való szembenállásából ered. Az *Elbeszélés a játékfilmben* című kötetét és néhány más korabeli írását tekintve egyértelműen érződik, hogy a politikai modernizmus 70-es évekbeli támadásai után igyekeznek a hollywoodi filmet újrapozicionálni, igyekeznek a hollywoodi filmnek a politikai modernizmus által megtépázott renoméját helyreállítani – már ha lehet egyáltalán így fogalmazni, hiszen eddigre a politikai modernizmus már rég halott, míg a hollywoodi film továbbra is él és virul.

Bordwell írásaiban folyamatosan nehezményezi, hogy kritikusai a hollywoodi filmet átlátszónak, áttetszőnek, transzparensnek vélik,<sup>446</sup> hogy azt feltételezik, hogy a hollywoodi film passzív nézőt igényel,<sup>447</sup> hogy mindezek miatt ideologikusnak bélyegzik. A transzparencia vádjával szemben Bordwell azzal érvel, hogy valójában a hollywoodi film is konstruált.<sup>448</sup> Ez az érv azonban nyitott kapukat dönget, hiszen a politikai modernizmus vagy az ideológiakritika képviselői soha nem is állították, hogy ne lenne az, sőt, kritikájukat rendre éppen úgy fogalmazzák meg, hogy a hollywoodi film elrejti anyagiságát, konstruáltságát – tehát a konstruáltság és az átlátszóságra törekvés egyáltalán nem zárja ki egymást. S miközben a „transzparens” jelzőt sérelmezi, maga Bordwell is úgy fogalmaz, hogy a hollywoodi film stílusa észrevétlen marad. Mindezek következtében Bordwell ideológiakritikával szembeni harca időnként szavakkal való zsonglőrködésre emlékeztet. Abban kétségtelenül igaza van, hogy a hollywoodi film transzparens voltának a megállapítása nem visz közelebb a működésének a megértéséhez, azt azonban figyelmen kívül hagyja, hogy a nézők nagy tömegét nem is a hollywoodi film működésének a

---

<sup>445</sup> Bordwell 2004 [1985]. 203.

<sup>446</sup> Bordwell 1996 [1985]. 172., Bordwell 2004 [1985]. 184-185.

<sup>447</sup> Bordwell 2004 [1985]. 217-218.

<sup>448</sup> Bordwell 2004 [1985]. 185., 198.

megértése érdekli, az ideológiakritikát viszont éppen az érdekli, hogy a nézők nagy tömege miként nézi a hollywoodi filmet.

A néző passzivitásával szemben azt hozza fel, hogy a filmi befogadás során a néző folyamatosan aktív: jelenetről jelenetre rakja össze a történetet, hipotéziseket gyárt, hogy vajon mi fog történni, ellenőrzi korábbi hipotéziseit, hogy azok bekövetkeztek-e, újakat hoz létre stb. Bordwell itt azt téveszti szem elől, hogy ez a fajta aktivitás – egy könnyen érthető<sup>449</sup> történet összerakása, egy denotatív, egyértelmű, egységes fabula felépítése<sup>450</sup>, megszokott és ismerős kognitív műveletek végzése<sup>451</sup> – egészen biztosan nem az a fajta aktivitás, amelyről Brecht és a posztbrechti esztétika beszél. Miközben Bordwell igyekszik visszaverni a hollywoodi filmmel szembeni kritikákat, modellje számtalan ponton erősíti meg az ideológiakritika azon észrevételeit, melyek miatt a hollywoodi filmet ideologikusnak bélyegzik: hogy egyértelmű, hogy egyszerűen befogadható, hogy nem tartalmaz ellentmondásokat – vagy ha igen, minél előbb feloldja őket –,<sup>452</sup> hogy a film eleji és közbeni hézagok, hiányok a film végére kitöltődnek,<sup>453</sup> hogy a néző kezdeti feltevései végül bizonyosságokká válnak,<sup>454</sup> hogy a film vizuálisan mindvégig egy eszményi láthatatlan megfigyelő pozícióját, egy ideális és totális látómező képzetét kínálja a néző számára – azaz a néző minden szinten megerősítődik a pozíciójában –,<sup>455</sup> hogy a film vége a néző elégedettségét kívánja szolgálni,<sup>456</sup> hogy a zene a néző reakcióit igyekszik szabályozni, irányítani<sup>457</sup> stb.

Visszatérve MacCabe modelljére: a modell filmre való alkalmazását tekintve egyrészt érdemes még megjegyezni, hogy a modell nem igényli, hogy a metanyelv forrásaként – a „ki beszél?” helyeként – egy személyt, egy antropomorf narrátort azonosítsunk, elég magának a diskurzusnak az azonosítása és a lehatárolása.<sup>458</sup> Másrészt – s erre lényegében már MacCabe is utalt – nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a film esetében mind a metanyelv, mind pedig a tárgynyelv képi, nyelvi és zenei jelölők bonyolult

---

<sup>449</sup> Bordwell 1996 [1985]. 169.

<sup>450</sup> Bordwell 1996 [1985]. 178.

<sup>451</sup> Bordwell 1996 [1985] 177.

<sup>452</sup> Bordwell 1996 [1985]. 218-224.

<sup>453</sup> Bordwell 1996 [1985]. 224.

<sup>454</sup> Bordwell 2004 [1985]. 224.

<sup>455</sup> Bordwell 1996 [1985]. 173-174.

<sup>456</sup> Bordwell 1996 [1985]. 171-172., Bordwell 2004 [1985]. 213-217.

<sup>457</sup> Bordwell 2004 [1985]. 206.

<sup>458</sup> Ezt azért fontos leszögezni, mert a 60-as évek óta élénk viták folynak azzal kapcsolatban, hogy a film narrációs folyamata feltételez-e egy antropomorf narrátort. Míg Wayne Booth és Albert Laffay egy odaértett szerzőt, egy *le grand imagier*-t képzel mögé, addig Branigen vagy Bordwell tagadja egy ilyesfajta antropomorf narrátor szükségességét. L. Bordwell 1996 [1985]. 74-75.

összjátékán keresztül konstruálódik, ami okozhat nehézségeket egymástól való megkülönböztetésükben, illetve elhatárolásukban. Olyan modellek azonban, mint például Branigané, mely a film narratív szinteződését igyekszik megragadhatóvá tenni,<sup>459</sup> segítségünkre lehetnek a metanyelv és a tárgynyelv elhatárolásában is.

MacCabe a továbbiakban azt fejtegeti, hogy milyen alternatívái lehetnek a klasszikus realista szövegnek. Mindenekelőtt elismeri, hogy a klasszikus realista szöveg is képes bizonyos fokig progresszív lenni, amennyiben szembemegy az uralkodó ideológiával – a posztbrechti esztétika rendszerint Costa-Gavras filmjeire vagy *Az algíri csatára* (1966) szokott ekként tekinteni –, ám úgy véli, egy ilyesfajta szöveg továbbra is alkalmatlan konfliktusok, ellentmondások és az ellentmondásosság ábrázolására, továbbra is érintetlenül hagyja az apparátus működését és a szubjektum pozícióját. A klasszikus realista szövegtől való eltávolodáshoz legelőször is az szükséges, hogy a metanyelv ne uralja a tárgygyelvet, hogy a cselekmény ne képviseljen magasabb szintet a figurák beszédeihez képest. Ez – hogy egy beszéd kiszabadul a metanyelv dominanciája alól, akár csak egy nyelvbtlás vagy elszólás erejéig – egy-egy pillanatra azonban még mindig előfordulhat még a klasszikus realista szöveg keretei között is. E mozzanatokot nevezi MacCabe a szubverzió pillanatainak, s úgy véli, ilyenek *A fiatal Lincolnban* (1939) is találhatóak. A klasszikus szöveg egészének a felforgatásához, a metanyelv megszüntetéséhez és a szubjektumnak a pozíciójából való kimozdításához azonban a szubverzió stratégiájára, annak folyamatos működésére van szükség, ehhez pedig nagyban hozzájárulhat az elemek egymástól való elválasztása:

az elemek elválasztása következtében a néző kiválik ebből az egységből és homogenitásból – ebből a passzivitásból –, hogy aktívan birtokba vegye a számára megjelenített jeleneteket. Ezen aktív birtokbavétel az epikus színház célja, a tudás létrehozása. Egy a jelentésével összeforró, egységet adó, a szubjektum számára pedig pozíciót kínáló szöveggel szemben olyan szöveget akarunk, melynek rései és különbségei folyamatosan az artikuláció aktivitását várják el a szubjektumtól, mely artikuláció folyamatos változásaival és ellentmondásaival rámutat az olvasó filmen belüli és a filmen kívüli pozíciójának az ellentmondásaira.<sup>460</sup>

---

<sup>459</sup> Branigan 1992. 86-124., magyar nyelvű összefoglalását l. Füzi 2006.

<sup>460</sup> „in the separation of the elements the spectator gets separated out of this unity and homogeneity – this passivity – in order to enter into an active appropriation of the scenes presented to him. This active appropriation is the aim of epic theatre – it is the production of knowledge. Rather than a text compact with its own meaning, a text which confers a unity and gives a position to the subject, we want a text whose fissures and differences constantly demand an activity of articulation from the subject – which articulation in its constant changes and contradictions makes known – shows – the contradictions of the reader’s position within and without the cinema.” MacCabe 1975. 48.

MacCabe Rossellini filmjeit, elsősorban a *Németország nulla évben-t* (1948) említi példaként, melyben egyrészt a cselekmény nem nyújt olyan tudást, melynek fényében a figurák beszédei megítélhetőek lennének, azaz nem uralja azokat, nem helyezkedik magasabb szintre azoknál, másrészt számos széttartó, elvarratlan epizód, mellékszál is tarkítja a cselekményt, melyek nem kötődnek a főszálhoz, s melyeknek köszönhetően a film egy *tableau-t* kínál, pontosan abban az értelemben, ahogyan Barthes jellemzi a brechti dramaturgiát. Rossellininek tehát sikerül lebontani a metanyelv-tárgynyelv hierarchiáját, MacCabe szerint ez azonban még nem feltétlenül elégséges a szubjektum azonosságának az aláadásához. Ez egyszersmind azt is mutatja, hogy az elidegenítés eszközei – jelen esetben az események egymástól való elválasztása, a köztük lévő ok-okozati viszonyok fellazítása, megszüntetése – önmagukban még valóban nem vezetnek az elidegenítéshez:

Rossellini filmjeiben a kamera nem válik a film produktív folyamatának látható részévé. Az, amit elénk tár, bizonyos értelemben megkérdőjelezhetetlen, és ez az, ahol Rossellini filmjei a realizmus tradicionálisan gyenge oldalát mutatják, azt nevezetesen, hogy nem tud mit kezdeni az ellentmondásokkal. [...] bár [...] állandóan tudatában vagyunk filmbeli jelenlétünknek [...] maga ez a jelenlét nem kérdőjeleződik meg semmilyen módon. Nem kínálja fel számunkra a film értelmezőjének pozícióját, csupán a befogadót – a reflektálatlan nézőt –, azt, hogy az örök emberi természet a kamera által elénk tárt anyagon dolgozik.<sup>461</sup>

MacCabe szerint a szubjektumnak a pozíciójából való kimozdítására csak a forradalmi film képes, mely a tekintetben is radikálisabb a szubverzió stratégiájánál, hogy az adott tudást nem készen nyújtja,

hanem az értelmező nézőnek kell létrehoznia a film jelentését a felkínált ellentmondásokból [...]. Az értelmezőnek mint termelőnek ez a fajta hangsúlyozása [...] rámutat arra, hogy ezek a filmek nem egyszerűen a szubjektum eltérő reprezentációját, hanem a fikciós anyag és a „valóság” merőben más összefüggéseit kínálják.<sup>462</sup>

MacCabe meglehetősen szűkszavú a forradalmi film jellemzését illetően. Példaként a *Kuhle Wampét* és Godard és Gorin *Minden rendben-jét* említi, egy évvel későbbi írásában<sup>463</sup> ugyanakkor, melyben Godard két filmjén keresztül azt vizsgálja, hogy miként hat az elemek elválasztása és a literalizálás – a film írással, szöveggel való tagolása – a néző

---

<sup>461</sup> MacCabe 2007 [1974]. 20.

<sup>462</sup> MacCabe 2007 [1974]. 23.

<sup>463</sup> MacCabe 1975

azonosulásának az elmozdítására, a *Minden rendben*-nel szemben már számos formai és tartalmi kritikát fogalmaz meg, melyekre a későbbiekben még visszatérünk.

Kristin Thompson szintén az elemek elválasztását vizsgálja,<sup>464</sup> s szintén Godard és Gorin filmjében. Thompson azt veti MacCabe szemére, hogy egyáltalán nem tesz különbséget az elválasztás legkülönfélébb fajtái között,<sup>465</sup> továbbá, hogy egyáltalán nem ad magyarázatot arra, hogy milyen kauzális összefüggés van az elemek elválasztása és a néző elválasztása<sup>466</sup> között, egyszerűen csak azt látszik sugallni, hogy minél inkább el vannak választva az elemek egymástól – minél több az elválasztás! –, annál „brechtibb” a film. Ez utóbbi kérdésre végül Thompson sem ad választ, kizárólag az első kérdésre fókuszál: narratológiai szempontból vizsgálja az elemek különféle elválasztásait, hogy miként működnek, mi a funkciójuk az elbeszélésben, s ebből a szempontból három fajtájukat különbözteti meg: a megszakítást (*interruption*), mely a narratíva kauzális láncát töri meg, az ellentmondást (*contradiction*), mely stilisztikai szinten töri meg az ábrázolás klasszikus normáit, s végül a megtörést (*refraction*), mely az ábrázolt események észlelését teszi szokatlanná. Thompson szerint a *Minden rendben* a narratív film birodalmán belül marad, de újításokkal él, miként Brecht *Mahagonnya*. Keveri a műfaji konvenciókat – románc, kvázi-dokumentumfilm –, de úgy, hogy ezek nem olvadnak össze. Az elemek elválasztása arra irányul, hogy megakadályozza a hagyományos nézést, hogy rákényszerítse a nézőt arra, hogy elgondolkodjon az eseményekről, s hogy újragondolja egyben a filmnézés szituációját is. Mindezek következtében Thompson Godard és Gorin filmjét egyértelműen brechti filmnek tekinti.

A posztbrechti esztétikát az is élénken foglalkoztatja, hogy mennyire kell az elemek elválasztásának radikálisnak lennie, illetve hogy az egymástól elválasztott elemeknek miként kell viszonyulnia a mű egészéhez. E kérdések legfőképpen Brecht és Eisenstein összehasonlítása és Godard filmjei kapcsán merülnek fel. A posztbrechti esztétika általában úgy értelmezi az eisensteini montázst, mint amely két montázselemet egy megvalósított és irányított koncepcióba igyekszik szintetizálni.<sup>467</sup> Ily módon az eisensteini montázsban – illetve műben – az egyes részek, elemek egy meghatározott egészé állnak össze, és az egész

---

<sup>464</sup> Thompson 1988

<sup>465</sup> Thompson ezen kritikája óhatatlanul is Bordwellére emlékeztet, lényegében ő is azt rója fel MacCabe-nek, hogy elemzése nem elég összetett, nem elég kifinomult, nem érzékeny a különbségekre.

<sup>466</sup> Thompson itt a néző elválasztása [*separation*] alatt minden bizonnyal MacCabe-hez hasonlóan a nézőnek az azonosulásából való kimozdítására, tehát az elidegenítésre gondol, ugyanúgy figyelmen kívül hagyva Heath terminológiáját, mint MacCabe, miszerint a néző elválasztása – azaz a műalkotás létrehozásából való kizárása – éppen hogy nem kívánatos a brechti esztétikában.

<sup>467</sup> „the synthesis of two montage elements into a realised and directed concept” Heath 1974. 112.



szolgáltatásban állnak: „Eisenstein, aki minden egyes egyedi felvételnek az általános témához való viszonyát hangsúlyozza, szigorúan követi Marx azon eszméjét, miszerint a különböző tagok az eredmény érdekében egyesülnek.”<sup>468</sup> Ezzel ellentétben Brechtre úgy tekintenek, mint akinek a részek önállósága, függetlensége fontosabb és elsőbbséget élvez az egészszel szemben. Ez alól egyedül Barthes kivétel, aki – minden bizonnyal tévesen – Eisensteinnél is az egyes elemek autonómiáját, s ezáltal kettejük hasonlóságát hangsúlyozza e tekintetben:

Brecht rámutatott, hogy az epikus színházban (mely képek egymásutánjából áll) nem a mű egésze a hangsúlyos, hanem minden egyes jelenet egyformán fontos és szórakoztató; a darab nem halad előre, nem érik; persze beszélhetünk eszmei mondanivalóról (sőt, minden egyes képnek van eszmei mondanivalója), de ebben a típusú színházban nincs végső tanulság; kizárólag egyenként is meggyőző hatású képek vannak. Ugyanez a helyzet Eisensteinnél is: a film összefüggő epizódokból áll, melyek mindegyike egyformán jelentős, és esztétikai szempontból egyformán tökéletes; ez a fajta mozi olyan, mint egy antológia: maga is arra törekszik, hogy egy-egy darabot a fétisimádók ki akarjanak vágni és haza akarjanak vinni, hogy otthon élvezzék (a *Patyomkin páncélos* kópiájából több archívumban hiányzik néhány kocka, természetesen a lépcsőjelenet) [...]<sup>469</sup>

Barthes, aki meglehetősen elfogult Eisensteinnel, s hogy ne értékelje le, nála is a részeknek az egészszel szembeni önállóságát hangsúlyozza, arra az ellentmondásra sem figyel fel, hogy ha minden egyes jelenet egyformán jelentős Eisenstein filmjében, akkor vajon miért éppen a lépcsőjelenet, miért éppen egy bizonyos jelenet hiányzik minden kópiából.<sup>470</sup> Azt azonban ő is elismeri, hogy míg Eisenstein képei támogatást, elfogadást – azonosulást! – igényelnek, addig Brecht képei kritikai hozzáállást.

A posztbrechti esztétika tehát általában úgy véli, hogy Eisenstein filmjei meglehetősen közel állnak azon klasszikus elbeszéléshez, melytől Brecht éppenhogy igyekezett eltávolodni:

Eisenstein filmjeinek legtisztábban avantgárd részletei és epizódjai (az intellektuális montázssal kapcsolatos kísérletek) megmaradtak részleteknek és epizódoknak, melyek betoldásoknak tűnnek egy máskülönben homogén és klasszikus narratívában. [...] ezek a vonások kevésbé a klasszikus színházzal való szakításként, inkább annak megújításaként értelmezhetők.<sup>471</sup>

---

<sup>468</sup> „Eisenstein’s stress on the relation of each individual shot to the general theme closely follows Marx’s idea of the various members united in the result.” Mueller 1989. 69.

<sup>469</sup> Barthes 1998 [1973]. 61.

<sup>470</sup> Sőt, minden bizonnyal ellentmondásos a későbbiekben a lessing-i termékeny pillanat fogalmának az alkalmazása is – Barthes szerint Brecht színháza és Eisenstein mozija csupa termékeny pillanattól áll –, hiszen Lessing fogalmának éppen akkor van értelme – az egész fogalom lényegét az adja! –, hogy egy eseménysorban egy adott pillanat nagyobb jelentőséggel bír a többinél.

<sup>471</sup> Wollen 2006 [1975]

A posztbrechti esztétika összességében tehát egyértelműen az elemek minél radikálisabb elválasztását szorgalmazza: e radikalitás preferálása érződik MacCabe modelljében – ahogy a szubverzió pillanataitól annak stratégiáján át eljut a forradalmi filmig –, Eisenstein Brechtrel szembeni leértékelésében – akire úgy tekintenek, hogy a részeket az egész szolgálatába állítja, míg Brechtre úgy, mint aki a részek autonómiáját hangsúlyozza –, Heath érvelésében<sup>472</sup> vagy akár Godard életművében egészen a *Minden rendben*-ig. Azt a kérdést azonban csak Wollen teszi fel – szintén Godard életműve kapcsán –, hogy vannak-e e radikalitásnak határai, kellene-e, hogy legyenek e radikalitásnak határai. A választ tekintve azonban ő maga is ambivalens. 1972-es írásában meglehetősen kritikusan szemléli az elbeszélés lebontásában – az elemek szétválasztásában – egyre radikálisabbá váló Godard-i életművet:

Mire a *Vent d'Estig* [*Keleti szél*] eljutott, Godard gyakorlatilag az egész tranzitív elbeszélést lerombolta. A kitérők, amelyek korábbi filmjeiben az elbeszélés megszakítására szolgáltak, elszaporodtak, s mostanra teljesen eluralták a filmet. Az alaptörténet, már amennyi megmarad belőle, nem alkot felismerhető sorozatot...<sup>473</sup>

Mindamellet, hogy Wollen egyértelműen üdvözli Godard-nak a klasszikus elbeszéléssel való szakítását, megfogalmazásából úgy tűnik, mintha problematikusnak találná annak radikalitását, mely – mint írja – akár a néző figyelmének a lankadásához is vezethet, miközben újabb filmjeiben a koraiakhoz képest egyfajta fogalmi ellaposodás figyelhető meg. Cikkét végül azzal zárja, hogy a kidolgozandó ellenfilm – a *Keleti szél* (1970) még nem az, az még nem a forradalmi film! – sok szempontból talán közelebb fog állni azon filmhez, mellyel szemben áll, mint azt Godard életművének a tendenciája és a legújabb filmjei sugallják. Három évvel későbbi írásában ugyanakkor Wollen a *Minden rendben*-t visszalépésnek minősíti, mely elhagyja az avantgárdot és visszatér a klasszikus elbeszélés keretei közé, s Godard legforradalmibb filmjének a *Vidám tudást* (1969) tekinti.<sup>474</sup>

Roswitha Mueller 1989-es kötetében ugyanakkor arra mutat rá, hogy Brecht radikalitása az elemek szétválasztását tekintve korántsem olyan egyértelmű, mint ahogy azt a posztbrechti esztétika egésze sugallja. Mueller a rész-egész viszonyt több szinten, több

---

<sup>472</sup> Heath 1974. 121-122.

<sup>473</sup> Wollen 2006 [1972]. Wollen tranzitív elbeszélés alatt az ok-okozati összekapcsolódásra épülő elbeszélést érti.

<sup>474</sup> Wollen 2006 [1975]

vonatkozásban is vizsgálja a brechti esztétikában: az egyes eseményeknek – illetve jeleneteknek – a történet<sup>475</sup> egészéhez való viszonyában, a gesztusnak a történet egészéhez való viszonyában, s végül a figura felépítésével, illetve megértésével kapcsolatban, tehát hogy az egyes tettei által fokozatosan vagy pedig a történet egészéből levezetve juthat-e hozzá közelebb a színész, majd pedig általa a néző. Ez utóbbival kapcsolatban Brechtnek egy 1941-es írásából idéz:

A fantáziával a színésznek takarékosan kell élnie. Mondatról mondatra kell haladnia, minden kimondandó, meghallandó vagy átveendő mondatnál meg kell mintegy bizonyosodnia figurája felől, jelenetről jelenetre gyűjtve a kimondott szót megerősítő vagy cáfoló mozzanatokot [...] Az ilyen lépésről lépésre haladás jobb, mint a levezető, deduktív módszer, amely a szerep minél gyorsabb, minél futólagosabb áttekintése nyomán alkot az ábrázolandó típusról összképet, és ebből kiindulva, mintegy utólag gyűjt adatokat és alkalmakat a típus kialakításához a mű ily módon felszínre került anyagából.<sup>476</sup>

Itt tehát Brecht a figura megértéséhez az induktív módszert javasolja, s a színésznek azt javasolja, hogy ne kész termékként tálalja a figurát a nézőnek, hanem számára is jelenítse meg a figura felépítésének a folyamatát, hogy „a néző szeme láttára” és vele együttműködve építse fel a figurát, mégpedig „kibontakozása egymásutánjában” – ezáltal is bevonva a nézőt az előadás létrejöttének a folyamatába. A *Kis Organon*ban (1948) ugyanakkor ugyanerről a kérdésről már így ír Brecht:

Az ilyen gesztikus anyag értelmezése közben a színész birtokába veszi a figurát azáltal, hogy a *cselekményt* is birtokába veszi. Csak innen, a lehatárolt ösztörténekből kiindulva, juthat el, mintegy ugrásszerűen, a végleges figurához, mely minden részletvonást megszüntetve őriz meg önmagában. Ha mindent elkövetett annak érdekében, hogy a különféle magatartásokban rejlő ellentmondásokon csodálkozzék, tudva, hogy közönségében is csodálkozást kell ébresztenie ezek iránt, akkor a cselekmény a maga egészében lehetővé teszi a számára, hogy összeillessze az ellentmondásokat; mert a cselekmény, mint korlátozott történet, bizonyos értelmet ad, vagyis a sok lehetséges érdeklődés közül csak meghatározottakat elégít ki.<sup>477</sup>

Itt viszont a korábbiakkal ellentétben Brecht azt hangsúlyozza, hogy a figura magatartásában feltáruló ellentmondások végül a cselekmény/történet függvényében illesztendők össze, hogy egy figura sokféleképpen értelmezhető megnyilvánulásai – a részek – végül az ösztörténet – az egész – felől nyerik el értelmüket, ami óhatatlanul is korlátozza a részeknek

---

<sup>475</sup> Mueller a *Kis Organon* 70. paragrafusát idézve utal rá, hogy Brecht a történet [*Fabel*] alatt nem pusztán a történeteszlatat értette, hanem az előadás egész kompozícióját, l. Mueller 1989. 76., illetve Brecht 1969b. 440.

<sup>476</sup> Brecht 1969b. 198., illetve Mueller 1989. 72-73.

<sup>477</sup> Brecht 1969b. 436-437. (Mód. ford. FK), illetve Mueller 1989. 70.

az egészszel szembeni autonómiáját. Mueller szerint Brecht kései írásaiban hasonlóképp vélekedik az eseménynek – illetve a jelenetnek – és a gesztusnak a történet egészéhez való viszonyáról is:

Ami érdekes a történet mint korlátozott esemény eme koncepciójában, az a dialektika negatív mozzanatához való viszonya, a tekintetben, hogy a meghatározás, a választás – ez és nem az – tagadás. Egy minden egyes gesztusból áradó, végtelenül burjánzó jelentésláncolattal ellentétben a történet korlátozza az események terét, és ily módon lehetővé teszi a színész számára, hogy megteremtse a megfelelő karaktert.<sup>478</sup>

Akárcsak az egyes képek gondos kiválasztása Eisenstein által, hogy megidézze a témát, a brechti fabula részei sem olyan függetlenek és autonómak, mint ahogy azt Walter Benjamin sugallta. Mint Eisenstein montázsa Brecht jelenetsora sem csupán töredékek céltalan egymásra halmozása, hanem nagyon is céltudatos egymás mellé helyezés bizonyos hatások elérése érdekében. [...] Úgy tűnik tehát, hogy a gesztus (és közvetve a jelenet) és a fabula közötti viszony kérdése az egyéni reprezentáció és a totális montázs viszonyának eisensteini leírásához való hasonlóságában határozható meg. A gesztust tehát csak relatíve lehet autonómnak tekinteni.<sup>479</sup>

Mueller szerint Brecht életművében a rész-egész viszonyról való gondolkodást tekintve az 1920-as és a 30-as évek fordulójához képest a 30-as évek végére és a 40-es évekre egy hangsúlyeltolódás megy végbe, s ez annak köszönhető, hogy a tandarabok korszakához képest a kései Brecht számára felértékelődik a történet. Mueller ezt a kornak tett engedményként értékeli – „Amint van egy olyan hagyományos közönség, mint amilyenre a színdarab még igényt tart, a darabok a narratív folyamatot kezdik el hangsúlyozni.”<sup>480</sup> –, s naplójegyzeteire és egyéb írásaira hivatkozva úgy véli, Brecht maga is ambivalensen viszonyult az ilyesfajta alkalmazkodásokhoz. Azt is fontosnak tartja azonban hangsúlyozni, hogy mindez még korántsem jelenti a klasszikus elbeszéléshez való visszatérést, hiszen Eisensteinnel ellentétben Brechtnél a történet mint egész nem totalitás, nem organikus

---

<sup>478</sup> „What is interesting about this conception of the fable as a limited event is its relation to the negative movement in the dialectic, in the sense that determination, selection – this and not that – is negation. As opposed to an endlessly proliferating chain of meanings emanating from each gestus, the fable delimits the field of events and enables the actor in this way to create the appropriate character.” Mueller 1989. 70.

<sup>479</sup> „As in Eisenstein’s meticulous selection of each image to evoke the theme, the parts of the Brechtian fable are not as independent and autonomous as Walter Benjamin had suggested. Like Eisenstein’s montage, Brecht’s sequence of scenes is not just a »piling up« of fragments without a goal, but a very purposeful juxtaposition to achieve certain effects. [...] It seems, then, that the question of the relation between the gestus (and by implication the scene) and the fable can be decided in terms of its similarity to Eisenstein’s description of the relation of the individual representation and the total montage. The gestus can thus be thought of only as relatively autonomous.” Mueller 1989. 75-76.

<sup>480</sup> „As soon as there is a conventional audience, which the *Schaustück* still requires, the plays tend to stress narrative flow.” Mueller 1989. 77.

jellegű, hanem továbbra is töredék, fragmentum – „korlátozott esemény” –, csak nagyobb terjedelmű.<sup>481</sup>

#### 4.3.2. Az önreflexió, a literalizálás, a teatralizálás és a gesztus

Az elemek szétválasztásán és a montázsra túl a posztbrechti esztétika az elidegenítés számos egyéb lehetséges eszközére is kitér. Az illúzió és a reprezentáció megtörésének, a mű konstruáltságára való rámutatásnak az egyik legkézenfekvőbb eszközének például a filmi önreflexió, a film önmagára – önnön létrehozására, apparátusára, médiumára, anyagiságára, befogadására stb. – való utalása tűnik, a posztbrechti esztétika azonban arra világít rá, hogy e feltételezés meglehetősen csalóka! Heath tanulmánya elején Alain Resnais-t idézi:

Csakúgy, mint Brechtnél, az ember tudta, hogy színházban van, így én is azt szeretném, hogy a néző sohase felejtse el a filmjeim közben, hogy moziban van. A vásznon filmre vett képeket mutatok, melyek magukat közlik. Ez az antiilluzionista oldalam; egy bűvész nem rejt el az eszközeit, ahogyan én sem.<sup>482</sup>

Heath szerint Resnais-vel az a probléma, hogy egyszerre tekinti magát illuzionistának – bűvészeknek – és antiilluzionistának, és hogy az illúzió megtörését, az elidegenítést mindössze az illúzió szemléltetéseként fogja fel. A későbbiekben az *Amerikai éjszakára* (1973), *A szerencse fiára* (1973), *A szent hegyre* (1973) és a *Staviskyra* (1974) utalva arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészfilmek jellegzetes ironiája – az ironikus formában történő utalás az illúzióra – rendszerint éppenhogy megerősíti a reprezentációt. Mára az is nyilvánvaló, hogy az önreflexió azon esetei, melyek kimerülnek az apparátus pusztá megmutatásában, felfedésében, csak még inkább elfedik az illúzió működését, még inkább becsapják a nézőt: „Amikor Jean-Luc Godard filmje, *A megvetés* (1963) Raoul Coutard kamerájával kezdődik,

---

<sup>481</sup> Itt érdemes továbbá megjegyezni azt is, hogy a történet felértékelődése sem radikálisan valósul meg. A *Kis Organon*ban a történet hangsúlyozása mellett továbbra található olyan passzusok, melyek a részek elválasztottságát hangsúlyozzák: „Mivel a közönséget nem azért hívjuk meg, hogy belevesse magát a cselekménybe, mint valami folyóba, és ott tétován hanyódjon ide-oda, az egyes történéseket úgy kell összekötni, hogy feltűnőek legyenek a csomók. Ne észrevétlenül kövessék egymást az események, hanem lehetővé kell tenni, hogy ítéletünkkel közéljük kerülhessünk. [...] A mese részeit tehát gondosan szembe kell állítani egymással, mégpedig úgy, hogy megkapják a saját struktúrájukat, vagyis kis darabok legyenek a darabon felül.” Brecht 1969b. 438.

<sup>482</sup> „Just as with Brecht you knew you were at the theatre, so I want you never to forget in my work that you are at the cinema. What I show on the screen is filmed images which announce themselves as such. This is my anti-illusionist side; a conjurer does not hide his skill, and neither do I.” Resnais-t idézi Heath 1974. 105.

amely a filmben látható, akkor ez a beállítás annál állhatatosabban hallgatja el egy másik kamera jelenlétét, mely azt felveszi a film számára, amelyet nézünk.”<sup>483</sup>

Dana B. Polan 1978-as tanulmányában a *Dodó dilire* (1953) hivatkozva – mely rendkívül összetett módon él a formai szubverzió különböző eljárásaival, anélkül hogy ennek bármiféle politikai konzekvenciái lennének – arra mutat rá, hogy a hollywoodi film, a tömegfilm képes minden további nélkül beépíteni az önreflexió legkülönfélébb eljárásait az eszközkészletébe, illetve, hogy ehhez hasonlóan számos televíziós sorozat is képes magába foglalni – eladhatóvá tenni! – a fogyasztói társadalom kritikáját, miközben a szponzorai azért támogatják, hogy eladjon egy sor terméket.<sup>484</sup> Erre a problémára már Stanley Mitchell is utal, amikor arról ír, hogy Brecht számára a 30-as évektől a valóság ábrázolása sokkal fontosabbá válik, mint az apparátus működésének/a művészet eszközeinek a leleplezése, tehát az önreflexió:

A kapitalista színház és film képes volt a brechti színházat a V-effektus sztereotípiájára silányítani, egyszerűen csak azért, mert az avantgárd elmélet és gyakorlat oly sok mindent vetett be „művészi politikájából” a burzsoá *formákkal* szemben. A reprezentáció eszközeinek a „kifigurázása” így a kapitalista szórakoztatóipar egyik legősibb és legkönnyebben magába olvasztható „eszköze”.<sup>485</sup>

Szintén a reprezentáció illuzórikusságának a megtöréséhez járulhat hozzá a literalizálás és a teatralizálás is. Heath Benjaminget idézi, aki 1934-es írásában, *Az alkotó mint termelőben* azt problematizálja, hogy a fényképezés odáig jutott, hogy mindent a szép kategóriájába szublimál:

A fényképezés egyre árnyaltabb, egyre modernebb – s az eredmény, hogy manapság akár egy bérházat vagy egy szemétdombot is képtelen már megvilágítás nélkül lefényképezni. Annál kevésbé, mert most már egy duzzasztóműről vagy egy kábelgyárról sincs más közölnivalója, mint hogy: a világ szép. [...] Még a nyomort is sikerült a divatos művészi tökélyvel megközelítenie, s így esztétikai élvezet tárgyává tennie. Mert ha a fényképezésnek az a gazdasági funkciója, hogy olyan tartalmakat, amelyek tömegfogyasztásra korábban alkalmatlannak bizonyultak – mint a tavasz, a prominens személyek, a külföld –, divatos formában az emberek

---

<sup>483</sup> Paech 2012 [2008]

<sup>484</sup> Polan 2007 [1978]. 31-32.

<sup>485</sup> „Capitalist theatre and film have been able to debase Brechtian theatre into the stereotype of the alienation-effect simply because avant-garde theory and practice have deployed so much of their »artistic politics« against bourgeois *forms*. Yet »sending up« a means of representation is one of the oldest and most easily assimilable »devices« of the capitalist entertainment industry.” Mitchell 1974. 78.

számára feltálgjon, úgy egyik politikai funkciója az, hogy a világot elfogadja olyannak, amilyen, és belülről – más kifejezéssel szólva: divatosan – újítsa meg.<sup>486</sup>

Benjamin – Brechtnek a *Mahagonny*hoz írott megjegyzéseinek a szellemében, melyből a későbbiekben idéz is – azzal folytatja, hogy ha a fényképész el akarja kerülni, hogy a világ illuzórikus képét nyújtsa, és forradalmi értéket kíván kölcsönözni a tevékenységének, úgy meg kell változtatnia az apparátus megszokott működését, aminek az egyik módja a fénykép feliratokkal való ellátása, azaz literalizálása<sup>487</sup> lehet: „A fényképésznek ma a felvételeit olyan feliratokkal kell ellátnia, amelyekkel kiragadja őket a megkopott divatból és forradalmi használati értéket kölcsönöz nekik.”<sup>488</sup>

Magát a fogalmat mind Brecht, mind pedig Benjamin többféle értelemben használja: Benjamin *A fényképezés rövid történetében* (1931) és később *Az alkotó mint termelő*ben is az életkörülmények egészére vonatkoztatja, az életkörülmények literalizálódásáról ír (*Literarisierung der Lebensverhältnisse*),<sup>489</sup> Brecht *A dialektikus drámai művészetben* (1931) azt a követelményt fogalmazza meg, hogy a színháznéző, a tömeg literalizálódjék (*der Zuschauer [als Masse] literarisiert wird*) – ami alatt azt érti, hogy kapjon képzést színházlátogatásra –,<sup>490</sup> de később, két 1935-ös írásában használja az utcaképre és a színházon kívüli tömegre vonatkoztatva is (*Literarisierung des Straßenbildes*<sup>491</sup> / *der Massen*<sup>492</sup>). S végül mindketten használják a literalizálás fogalmát színházi vonatkozásban is. Benjamin a *Mi az epikus színház?* első változatában a következőként definiálja:

A plakát teljes mértékben a „literalizált színház” alkotóelemei közé tartozik. „A literalizálás a »reprezentáció« »verbális megfogalmazásokkal« való ellátását jelenti, ami lehetővé teszi a színház számára, hogy csatlakozzon más intézményekhez szellemi tevékenység előállítására céljából.” Intézményekhez, mint nemrégiben magához a könyvhöz.<sup>493</sup>

---

<sup>486</sup> Benjamin 1980. 770., idézi Heath 1974. 108. Benjamin ezen gondolatai már *A fényképezés rövid történetében* fellelhetők, l. Benjamin 1980. 705-709.

<sup>487</sup> A *Literarisierung* fogalma több alakváltozatban is használatos: Brecht-nél és Benjamin-nál a *Literarisierung*, Anna Bostock Benjamin-fordításaiban (Benjamin 1998) a *literarizing* és a *literarization*, Heath-nél a *literarising* és *literarisation*, míg MacCabe-nél a *literalisation* változatokkal találkozunk. Brecht és Benjamin magyar nyelvű fordításaiban – *A dialektikus drámai művészet* (Walkó György fordítása), *A fényképezés rövid története*, *Az alkotó mint termelő* (Pór Péter fordításai) – a fogalom irodalmiasodásként honosodott meg, melyet kissé félrevezetőnek tartok, így az idegenebbül hangzó, de talán kevésbé félrevezető literalizálás/literalizálódás fogalmait használom.

<sup>488</sup> Benjamin 1980. 770.

<sup>489</sup> Benjamin 1980. 709, 765, 772., illetve Benjamin 1977. 385, 688, 694.

<sup>490</sup> Brecht 1969b. 114., illetve Brecht 1988-2000. Bd. 21. 441.

<sup>491</sup> Brecht 1988-2000. Bd. 22. 140.

<sup>492</sup> Brecht 1988-2000. Bd. 22. 929.

<sup>493</sup> „Das Plakat gehört durchaus zu den Bestandteilen des »literarisierten Theaters«. »Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des 'Gestalteten' mit 'Formuliertem', gibt dem Theater die Möglichkeit, den

A színház verbális megfogalmazásokkal, plakátokkal, címekkel való literalizálása [...] anyagi benyomásaitól fogja megfosztani, és kell, hogy megfossza a színpadot.<sup>494</sup>

Brecht a literalizálás eszközt mind darabjaiban, mind pedig azok színrevitele során már a húszas évek végétől alkalmazza, így pl. a *Koldusoperában*, a *Mahagonnyban* vagy az *Egy fő az egy fő* 1931-es színrevitelében, a berlini Staatstheaterben<sup>495</sup>. Úgy véli, a literalizálás – feliratok, plakátok, táblák, kivetítések stb. használata – segíti a nézőt abban, hogy eljusson a „mi?”-től a „hogyan?”-ig, keretezi és tagolja a színpadi eseményeket, kontrasztban áll a színpadi eseményekkel, felfedi a színházi gépezet működését, felhívja a figyelmet a gondolkodás szükségességére és segít az állásfoglalás kialakításában – mindezekre pedig különösen nagy szükség van olyan korokban, melyekben a fogalmak összezavarása, az érzelmek tudatos vagy öntudatlan meghamisítása zajlik nap mint nap, miközben világosságot kellene teremteni.<sup>496</sup> Brecht szerint „[a] színpad literalizálása már csak azért is a legerősebb eszköz az illúzió egészével szemben, mert éppen magát a játékot szakítja meg.”<sup>497</sup>

MacCabe Christian Metz szemiotikájára utalva arra hívja fel a figyelmet, hogy a film annyira igyekszik kiküszöbölni és elrejteni az írást – pl. a főcím során –, hogy meg is lepődünk, hogy Metz osztályozása egyáltalán tartalmazza azt. Mind Heath, mind pedig MacCabe Godard-t említi ellenpéldaként, akinek a filmjeiben az írás a középpontba kerül, s az események tagolásával, kontrasztálásával, reflektálásával stb. folyamatosan megszakítja a narrációt.

Hasonlóképp a teatralizálás is az illúzió megtöréséhez járulhat hozzá. Heath Bazint idézi, aki a filmi és a színházi tér közötti különbséget a következőképp látja:

A filmvászon nem képkeret, hanem egy olyan „kulcslyuk”, melyen keresztül az eseménynek csak egy része látható. Amikor a szereplő személy kilép a kamera mezőjéből, tudomásul vesszük, hogy eltűnt látómezőnkől, de a díszlet másik oldalán, szemünk elől elrejtve tovább folytatja létezését. A filmvászonnak nincsenek

---

Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeiten herzustellen.« Zu Instituten, ja zuletzt zum Buche selbst.” Benjamin 1977. 524-525. A meglehetősen talányos második mondat értelmezéséhez az angol fordítást/értelmezést tartottam szem előtt: „»Literarizing entails punctuating 'representation' with 'formulation' [...]«” Benjamin 1998. 7.

<sup>494</sup> „Die Literarisierung des Theaters in Formulierungen, Plakaten, Titeln [...] wird und soll »die Bühne ihrer stofflichen Sensationen berauben.«” Benjamin 1977. 525.

<sup>495</sup> Brecht 1931-es berlini rendezésével kapcsolatban l. P. Müller 2008.

<sup>496</sup> *Über die Literarisierung der Bühne* (1936-1937) In: Brecht 1988-2000. Bd. 22. 265-266.

<sup>497</sup> „Die Literarisierung der Bühne ist nur deshalb das stärkste Mittel gegen die vollkommene Illusion, weil sie eben das Spiel selber unterbricht.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 984.



kulisszái, nem is lehetnek, mert különben eltűnne az az illúzió, mely egy arcot vagy egy revolvert a mindenség középpontjába tud helyezni. A színpaddal ellentétben, a filmvászon centrifugális teret jelent.<sup>498</sup>

Bazin szerint tehát míg a színház tere rögzített, lehatárolt, zárt és véges, addig a filmé nyitott, végtelen és határtalan, s a filmnéző azt feltételezi, hogy a vászon keretein túl is folytatódik. Mint Heath írja, ez utóbbi – a film tere – óhatatlanul is sokkal inkább kedvez a valóság-illúzióknak, következésképp a film teatralizálása az illúzió aláadásához járulhat hozzá: „a film teatralizálása a film formai sajátosságainak egyfajta demonstrációjaként, egyfajta távolságteremtésként szemlélhető a reprezentáció folyamán belül.”<sup>499</sup> Ez figyelhető meg Godard *Minden rendben*-jében vagy Straub és Huillet számos filmjében – Heath szerint nemcsak olyan filmekben, mint *A vőlegény, a színésznő és a strici* (1968) vagy az *Othon*, hanem olyanokban is, mint a *Nincs megbékélés*.

S végül többen hangsúlyozzák a gesztus jelentőségét is. A gesztus Brecht egyik legenigmatikusabb fogalma, annak ellenére is, hogy végigvonul az életműve nagy részén. Egy vélhetően 1940-ben született írásában a következőképp definiálja: „Egy *gestus* alatt gesztusok, a mimika és (többnyire) kijelentések azon összessége értendő, melyet egy vagy több ember egy vagy több emberhez intéz.”<sup>500</sup>

Mint a korábbiakban volt már róla szó, Roswitha Mueller elsősorban a gesztusnak a fabulához való viszonyát vizsgálja – mégpedig mint rész-egész viszonyt –, ennek során azonban részletesen tanulmányozza magát a gesztus fogalmát is. Mueller szerint a gesztus fogalmát (*Gestus/gestus*) mindenekelőtt meg kell különböztetni a taglejtés fogalmától (*Gestik/gesturing*), mely a gesztus hétköznapi változata, és a gesztusok azon fajtájától (*Gesten/gestures*), melyek olyan kifejezések, melyek a nyelvet helyettesítik (pl. a bólogatás vagy a fejrázás).<sup>501</sup> Ezzel együtt azonban még mindig nem teljesen egyértelmű a fogalom, Mueller szerint ugyanis Brecht legalább két értelemben használja: „az egyik az előadás bármely aspektusának alapjául szolgáló társadalmi attitűdökre vonatkozik, a másik pedig az előadás azon tényleges egységére utal, melyet ezen attitűdök hatnak át.”<sup>502</sup>

---

<sup>498</sup> Bazin 1999. 128., idézi Heath 1974. 116-117.

<sup>499</sup> „the theatricalisation of film can be seen as a certain way of demonstrating the particularity of film, its forms, of opening a distance within its flow of representation.” Heath 1974. 117.

<sup>500</sup> „Unter einem *Gestus* sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen zu einem oder mehreren Menschen richten.” Brecht 1988-2000. Bd. 22. 616.

<sup>501</sup> Mueller 1989. 139. 12. lj.

<sup>502</sup> „one addresses the social attitudes underlying any aspect of the performance, and the other refers to an actual unit of the performance that is informed by such attitudes.” Mueller 1989. 71.

A gesztus legfontosabb jellemzője, mely a fenti definícióból is kiolvasható, hogy az emberek egymás közötti viszonyaiban van jelen, így az emberek egymás közötti viszonyairól tanúskodik – „A *gesztus* megmutatja az emberek egymáshoz való viszonyát.”<sup>503</sup> –, illetve, az emberek társadalmi helyzetéről tanúskodik. Legelőször is: a gesztus az emberek egymás közötti viszonyaiban keresendő. Brecht utal rá, hogy például egy ember Istennel való kapcsolatában, Istenhez való fordulásában hiába is keresnénk, hacsak az Istenhez való fordulásába valamilyen módon nem szüremkednek be az emberi viszonyok.<sup>504</sup> Másodszor, a gesztus az emberek közötti viszonyokról árulkodik: ahogy egy kereskedő elad egy halat, ahogy valaki írja a végrendeletét, ahogy egy nő elcsábít egy férfit, ahogy egy rendőr ütlegel egy férfit stb.<sup>505</sup> S végül a legfontosabb, amit Brecht példáit idézve Barthes is hangsúlyoz: a gesztus egy figura társadalmi helyzetét mutatja meg:

Mi is az a társadalmi gesztus? [...] Ez olyan mozdulat vagy mozdulatsor (soha nem gesztikuláció!), melyből kiolvasható valakinek a társadalmi helyzete. Nincs minden gesztusnak társadalmi jellege: például semmilyen társadalmi vonatkozása nincs annak, ha az ember elhesseget egy legyet; de ha ugyanez a rosszul öltözött ember egy őrzőkutyára ellen próbál védekezni, mozdulata azonnal *társadalmi gesztussá* válik. Társadalmi például az a gesztus, ahogy a markotányos ellenőrzi a kapott pénzt; társadalmi az az eltúlzott írásmód, ahogy a hivatalnok aláírja a papírokat a *Régi és újban*. Hol az a határ, ameddig ilyen társadalmi gesztusokat találhatunk? Nagyon messze: még a nyelvben is fellelhetőek: lehet gesztusértékű maga a nyelv is, mondja Brecht, amikor a beszélőnek a többiekhez való viszonyát tükrözi...<sup>506</sup>

Van-e a képnek „témája” (erre az angol a *topic* szót használja)? Egyáltalában nincs: jelentése van, nem pedig témája. A jelentés a társadalmi gesztussal kezdődik (a termékeny pillanattal); a gesztuson kívül minden bizonytalan és jelentéktelen. [...] kizárólag a gesztus számít, a mozdulat kritikus megjelenítése, a mozdulaté, mely bármely korhoz tartozik is, olyan szövegösszefüggésbe van beillesztve, ahol nyilvánvaló a társadalmi működés; a téma nem oszt, nem szoroz. [...] Vegyük a *Kurácsi mamát*: ha azt hiszik, hogy a harmincéves háborúról szól, vagy magának a háborúnak a kárhoztatása, biztosan nincs igazuk, gesztusainak nem ez az értelme: a kereskedő elvakultságáról van szó, aki a háborúból akar megélni és belehal; sőt, még tovább megyek, arról, ahogy én, a néző ezt az elvakultságot látom.<sup>507</sup>

---

<sup>503</sup> Brecht 1969b. 498.

<sup>504</sup> Brecht 1988-2000. Bd. 22. 617.

<sup>505</sup> Brecht 1988-2000. Bd. 22. 617.

<sup>506</sup> Barthes 1998 [1973]. 62.

<sup>507</sup> Barthes 1998 [1973]. 62-63.

A gesztus az elidegenítés egyik legalapvetőbb eszköze: „A gesztus előnyben részesítése a filmben a megszakítás hangsúlyozását és a töredezettséget vonja maga után minden szinten.”<sup>508</sup> Mueller az újságolvasás gesztusát említi a *Kuhle Wampé*-ből arra, hogy miként képes a gesztus a valóság, a társadalom ellentmondásaival szembeállítani. Az újságolvasás gesztusa kétszer is előkerül a filmben.<sup>509</sup> Az első esetben az idősebb Bönikét látjuk, amint ebéd előtt a kanapén heverészve újságot olvas, majd folyamatosan becsméri az éppen hazaérkező fiát, aki hét hónapja munkanélküli, és aznap sem talált munkát. Az apa ugyanúgy nem dolgozik, de kora és családbeli státusza feljogosítja arra, hogy fiával és feleségével szemben – aki éppen ebédet főz és tálal – a kanapén heverjen, és hogy szidalmazza a fiát. Még érzékletesebb a második eset: Bönike a feleségének olvas fel Mata Hariról egy erotikus leírásokban is bővelkedő cikket. A férfi gondolatban kétségkívül vágyakozik a számára társadalmi osztályából kifolyólag elérhetetlen táncosnőre, sőt, a felolvasás gesztusával mindezt nyíltan meg is osztja a feleségével, aki mindeközben nagy valószínűséggel nem is hallja a férjét, mert a kiadásait számolja, hogy a havi koszt pénzt be tudja osztani. Az újságolvasás gesztusa a *Kuhle Wampé*-ban így módon egyszerre hordozza a társadalomnak az osztályból, a nemből és a hierarchikus viszonyaiból fakadó ellentmondásait is.

A posztbrechti esztétikának az elidegenítés eszközeihez való viszonyát összegezve a legfontosabbak tehát a következők: a posztbrechti esztétika figyelme túlnyomórészt a narráció hierarchizáltságának a lebontására – az elemek szétválasztására, a montázsra – irányul, s érdemes még egyszer hangsúlyozni azt is, hogy képviselői mindeközben elutasítják, hogy az elidegenítés eszközei önmagukban is garantálnák az elidegenítést.

#### 4.4. A posztbrechti esztétika kifulladására és mérlege

Az 1970-es évek végére és a 80-as évek elejére a posztbrechti esztétika, de maga a politikai modernizmus egésze is a kifulladás jeleit mutatja. A posztbrechti esztétika holtpontra jutása

---

<sup>508</sup> „The privileging of the gestus in film implies an emphasis on interruption and fragmentation at every level.” Mueller 1989. 88. Mueller ezen megállapítása már Patrice Pavisnál is megtalálható, aki jóval alaposabban is „körüljárja” a gesztust mint a filmi recepció összességében véve, és aki a gesztust végeredményben az elidegenítés lényegének tekinti: „A *Gestus* a reprezentációnak »hasadozott« jelleget ad, s ez végül is nem más, mint az elidegenítés elve. Miközben tisztán felismerhetővé teszi az egyén mögött az osztályt, a naiv tárgy mögött a kritikát, a kijelentés mögött az értelmezést, a megmutatott dolog mögött a megmutatás magatartását, a *Gestus* az elidegenítési folyamat voltaképpen magja; ahol a dolgok egyszerre ábrázolódnak ismertként és szokatlanként, ahol a gesztus a szövegről való gondolkodásra készlet és ahol a szöveg ellentmond a gesztusnak.” Pavis 1998 [1985]. 60.

<sup>509</sup> Mueller 1989. 89-92.

valamivel egyértelműbben kijelölhető: az 1970-es évek végére a Brecht iránti érdeklődés lanyhul, a 80-as évek eleji, Brechtről írott publikációk pedig már csak a recepció utórezgéseit. Martin Walsh 1981-es kötete<sup>510</sup> az 1977-ben tragikus körülmények között, fiatalon elhunyt szerző tanulmányainak posztumusz gyűjteménye. George Lellis 1982-es kötete<sup>511</sup> 1976-os disszertációjának a felfrissítése. Alan Lovell kétrészes tanulmánya<sup>512</sup> ugyan fontos hozzájárulás a Brecht-recepcióhoz, mert a brechti esztétika azon aspektusait is hangsúlyozza – pl. a realizmusra való törekvést –, melyeket a posztbrechti esztétika korábban elmulasztott, és olyan kérdéseket is tárgyal részletesen – pl. a közönségét –, melyeket a posztbrechti esztétika fel sem vetett, cikkét azonban már nem sok figyelem övezi.

A politikai modernizmus diskurzusának a vége viszont már korántsem ennyire egyértelmű. Rodowick 1984-ig tárgyalja,<sup>513</sup> ami – tekintve, hogy a Co-op mozgalmak iránti érdeklődés ugyanúgy kifulladásra kerül a 70-es évek végére, mint a posztbrechti esztétika iránti<sup>514</sup> – csak úgy lehetséges, hogy Rodowick a feminista filmelmélet kezdeteit is a politikai modernizmushoz sorolja. A feminista filmelmélet persze teljes joggal tekinthető a politikai modernizmus részének, e döntés ugyanakkor óhatatlanul is implicál néhány kérdést és megjegyzést. Legelőször is, a feminista filmelmélet számos tekintetben teljesen szembemegy, illetve szakít a politikai modernizmussal. Korábban már utaltam a legfontosabbra,<sup>515</sup> hogy míg a politikai modernizmus minden erőfeszítésével azon van, hogy megtörje a nézői szubjektum azonosulását, illetve – a Co-op esetében – hogy totálisan ellehetetlenítse azt, addig a feminista filmelmélet egyik legfőbb törekvése már az, hogy azonosulást kínáljon a nők számára. Másodsor, az is kérdéses, hogy miért csak az 1984-ig tartó szakaszt tárgyalja Rodowick a feminista filmelméletnek – hogy pontot tudjon tenni a politikai modernizmus végére? –, hiszen a feminista filmelmélet korántsem fullad ki 1984-ben, sőt! Harmadsor, meglehetősen következetlennek tűnik, s némi hiányérzetet is hagy maga után, hogy ha a feminista filmelméletet hozzáveszi Rodowick a politikai modernizmus diskurzusához, akkor vajon miért nem tesz így a rassz ábrázolását problematizáló és az ezzel kapcsolatban felmerülő kérdéseket feszegető diskurzusokkal, melyek a feminista

---

<sup>510</sup> Walsh 1981

<sup>511</sup> Lellis 1982

<sup>512</sup> Lovell 1982, illetve Lovell 1983

<sup>513</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. X.

<sup>514</sup> Lehet, hogy nem a „kifulladás” a legjobb kifejezés a Co-op mozgalmak iránti érdeklődés lanyhulásának a leírására, hiszen egyrészt mind a mai napig léteznek, másrészt soha nem is rendelkeztek olyan széles közönséggel, mint a posztbrechti esztétika. (Igazán nagy közönséggel persze a posztbrechti esztétika sem büszkélkedhetett, de a Co-op mozgalmaké még ehhez képest is elenyésző volt, l. Wollen 2006 [1975].) Mindazonáltal, ha a Co-op iránti érdeklődést az elméleti-kritikai érdeklődés felől közelítjük meg, akkor azért egyértelműen regisztrálható annak erőteljes csökkenése a 70-es és a 80-as évek fordulójára.

<sup>515</sup> L. a 2. fejezet 167. lábjegyzetét!

diskurzushoz hasonlóan egy az egyben a politikai modernizmus logikájának és retorikájának a mintájára szerveződnek.

De mik vezettek a posztbrechti esztétika, illetve a politikai modernizmus kifulladásához? Mik az okai e diskurzusok leáldozásának? Rodowick úgy véli, hogy a politikai modernizmus korántsem annak köszönheti a holtpontra jutását, hogy inadekváttá váltak volna a témái, hogy érvénytelenné váltak volna az alapvetései, vagy hogy kimerültek volna a forrásai, hanem sokkal inkább sajátos retorikájának és azon módjának, ahogyan megfogalmazta kérdés- és problémafelvetéseit, legfőképpen az azonosulás problémáját. Rodowick szerint a politikai modernizmus túlságosan is csak formai szempontok mentén gondolkodott a film ideologikusságáról, túlságosan is a filmi formára redukálta a film által közvetített ideológia és a nézőség problémáját, s ezáltal túlságosan is formalistává vált.<sup>516</sup> Bináris oppozíciókban gondolkodott, melyeket egy rendkívül merev rendszerbe szervezett, ami ugyancsak hozzájárult formalizmusához. E rendszer alapja a realizmus versus modernizmus oppozíciója, s ennek mentén jött létre azon rendszer, melynek egyik pólusán a népszerű narratív film áll, mely zárt, egységes, transzparens, azonosulást kínál, illuzórikus és ideologikus, a másikon az ellenfilm, mely nyitott, hangsúlyozza materialitását, megtöri a szubjektum azonosulását és kritikai tudást nyújt.<sup>517</sup> Rodowick kritikai észrevételei számos kérdést és problémát érintenek, melyek közül néhány már másoknál is felmerült korábban. Nézzük tehát végig egyenként, immáron kizárólag a posztbrechti esztétikára fókuszálva, hogy milyen kritikák érték a posztbrechti esztétika diskurzusát, illetve hogy milyen további problémák fogalmazhatók meg azzal kapcsolatban.

Az egyik leggyakrabban felmerülő vád a posztbrechti esztétikával szemben az, hogy az apparátuselmélet meglátásait kritikátlanul átvéve túlságosan is nagy jelentőséget tulajdonít az apparátusnak, ami egyrészt abban mutatkozik meg, hogy en bloc ideologikusnak bélyegzi magát az apparátust, másrészt abban, hogy a nézői szubjektumot kizárólag az apparátus termékének, az apparátus függvényének tekinti.

E megfogalmazásban e kritika nem igazán állja meg a helyét. Bár az apparátuselmélet – mindenekelőtt Baudry tanulmánya – kétségkívül meglehetősen általánosan fogalmaz, s ily módon általában véve ideologikusnak minősíti magát a film médiumát, s az apparátus termékeként tekint a nézői szubjektumra, a posztbrechti esztétika pedig valóban változtatás nélkül átveszi e retorikát, s ugyanúgy általánosan megbélyegzi mind az apparátust, mind pedig a nézői szubjektumot, attól a pillanattól kezdve, hogy a posztbrechti esztétika azon

---

<sup>516</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XIV-XV, XXIV-XXVIII.

<sup>517</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XV-XVI, XXIII-XXVIII, 12-13, 34.

kezd el gondolkodni, hogy hogyan lehetne meghaladni az apparátus ideologikus voltát, hogy miként lehetne aláásni az apparátus megszokott működését, óhatatlanul is azon feltevés kell hogy álljon a gondolkodása háttérében, hogy az apparátus nem eleve és nem szükségszerűen ideologikus, hogy nem minden film, nem minden szöveg ideologikus, vagy hogy legalábbis nem egyformán ideologikus. Ez a törekvés pedig ott húzódik már a *Cahiers* 1969. októberi szerkesztői előszavában, Comolli és Narboni *Film/Ideológia/Kritikájában*. Az apparátus ideologikus voltának a felismerése és az arra való törekvés, hogy ezt meghaladják, tehát egyszerre születnek, egyidősek egymással. Nem túlzás tehát talán azt állítani, hogy annak ellenére, hogy a posztbrechti esztétika is többnyire általánosan fogalmaz az apparátus működését illetően, s általában véve ideologikusnak állítja azt be, a képviselői közül valójában soha senki nem gondolja egyetlen pillanatig sem, hogy minden egyes film ugyanúgy és ugyanolyan mértékben lenne ideologikus.

Ha viszont finomítunk egy kicsit a fenti kritika megfogalmazásán – s így tesz Dana B. Polan, Rodowick és Murray Smith is –, akkor már egészen más a helyzet:

Az új esztétika [...] arra a meggyőződésre épít, hogy a szöveg elnyomást gyakorol, úgy szerzi meg az uralmat szubjektumai felett, hogy azokat – fizikai, formai, netán ideológiai értelemben – bizonyos pozícióba helyezi. A szöveg ilyen értelemben olyan kódok együttese, amelyek a világhoz való viszonyulás sajátos módját ésszerűsítik. És ezt azzal teszik vonzóvá, hogy nem zavarják a nézőszubjektum fetisizta vagy voyeurisztikus nézőpontját. [...] Így a MacCabe-hez hasonló kritikusok a szöveget olyan erőnek tekintik, amely uralkodik a néző felett.<sup>518</sup>

Polan tehát már nem azt rója fel a posztbrechti esztétikának, hogy az apparátusnak, hanem hogy a filmi szövegnek a függvényeként tekint a nézői szubjektumra. Smith arra is rámutat, hogy ezen alapvetés ráadásul tökéletesen összeegyeztethetetlen a kritikus néző megteremtésének a vágyával, aminek a következtében a posztbrechti esztétika egy lényegi ellentmondást hordoz magában. Smith szerint ezen ellentmondás alapvetően a posztbrechti esztétika különböző forrásaiból ered. Az egyik oldalon ott van ugyanis Brecht, aki egy (ön)tudatos, kritikus néző megteremtésére törekszik, a másik oldalon viszont a posztstrukturalizmus és a lacani pszichoanalízis, melyek vitatják, hogy a szubjektum alapvetően képes lenne tudatosan működni – a tükörstádiumbeli felismerés ugyanúgy tudattalan, mint a nyelv működése; nem a szubjektum beszél a nyelvet, hanem az beszél őt –, aminek a következtében a befogadó szubjektum sem képes a befogadás tudatában lenni:

---

<sup>518</sup> Polan 2007 [1978]. 29.

Ha lehetséges Brecht dramaturgiáját egyetlen törekvésre redukálni, az egészen biztosan egy „igazi” (teljesebb, összetettebb) tudatosság megteremtése a nézőben. Ugyanakkor a strukturalizmus egyik legalapvetőbb feltételezése a fenomenológiával szembeni reakciója révén annak tagadása, hogy a szubjektumok (nézők) *valaha* is tudatában lehetnek azon struktúráknak, melyek meghatározzák a létüket.<sup>519</sup>

Az egyik oldalon tehát ott van a (nézői) szubjektum felszabadítására irányuló törekvés, a másikon viszont a (nézői) szubjektum totálisan determinisztikus modellje. Az egyik oldalon ott van a tudatban való hit, a másikon viszont annak teljes hiánya.

A probléma a következő: ha a hagyományos „irányadó” narratív forma ilyesfajta hatalommal bír a néző felett, és csak egy forradalmi „produktív” textuális forma tud megteremteni egy kritikus nézőt, akkor a kritikus néző ugyanannyira a szöveg „hatása”, mint a naiv néző. Egy ilyesfajta koncepció hadilábon áll azon kritikus nézővel, melyet Brecht kívánt megteremteni: mégis mennyire kritikus azon néző, melyet csak a szöveg elidegenítése tud kritikusként létrehozni?<sup>520</sup>

Polan, Rodowick és Smith kritikája kétségkívül jogos. A posztbrechti esztétika – és lényegében az egész politikai modernizmus – egyik legfőbb tévedése az, hogy a filmi szöveg termékeként, a film textuális működésének és a filmi formának az eredményeként tekint a nézői szubjektumra – lényegében ebből következik az, hogy mind a posztbrechti esztétika, mind pedig a Co-op mozgalmak minden energiájukat arra fordítják, hogy olyan formákat találjanak, melyek nem ideologikusak, vagy legalábbis nem az uralkodó ideológia közvetítői. Ezt a tévedést majd csak a 80-as évektől korrigálják a narratológiai kutatások, a kognitív filmelmélet, de a feminista filmelmélet és a rassz kérdését vizsgáló diskurzusok is. Mint Smith rámutat, ha elfogadjuk, hogy a filmnézés során nemcsak teljesülhetnek a néző elvárásai, de frusztrálódhat is a néző, akkor el kell ismernünk, hogy a néző nem pusztán passzívan fogyaszt.<sup>521</sup> Ugyanerre a következtetésre jutnak a feminista és a rassz kérdéseit vizsgáló diskurzusok is, melyek az elsők között tesznek szert azon tapasztalatokra, hogy egy-egy film befogadása során rendkívül különböző azonosulási mintázatok és viszonyulások

---

<sup>519</sup> „If we can reduce Brecht’s dramaturgy to a single ambition, it is surely to produce a »true« (fuller, more complete) consciousness in the spectator. However, one of the very premises of Structuralism, in its reaction against phenomenology, is the denial that subjects (spectators) can *ever* have a consciousness of the structures that determine their existence.” Smith 1996. 134-135.

<sup>520</sup> „The problem is this: if traditional »indicative« narrative form exerts this kind of power over the spectator, and if only a revolutionary »productive« textual form can produce a critical spectator, then the critical spectator is as much an »effect« of the text as the naïve spectator. Such a conception is at odds with the kind of critical spectator Brecht wished to create: how critical is the spectator who can only be constructed as critical by an estranging text?” Smith 1996. 138.

<sup>521</sup> Smith 1996. 138.

működnek, és rendkívül különböző értékítéletek születnek, tehát, hogy mindezek a befogadó szubjektummal együtt nem kizárólag a szöveg függvényei, következésképp, hogy a szöveg nem mindenható, és hogy a befogadásban részt vevő individuum is számít. Mindezek következtében Polannek megfelelően ma már jóval egyenrangúbb viszonyt feltételezünk a szöveg és a befogadó között, így „az, hogy a politikai modernizmus az azonosulás politikájára helyezte hangsúlyt, és hogy a textuális forma eredményeként tekintett a »szubjektumra«, tévútnak tekinthető.”<sup>522</sup> Hogy a néző autonómiájának a visszanyeréséből a brechti elidegenítés is értelmét veszti-e – mint ahogy Smith sugallja –, korántsem egyértelmű, erre viszont csak az utolsó fejezetben fogunk visszatérni.

Polan szerint a néző textuális függőségének az elképzeléséből az is következik, hogy a posztbrechti esztétika ideologikusnak minősíti magát a reprezentációt és az elbeszélést is, s meg akar szabadulni tőlük:

Mostanában [...] még inkább felerősödtek a reprezentáció elleni támadások. Míg korábban a filmnek csak az a típusa vált támadások áldozatává, amely egy bizonyos nézői magatartásnak (nevezetesen a passzivitásnak) kedvezett, most maga a reprezentáció kerül a kritika célkeresztjébe, mint holmi ideológiai értelemben reakciós dolog.<sup>523</sup>

Hasonló vélemény egy ponton Smithnél is megfogalmazódik, aki szerint a posztbrechti esztétika a reprezentáció és a termelés ellentétében gondolkodik,<sup>524</sup> és itt érdemes ismét utalni Rodowick azon kritikájára is, miszerint a politikai modernizmus a realizmus/modernizmus oppozíciójában gondolkodva totálisan elutasítja a realizmust.

Polan, Rodowick és Smith ezen kritikái viszont semmilyen mértékben nem állják meg a helyüket. A 2. fejezetben már részletesen kifejtettem, hogy a posztbrechti esztétika a Co-op mozgalmakkal ellentétben egyértelműen realizmus- és reprezentációpárti, még ha a realizmus fontosságát kevésbé hangsúlyozza is. Polan maga is idézi Barthes *Diderot, Brecht, Eisensteinjét*, de mintha a tanulmány vége felett átsiklott volna a figyelme, ott ugyanis Barthes egyértelműen kijelenti, hogy a forradalmi művészet nem lehet más, csak ábrázoló, reprezentatív, s ezt az álláspontot, mint láttuk, Wollen, MacCabe és Heath is osztja. Mint Heath írja, a posztbrechti esztétika egyáltalán nem akarja felszámolni a reprezentációt, csupán áthelyezni azt: „a film és a színház »belül« van a reprezentáción, a feladat politikailag

---

<sup>522</sup> „political modernism’s emphasis on a politics of identification and the »subject« as an effect of textual form can be seen as misdirected.” Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XXIV.

<sup>523</sup> Polan 2007 [1978]. 28.

<sup>524</sup> Smith 1996. 137.



áthelyezni e reprezentációt, nem a koherenciáját reprodukálni, hanem demonstrálni azon ellentmondásokat, melyeket a koherencia megkerül, azon viszonyokat, melyeket feltételez és garantál.”<sup>525</sup>

A másik leggyakoribb kritika a posztbrechti esztétikával szemben, hogy formalista. Polan, Rodowick és Angelos Koutsourakis is formalizmussal vádolja a posztbrechti esztétikát, de más-más pozícióból. Rodowick, aki már a krízise és a kifulladásá után és a hanyatlásával előtérbe kerülő diskurzusok – a posztmodernizmus, a kultúrakutatás stb. – felől szemléli a posztbrechti esztétikát, illetve a politikai modernizmust, azért tekinti formalistának, mert az kizárólag a filmi forma felől közelíti meg az ideologikusság és a nézőiség kérdéseit, és mert egy nagyon merev bináris rendszerben gondolkodik. Polan és Koutsourakis viszont Brecht pozíciója felől fejtik ki kritikáikat, s ezek jóval adekvátabbnak is tűnnek a posztbrechti esztétikával szemben.

Polan mindenekelőtt abból indul ki, hogy a reprezentációt és az elbeszélést ideologikusnak bélyegző posztbrechti esztétika formai szempontok alapján a művészet nagy részét is ideologikusnak tekinti, csak hogy mindeközben meglehetősen hamis képe van – és hamis képet fest! – a művészet azon rendkívül változatos és heterogén összetételű részéről, melyet ily módon a hagyományos/polgári művészet fogalma alá homogenizál és szublimál. Polan szerint a posztbrechti esztétika két hatalmas tévedéssel él a polgári művészettel és a hollywoodi filmmel kapcsolatban. Legelőször is, hogy a polgári művészet és a hollywoodi film nélkülözi az iróniát és az önreflexió és a formai szubverzió eszközeit. Ennek cáfolására említi a *Dodó dilít*, illetve Laurence Sterne *Tristram Shandyjét* és Henry Fielding *Tom Jonesát* – Polan azt is hangsúlyozza, hogy e két utóbbi között is csak fokozati különbség van, nem pedig szakadék, mint ahogy azt sokan látni vélik. Másodszor, korántsem igaz, hogy a polgári művészet és a hollywoodi film csupa derű, boldogság és elégedettség lenne, mint ahogy a posztbrechti esztétika sugallja. A polgári lét – s ennek megfelelően a polgári művészet is – tele van repedésekkel, szakadásokkal, elégedetlenséggel, csalódásokkal és frusztrációkkal, s korántsem olyan vigasztaló, mint ahogy azt feltételezik, csupán ezek okát nem a társadalomban keresi. Polan szerint tehát a polgári és a politikai művészet között korántsem az a különbség, hogy az első kizárólag azonosulást kínál, míg a második eltávolít; a polgári művészet – sőt, mindenfajta művészet – ugyanúgy távolságot teremt: „A művészet automatikusan megvalósít egyfajta eltávolodást [*distancing*], egyfajta elidegenítést [*making*

---

<sup>525</sup> „film and theatre are »in« representation; the task is to displace that representation politically, not to reproduce its coherence but to demonstrate the contradictions that coherence avoids, the liaisons it assumes and guarantees.” Heath 1974. 119.

*strange*]. De ebben még nincs semmi politikai.”<sup>526</sup> A különbség sokkal inkább ott húzódik, hogy a polgári művészetben – illetve a hollywoodi filmben – sem a formai szubverzió jelenségeit, sem pedig az elégtelenségeket, problémákat és ellentmondásokat soha nem követi társadalmi elemzés, hogy ez utóbbiaknak soha nem társadalmi-történelmi okaik vannak, hanem vagy személyesek, vagy pedig ontológiaiak – „Ilyen az élet!” –, s ennek következtében politikai konzekvenciáik sincsenek.

Amíg az efféle művészet nem köti össze a formai szubverziót a társadalmi helyzetek elemzésével, addig aligha válhat többé pusztá példánál a mindennapjainkat végigkísérő zavarok sorában. Az a műalkotás, amely megüti formai elvárásainkat, nem szül tiltakozást azzal a kultúrával szemben, amely folyamatosan részt vesz elvárásainak megüjtésében.<sup>527</sup>

Polan szerint a posztbrechti esztétika tehát rossz nyomon jár, ha elsősorban formai igényeket támaszt a politikai, illetve brechti filmmel szemben:

Brecht esztétikája igazából azt hirdeti, hogy a realizmus fogalmát tágítani és tisztázni kell. Nem véletlen, hogy saját művészi programját realizmusként emlegeti. [...] A realizmus tehát tudásforma, a valóság leképezése. Hogy az adott realizmus hatékonyságát megítélhessük: „össze kell hasonlítanunk az élet ábrázolását magával az ábrázolt étellel”.

Az újabb kritikusok által gyakran hivatkozott lacani szubjektumelméletekhez hasonlóan Brecht elmélete is a pozicionálás fogalmára támaszkodik, amely leírja a szubjektumnak a kommunikáció áramlásában elfoglalt helyét. Brecht mégis alapvetően különbözik valamiben az említett kritikusoktól. Brecht szemében a nézői szubjektum attitűdbeli helyzete a mű attitűdbeli helyzetéből fakad – a politikai műalkotásban testet ölt a dolgok állása és a dolgok lehetséges állása közti különbség. Brecht formai kísérletezése két tekintetben is a tartalom függvénye. Először is a formának azért kell változnia, hogy tükrözhesse a változó valóságot, máskülönben Lukács formalizmusa lesz az eredmény. Másodszor Brecht politikai színháza a lehetőségek színháza – olyan színház, amely megmutatja, hogy az életnek nem kell mindig ugyanazokat az alakokat öltenie, amelyeket általában felvesz. A politikai művészet a „megváltoztathatatlan” emberi lény képét a „megváltoztatható és változásra képes” emberi lény képével veti össze. [...] Nem minden lehetőség egyformán érvényes; Brecht az érvényességet a szocialista nézőpont alapján választja ki. Vagyis ismét bejön a képbe a tartalom. Ami számít, az az, hogy mit mond el a mű a való világról. A művésznek nagy figyelmet kell fordítania a lehetőségek művében ígért világra.<sup>528</sup>

---

<sup>526</sup> Polan 2007 [1978]. 33. (Az idegen fogalmak beszúrása általam – FK)

<sup>527</sup> Polan 2007 [1978]. 32.

<sup>528</sup> Polan 2007 [1978]. 33-34.

Polan végeredményben két dolgot állít: egyrészt, hogy mindenféle művészet – a művészet általában – formabontó, és él a felforgatás és az elidegenítés eszközeivel; másrészt, hogy a formai szubverzió önmagában még kevés a politikához, ezért a politikai művészetnek a valóság ábrázolására, a társadalom elemzésére, a társadalom ellentmondásainak és problémáinak a feltárására van szüksége, s erről teljesen megfélekedezik a posztbrechti esztétika.

Polan első állítása finoman szólva is problematikus. Amikor kijelenti, hogy „Minden művészet távolságtartó [*distanced*]”<sup>529</sup>, vagy hogy „A művészet automatikusan megvalósít egyfajta eltávolodást [*distancing*], egyfajta elidegenítést [*making strange*]”<sup>530</sup>, akkor teljes mértékben figyelmen kívül hagyja, hogy a brechti elidegenítés nem pusztán a nyelvi vagy a művészi kódolás által létrejött távolságot jelenti, hogy a brechti elidegenítés nem pusztán a művészet formai megújítására és új formák keresésére törekszik, így nem ugyanaz, mint Sklovszkij formalista *отстранение*-fogalma, hogy Brecht *Verfremdung*-fogalma egy sajátos társadalmi-politikai vonatkozásokkal bíró koncepció, mely egyáltalán nem jellemző a művészetre általában. Úgy tűnik tehát, hogy éppenhogy Polan – aki formalizmussal vádolja a posztbrechti esztétikát – formalizálja az elidegenítés brechti fogalmát azáltal, hogy nem vesz tudomást annak sajátos, egyedi jelentéséről, társadalmi-politikai vonatkozásairól, s mossa össze a művészet bármiféle egyéb formai megújulást célzó törekvéseivel; ennek tükrében pedig annak is van némi bája, hogy azt állítja a posztbrechti esztétikáról, hogy nem számol a fokozatokkal.<sup>531</sup> Tanulmánya vége felé Polan egészen odáig jut, hogy a brechti esztétikát az azonosulás művészetének tekinti:

Másodszor amennyiben Brecht politikai művészetének része az ismerős világ jelenléte, ám az mégis egy vonzóbb világot mutat be, a brechti művészet az azonosulás művészete. Brecht elméleteit vizsgálva a kritikusok túlságosan is sokszor kijelentették, hogy ezek az elméletek nem hagynak helyet az azonosulásnak. Pedig Brecht művészetelmélete kétféle azonosulást is megvalósít: a beleélő, kérdések nélküli azonosulást – ez az, amelyik a világ tárgyias képéhez kapcsolódik – és a kritikai azonosulást – a tudás új perspektíváját, ahonnan szemügyre vétetik a dolgok régi rendje.<sup>532</sup>

Bár Polannek abban kétségtől igaza van, hogy a brechti esztétikától túlságosan is sokszor elvitatják az azonosulást, a posztbrechti esztétikára ez éppenhogy nem igaz – mint a

---

<sup>529</sup> Polan 2007 [1978]. 31. (Az idegen fogalom beszúrása általam – FK)

<sup>530</sup> Polan 2007 [1978]. 33. (Az idegen fogalmak beszúrása általam – FK)

<sup>531</sup> „Az utóbbi idők formalista esztétikája viszont nem nagyon számol fokozatokkal.” Polan 2007 [1978]. 30.

<sup>532</sup> Polan 2007 [1978]. 34-35.

fentiekben láttuk, a legtöbb képviselője direkt hangsúlyozza, hogy Brecht nem zárja ki az azonosulást; ugyanakkor a brechti esztétikát az azonosulás művészetének kikiáltani, a brechti esztétikával kapcsolatban kérdések nélküli azonosulásról beszélni meglehetősen abszurd, különösen annak fényében, hogy közben az általában vett művészetet pedig távolságtartónak és elidegenítőnek titulálja Polan.

Polan azon kritikája viszont, hogy a posztbrechti esztétika megfelelkezik a brechti esztétika tartalmi követelményeiről<sup>533</sup>, a valóság és a társadalmi ellentmondások és problémák ábrázolásának a hangsúlyozásáról, már sok igazságot tartalmaz. Hasonló kritikával él Angelos Koutsourakis is, aki szintén az ellentmondások és a dialektikus módszer hangsúlyozását hiányolja a posztbrechti esztétikából, miközben több ponton is arról ír, hogy a posztbrechti esztétika formai eszközökre redukálta Brecht esztétikáját:

Az angolszász filmkritika lelkesen ragadott meg bizonyos stilisztikai eszközöket, melyek a brechtizmussal asszociálódnak, miközben figyelmen kívül hagyta Brecht politikai filozófiáját és dialektikus módszerét, mely arra irányul, hogy ellentétekben gondolkodtassa a közönséget, és rákérdezzen a magától értetődőnek vett értékekre és eszmékre.<sup>534</sup>

a 70-es évek filmelmélete, mely, mint ahogy Sylvia Harvey rámutat (1982), Brecht írásait formai eszközök készleteként fogta fel, mely elválasztja a művészet és a társadalmi élet dialektikus megértését.<sup>535</sup>

Mindenekelőtt szögezzük le, hogy Koutsourakis azon állítása, miszerint a posztbrechti esztétika az elidegenítés eszközeire redukálja a brechti esztétikát, mint a fentiekben láttuk, egyáltalán nem állja meg a helyét. Mennyiben igaz azonban, hogy negligálja annak tartalmi követelményeit? Mennyiben tekinthető formalistának a posztbrechti esztétika, illetve, miben áll vagy miben mutatkozik meg a formalizmusa?

---

<sup>533</sup> Polan kritikájának a nyomán a továbbiakban az én érvelésemben és az én retorikámban is rendszeresen elő fog kerülni a forma és a tartalom, a formai és a tartalmi szempontok emlegetése, így itt szeretném leszögezni, hogy nem gondolom, hogy egy adott műben forma és tartalom elválasztható lenne egymástól, hogy a kettő létezhetne egymástól függetlenül, hogy a forma ne alakítaná a tartalmat. Azt sem gondolom, hogy a formának önmagában ne lenne politikai jelentősége, sőt, hogy akár ne bírna politikai tartalommal. Kérdés azonban – s a későbbiekben ezt fogom majd feszegetni –, hogy milyen politikai tartalommal bír egy adott forma, s hogy a forma által kínált politikai tartalom vajon mennyire tud hatékony lenni?

<sup>534</sup> „Anglo-Saxon film criticism has been keen to pick up certain stylistic devices associated with »Brechtianism«, ignoring at the same time Brecht’s political philosophy and his dialectical method, which aims to make the audience think in oppositions and question values and ideas that are taken for granted.” Koutsourakis 2013. X.

<sup>535</sup> „the 1970s film theory, which, as Sylvia Harvey points out, understood Brecht’s writings as a set of formal devices that divorced a dialectical understanding of art and social life.” Koutsourakis 2013. XVIII. Koutsourakis ezen kritikája egyébként 2018-as kötetében is újra és újra előkerül, l. Koutsourakis 2018!

Legelőször is, ha megvizsgáljuk, hogy miként gondolkodnak a posztbrechti esztétika képviselői az elidegenítésről és a brechti esztétikáról, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy mindegyiküknél találunk olyan kijelentéseket, megjegyzéseket, fejtegetéseket és gondolatmeneteket – pl. a brechti esztétikának a társadalom megváltoztatására irányuló igényének a hangsúlyozása, a *Verfremdung*nak az *остранение*-koncepciójával való szembeállítás és a társadalmi-politikai vonatkozásainak a nyomatékosítása, az elidegenítésnek a V-effektusokra való redukálásának az elutasítása, a reprezentációhoz való ragaszkodás stb. –, melyek egyértelműen arról tanúskodnak, hogy nem formalista módon fogják fel a brechti esztétikát. Amikor a posztbrechti esztétika képviselői távolságról (*distance*) és elidegenítésről (*distanciation*) beszélnek, akkor ezeket sajátosan brechti értelemben értik, a *Verfremdung* összes társadalmi-politikai vonatkozásával együtt, anélkül, hogy ezt minden egyes alkalommal külön hangsúlyoznák.

Másodszor, ha megfigyeljük, hogy milyen szempontokat mozgatnak az egyes filmekről való gondolkodás, az egyes filmek elemzése és értelmezése során – ez elsősorban a *Screen* 1975-ös téli számából, a második Brecht-számból tükröződik, mely az azévi Brecht-szimpozium szerkesztett anyagát öleli fel –, akkor az tapasztalható, hogy ezek között rengeteg tartalmi szempont van, s hogy ezek nagyon sokszor még felül is írják a formai szempontokat a filmek értékelése során. MacCabe például nagyra értékeli a *2 vagy 3 dolgot tudok csak róla* literalizálását, ugyanakkor kétségei vannak afelől, hogy ez és az elemek elválasztása elégséges-e a néző kizökkentéséhez és aktivizálásához, az összefüggések felismertetéséhez. Mint írja, a film számos pontján intellektuális olvasást igényel, hezitál a művészfilm és a politikai film között, s e hezitálás nem segíti elő a néző aktivizálását, ráadásul a hezitálás és a passzivitás a történeten belülről is megerősítődik Juliette figuráján keresztül.<sup>536</sup> Heath mindeközben a női szexualitás konvencionális ábrázolását kritizálja a filmben.<sup>537</sup>

Hasonlóképp, amikor MacCabe kritizálja a *Minden rendben-t*, akkor a literalizálás hiányán túl szinte kizárólag tartalmi kifogásokkal él vele szemben: problematikusnak tartja, hogy a Kommunista Párt két olyan eseményen keresztül van ábrázolva a filmben, melyek korántsem reprezentatívak arra nézve – a maoista csoport megtámadása, programjának szupermarketekben való kiárusítása –, amivel a film azt sugallja, hogy a Kommunista Párt sem különbözik a fennálló polgári rendtől; a film ily módon elmosza a politikai aktorok közötti különbséget, és homogenizálja a politikai teret, ami ahhoz vezethet, hogy az emberek

---

<sup>536</sup> MacCabe 1975. 52-54.

<sup>537</sup> MacCabe 1975. 57.

elfordulnak a politikától. Amikor Jane Fonda figurája azt a kérdést teszi fel, hogy hol kell kezdeni, hogy mindent megváltoztassunk, s azt válaszolja, hogy mindenhol, MacCabe szerint politikailag hibás választ ad a kérdésre, melyet a film reflektálatlanul hagy. Ugyancsak problematikusnak találja MacCabe az erőszak helyes politikai cselekvésként való beállítását – amikor két fiatal szembefordul az őket üldöző rendőrrel, amikor a fiatalok kifosztják a szupermarketet –, az erőszak ilyesfajta ábrázolása ugyanis olyan reakciós politikai elképzelés, mely az erőszak fasiszta idealizálásához áll közel.<sup>538</sup>

A szimpózium többi filmjének és másoknak az értelmezése és értékelése során ugyancsak az figyelhető meg, hogy számos tartalmi szempont kerül elő. De akkor mitől lenne formalista a posztbrechti esztétika?

A posztbrechti esztétika szövegeit olvasva összességében a fentiek ellenére is mégiscsak az érzékelhető, hogy túlságosan is leragad annak hangoztatásánál – mintegy kimerül annak hangoztatásában –, hogy a brechti esztétika legfőbb célja az apparátus működésének a megváltoztatása és a szubjektum azonosulásának a megtörése, miközben Brecht tartalmi elvárásainak a hangsúlyozása – pl. a valóság feltárásának, a társadalmi ellentmondások és problémák felmutatásának, a társadalom megváltoztathatóként való ábrázolásának vagy az osztályszempontból történő ábrázolásnak a hangsúlyozása – meglehetősen elsikkad. Polannek és Koutsourakisnak kétségkívül igaza van abban, hogy sem a realizmus, sem pedig az ellentmondások szükségessége nem eléggé hangsúlyozott a posztbrechti esztétikában, arról nem is beszélve, hogy az már végképp fel sem merül, hogy e tartalmi elvárások milyen további kérdéseket és problémákat vetnek fel.

Ezen kívül egyértelműen formai szempontok dominálják a posztbrechti esztétika filmválasztásait is. A posztbrechti esztétika ugyanis mereven ragaszkodva az apparátus működésének az aláásásához és a nézői azonosulás megtöréséhez dogmatikusan elutasít, minden olyan filmet, mely formailag nem elég radikális. Ez tükröződik a *Minden rendben* Wollen általi leértékelésében – aki, mint már említettem, a *Vidám tudáshoz* képest visszalépésnek minősíti a filmet –, de akkor válik talán a legnyilvánvalóbbá, amikor Alan Lovell a Brecht-szimpóziumon brechti filmekként méltatja Lindsay Anderson filmjeit, a *Ha...-t* (1968) és a *A szerencse fiát* – pontosabban inkább csak a *Ha...-t*, az utóbbival kapcsolatban azért ő maga is elismeri, hogy a brechti esztétika felől nézve hagy némi kívánnivalót maga után. Lovell értékelését heves ellenállás fogadja, az előadását követő vita<sup>539</sup> sok szempontból nagyon tanulságos, miközben nagyon árulkodó is egyben a

---

<sup>538</sup> MacCabe 1975. 54-57.

<sup>539</sup> Lovell 1975. 72-80.

posztbrechti esztétikára nézve. MacCabe szerint Anderson közönsége abban a hitben ringatja magát, hogy társadalomkritikát kap, valójában azonban csak önelégült felsőbbrendűséget.<sup>540</sup> Lovell válaszként azt veti MacCabe szemére, hogy ez ugyanúgy elmondható Godard filmjeire is, vele kapcsolatban azonban sohasem fogalmaz ilyen radikálisan. Walsh problematikusnak tartja, hogy formai struktúrájából kifolyólag mindkét film katarzist kínál, ami totálisan szembemegy Brecht felfogásával. Lovell szerint a formai struktúrából ez még nem következik automatikusan, s előadásának és a vitának az egyik legelőremutatóbb pontja az, hogy folyamatosan hangsúlyozza, hogy formai struktúrákból, narratív formákból még nem lehet egyértelműen következtetni arra, hogy a néző miként néz, miként értelmez, és miként él meg egy adott filmet, tehát azt hangsúlyozza, hogy a szöveg nem mindenható. Brewster szerint a film a bentlakásos iskolának az angol kultúrában unalomig ismert képét ismétli, s még ha ezúttal negatív fényben tünteti is azt fel, az még nem elidegenítés, s legfőképpen: a film nem mond semmi újat. Brewster véleményével szemben a beszélgetés egyik résztvevője azt hozza fel, hogy a filmet rendkívül nagyra értékeli a magyar és a csehszlovák szakmai közönség is, aminek persze különböző okai lehetnek – pl. érzelmileg korántsem olyan túlfűtött a viszonyuk az angol bentlakásos iskola témájához, a magyar közönség a lukácsi hagyomány dominanciája miatt korántsem kötődik annyira Brechthez –, mindazonáltal e tény egyrészt megerősíti azt, hogy különböző kulturális háttérrel rendelkező emberek egészen másként néznek egy-egy filmet, másrészt Lovellt abban, hogy problematikus, hogy a posztbrechti esztétika az apparátus működésének az aláásására és a nézői azonosulás megtörésére hivatkozva kapásból elutasít számos olyan filmet, melyek a tapasztalatok szerint valahol valamikor valamilyen nézőben nyilvánvalóan politikai felismeréseket ébresztenek.

S valóban: a posztbrechti esztétika tudomást sem hajlandó venni olyan filmekről, melyek formailag nem elég radikálisak, melyekről nem feltételezi, hogy aláássák az apparátus működését és megtörik a néző azonosulását. A posztbrechti esztétika által hivatkozott filmek így mindössze Godard filmjeitől – de neki is csak az 1967 utániaktól – Straub és Huillet filmjeiig terjednek. A posztbrechti esztétika szóra sem méltatja Godard 1967 előtti filmjeit, jóllehet, akár az *Éli az életét*, akár a *Csendőrök* pontosan hozzák Brecht

---

<sup>540</sup> MacCabe egy évvel korábbi cikkében *A szerencse fiát* egyenesen reakciós filmnek titulálta, mely azáltal, hogy a brechti elidegenítést a V-effektusokra, a technikára redukálja, vulgarizálja és depolitizálja Brechtet, valós társadalomkritika helyett legfeljebb csak az angol valóság sztereotípiáit kapargatja, nem beszélve a végkifejletéről, mely azon reakciós kispolgári vélekedést súlykolja, „misperint semmit sem tehetünk a megállíthatatlan és bűnös társadalmi folyamatok ellen (amelyet egy maroknyi mindenható kapitalista gengszter irányít) azon túl, hogy kinyilvánítjuk felsőbbrendűségünket velük szemben.” MacCabe 2007 [1974]. 25.

elvárásait – s korántsem csupán formailag! –, de számos egyéb filmje is vizsgálható lenne a brechti esztétika felől nézve. Hasonlóképp egyetlen szó sem esik a brit filmről – pedig Andersonon kívül akár Richardson vagy Loach egy-egy filmje is szóba kerülhetne –, ahogyan Fassbinderről, Makavejevről vagy Jancsóról sem tesznek említést. A posztbrechti esztétika tehát összességében egy rendkívül szűk filmkorpusszal dolgozik.

Nemcsak szűk azonban e filmkorporusz, hanem meglehetősen nehezen is befogadható, ami nyíltan – s különösen problémaként! – nem vetődik ugyan fel a posztbrechti esztétika részéről, ám néhány egyéb problémafelvetés, megjegyzés és elszólás óhatatlanul is utal rá. Mint már említettük, Wollen Godard kapcsán utal arra, hogy a narratíva radikális széttördelése nemcsak azt eredményezheti, hogy a néző jobban összpontosítja és újrafókuszálja a figyelmét, hanem éppen ellenkezőleg, azt is, hogy a film követhetatlenné válik, a néző figyelme lankad, és elveszíti az érdeklődését.<sup>541</sup> Hogy a kettő közül az előbbi következzen be, abban minden bizonnyal nagy szerepe van annak is, amit MacCabe hangsúlyoz – és amiről már szintén volt szó –, hogy a filmnek először be kell vonnia a nézőt, meg kell vesztegetnie az identitással, ellenkező esetben a kívülállóság érzése fogja el, ami unalomba és érdektelenségbe fordulhat át, sőt, akár a fenyegetettség érzésébe is.<sup>542</sup> S bár Wollen utal rá, hogy Godard a 70-es évek elejére eljutott odáig, hogy totálisan széttördelte, szétilálta az elbeszélést, mindezen problémákat egy-egy konkrét filmje kapcsán már nem vizsgálja a posztbrechti esztétika.

MacCabe Straub és Huillet *Történelmi leckék* című filmjével kapcsolatban arra a megállapításra jut, hogy Brecht regényének és a római történelem alapos ismeretének a hiányában nem működik. S bár MacCabe sokatmondóan hangsúlyozza, hogy nem azt nehezményezi, hogy a film előismereteket igényel, hogy elvárásai vannak a közönség tudásával kapcsolatban – „semmi okunk azt gondolni, hogy nagyon szűk közönség számára ne lehetne politikai filmet készíteni”<sup>543</sup> –, minden bizonnyal ezt a problémát is fel kellene vetni, különösen, hogy Martin Walsh több helyütt is utal arra, hogy Straub és Huillet filmjei örületes elutasítottsággal bírnak, még a fesztiválokon is, s hogy fogadtatásuk néha egyenesen ellenséges.<sup>544</sup>

Összességében kijelenthető, hogy a posztbrechti esztétika által preferált filmek meglehetősen nehezen befogadhatók, aminek a következtében csak egy rendkívül szűk

---

<sup>541</sup> Wollen [2006] 1972

<sup>542</sup> MacCabe 1975. 49-51.

<sup>543</sup> „there is no reason to think that it is impossible to make political films for a very small audience” MacCabe 1975. 51.

<sup>544</sup> Walsh 1981. 37, 41, 95.



közönséget képesek megszólítani, még problematikusabb azonban, hogy a posztbrechti esztétika egyáltalán nem hajlandó ezt problémaként kezelni, sőt, hogy egyáltalán nem is hajlandó ezzel szembesülni. Pedig két okból kifolyólag is foglalkoznia kellene e problémával: egyrészt amiatt, hogy vajon tényleg megfelelő stratégia-e ez politikai törekvéssel bíró filmek és diskurzusok számára, másrészt, hogy összeegyeztethető-e ez Brechtrel.

Kezdjük ez utóbbival! Legelőször is, Brechtől semmi sem állt távolabb, mint hogy unalmas, fárasztó vagy nehezen befogadható művészetet csináljon, a korabeli polgári színházat vagy a tömegfilmet éppen ezen tulajdonságai miatt kritizálja.<sup>545</sup> Számtalan helyen hangsúlyozza, hogy a művészetnek élvezetesnek és szórakoztatónak kell lennie, élményt kell kínálnia,<sup>546</sup> hogy a művészet által kínált tanulásban a nézőnek ugyancsak élvezetet kell lelnie.<sup>547</sup>

Másodszor, Brecht nem igényelt háttértudást, nem igényelt előzetes ismereteket. Brecht színháza aktivitást, gondolkodást, termelést vár el a nézőtől, de sem háttértudást, sem műveltséget, sem bármiféle olyan előzetes ismeretet, melynek hiánya korlátozná vagy egyenesen ellehetetlenítené a befogadó műhöz való hozzáférését, különösen annak osztályhelyzetéből kifolyólag. S itt feltétlenül muszáj is tisztázni valamit: látszólag ugyanis Brecht is pontosan azt állítja a saját színházáról – korábban idéztem is már –, hogy nem mindenki számára hozzáférhető: „[n]em minden betévedt és obulusát befizetett jöttment képes itt »megérteni« olyan értelemben, mint »fogyasztani«. Nem áru ez már többé, mely minden további nélkül hozzáférhető bárki számára, akinek megvan az átlagos érzékelő-érzéki hajlama.”<sup>548</sup> Csakhogy, Brecht itt arról beszél, hogy az ő színházához az nem fér hozzá, aki a pénzéért cserébe fogyasztani szeretne; ezen változtatni mindössze annyit jelent, hogy a nézőnek meg kell változtatnia a színházhoz való viszonyát, a színházhoz való hozzáállását, a színházról való gondolkodását, s ha ez sikerül neki, akkor Brecht színháza máris hozzáférhetővé válik a számára, mert az minden továbbit a rendelkezésére bocsát, melyből kiindulhat, melyet feldolgozhat, melyről elgondolkodhat, és amelyből termelhet. Ez nem jelenti persze azt, hogy nagyobb háttértudással és szélesebb látókörrrel ne lehetne többféleképpen és sokrétűbben megmunkálni az itt kapott anyagot sem, de Brecht színháza

---

<sup>545</sup> Brecht 1969b. 51., Brecht 1988-2000. Bd. 21. 100.

<sup>546</sup> Brecht 1969b. 87-89

<sup>547</sup> Brecht 1969b. 129

<sup>548</sup> Brecht 1969b. 114.

ezek hiányában is hozzáférhető, ellentétben olyan művekkel – Straub és Huillet filmjeivel – , melyek hozzáféréséhez meghatározott háttértudásra és sajátos előismeretekre van szükség.

A posztbrechti esztétika ugyanakkor Brechtől eltérően és Brechttel szemben meglehetősen elitista pozíciót vesz fel a filmekről és a közönségről való gondolkodásában. Rendkívül beszédes, hogy Martin Walsh, Straub és Huillet filmjeinek a legfőbb népszerűsítője, miként magyarázza a rendezőpáros filmjeinek elutasíttóságát, miként bátyázza körbe azokat a legkülönbözőbb elitista kritikai közhelyekkel, és miként menti fel a rendezőpárost: Walsh szerint a rendezőpár népszerűtlenségének az oka abból fakad, hogy ők elutasítják az azonosulást, az érzelmeket és a megszokott és könnyen befogadható formákat, és intellektuális utakon támadnak,<sup>549</sup> nem könnyű válaszokkal etetik a közönséget, hanem aktivitásra, munkára és termelésre kényszerítik, s nem engedik, hogy passzív maradjon,<sup>550</sup> a közönség azonban inkompetens, és hiányoznak a kritikai keretei.<sup>551</sup>

A posztbrechti esztétika végső soron nyíltan vállalja, hogy nem tartja fontosnak, hogy tömegeket érjen el, sőt, odáig jut, hogy ennek igazolására Brechtet is meghamisítja. Amikor a Brecht-szimpoziumon egy szeminárium résztvevői felteszik a kérdést, hogy miért korlátozták a résztvevők számát hetvenre, Heath azt válaszolja, hogy Brecht számára az elérendő közönség nem mennyiségi kérdés volt, hogy a célja sohasem a legnagyobb szám elérése volt, s hogy mindig egy adott diskurzus, esemény típusa – jelen esetben egy szeminárium – határozza meg a résztvevők számát.<sup>552</sup> Ez utóbbiban Heathnek kétségtelenül igaza van, abban ugyanakkor téved, hogy Brecht ne akart volna tömegeket elérni. Írásaiban a színházat tömegeket vonzó sportstadionként szeretné látni,<sup>553</sup> közönségként pedig a nép és a munkásosztály tömegei lebegnek a szeme előtt – a *Galilei életében* Galilei például a következőket mondja:

De lehetünk tudósok, ha megtagadjuk a tömeget? A csillagok mozgását már megértették a népek, de uraik mesterkedését még most sem tudják kiszámítani. Az égbolt megméréséért vívott harcot megnyerte a kétkedés. De hite révén a római háziasszony újra meg újra elveszti harcát a tejért. A tudománynak mindkét küzdelemmel törődnie kell.<sup>554</sup>

---

<sup>549</sup> Walsh 1981. 37.

<sup>550</sup> Walsh 1981. 42.

<sup>551</sup> Walsh 1981. 41.

<sup>552</sup> Pettifer 1975. 11-12.

<sup>553</sup> L. *Több jó sportot!* (1926) című írását, in: Brecht 1969b. 42-45.

<sup>554</sup> Brecht 1964b. II. kötet, 233.

A posztbrechti esztétikában egyedül Lovell hangsúlyozza, hogy Brecht tömegeket akart elérni, de úgy, hogy közben egy avantgárd művészetet akart művelni, ami óhatatlanul is feszültséget szül:

egy szocialista számára Brecht sajátos jelentősége abban áll, hogy elfogadott egy olyan feszültséget, mellyel valószínűleg bármely alkotó szembesül, aki egy olyasfajta társadalomban dolgozik, mint a miénk. E feszültség egyik oldalán a tömegközönség áll, melynek vitathatatlanul mondani akar valamit, melynek szánja a munkáját, a másik oldalán az avantgárd művészet, mely iránt érdeklődik, de amelynek a technikája, ha alkalmazza azt, elvágni látszik őt a tömegközönségtől. Úgy vélem, e feszültségek különösen erősek egy szocialista művész számára, mert mindkét irányból blokkolva van. Nem fogadhatja el problémamentesen a tömegközönséget, nem mondhatja, hogy azt fogja adni a közönségnek, amit az akar, és hogy mindenképp felett állóként tekint a közönség jelzett követeléseire és vágyaira. Kritikusan kell viszonyulnia azon közönséghez, illetve azon közönség reprezentációihoz, mely voltaképpen a számára adatott (mert nyilvánvalóan valódi problémák vannak azzal, amit a közönség pl. a népszerű filmtől vár). Másrészt nem ragadhat le az avantgárdon belül, mert tudatában kell lennie az avantgárdon belüli alkotás osztályhelyzetének és kulturális korlátainak, melyek a társadalmunkban léteznek. Így együtt él ama feszültségekkel. Brecht nagy jelentősége, hogy elfogadta a feszültségeket, munkássága mindkét irányba húz...<sup>555</sup>

A posztbrechti esztétika által preferált filmekkel kapcsolatos legfőbb probléma azonban sokkal inkább az, hogy politikai hatékonyságuk mindezek ellenére – vagy éppen ezekből kifolyólag? – erőteljesen megkérdőjelezhető. Ennek egyik legnyilvánvalóbb oka az lehet, amire már Wollen is utalt, hogy ha egy film nehezen befogadható, ha a néző elveszti az iránta való érdeklődését – ez a veszély, mint utaltunk rá, mind Godard, mind pedig Straub és Huillet filmjei esetében fennáll –, akkor az nyilvánvalóan semmiféle politikai aktivitást nem fog benne kiváltani.<sup>556</sup>

Straub és Huillet esetében azonban egy további probléma is felmerül, mégpedig az, hogy vajon a formák radikális felforgatása elegendő-e önmagában? Walsh kimerítően

---

<sup>555</sup> „for a socialist the special interest of Brecht is the way he accepted a tension, which is probably one that any artist working in our kind of society faces, between on the one side a mass audience to whom you inevitably want to say something, towards whom you want to direct your work, and on the other hand an avant-garde art, which again you’re interested in, but whose techniques seem, if you adopted them in your work, to cut you off from the mass audience. I think these tensions are particularly strong for a socialist artist, because he’s blocked both ways. He can’t accept the mass audience unproblematically, he can’t say he’ll give the audience what it wants, and accept as sovereign the audience’s demands and desires as indicated to him. He must have a critical relationship towards that audience or the representations of that audience that are actually made to him (because obviously there are real problems in knowing what an audience for the popular cinema, for example, wants). On the other hand he can’t stick within the avant-garde, because he must be aware of the class situation and cultural limits of working within the avant-garde that exist in our society. So he lives with those tensions. The great interest of Brecht is that he accepted the tensions, his work is pulled in both directions...” Lovell 1975. 62.

<sup>556</sup> Wollen 2006 [1972]

elemzi, hogy miként jelenik meg a második világháború utáni nyugat-német társadalom kritikája a *Machorka-Muff*ban, s Straubra is utal, aki szerint „szándékaiban az összes filmje közül ez volt az egyik legnyíltabban politikai.”<sup>557</sup> Egy ilyesfajta elemzést azonban már hiába is keresnénk tanulmánya folytatásában, ahol az *Anna Magdaléna Bach történetét* (1968) vizsgálja,<sup>558</sup> s ez nem is véletlen; az *Anna Magdaléna Bach története* kapcsán ugyanis óhatatlanul is az a kérdés merülhet fel, hogy vajon milyen politikai szándékai vannak e filmnek? Pontosabban, hogy milyen politikai felismeréseket ébreszthet az *Anna Magdaléna Bach története* a nézőben azon túl, hogy ráirányítja a figyelmét a film materialitására, és tudatosítja benne, hogy a film konstrukció? Ha Comolli és Narboni tipológiáját nézzük, akkor az *Anna Magdaléna Bach története* kétségkívül közelebb áll az olyasfajta filmekhez, mint *A Földközi-tenger* (1963) vagy a *Persona* (1966), melyek típusát úgy jellemzik, hogy „[n]em nyíltan politikai tartalmú, de bizonyos módon mégis azzá válik azáltal, hogy kritikai hatása a formáján keresztül érvényesül.”<sup>559</sup> Mint az idézetből is látszik, Comolli és Narboni politikai karakterrel ruházza fel ezeket a filmeket is, s abban az értelemben, melyben a szerkesztőpáros – és lényegében a politikai modernizmus is – a „politikai” jelzőt használja, ezek valóban politikai filmek is. Brechtnek azonban ez minden bizonnyal kevés lenne! Mint volt már róla szó, Brecht a művészetől a valóság, a társadalmi ellentmondások feltárását várja el – Comollival és Narbonival szólva nyílt politikai tartalmat követel –, és érdemes felidézni azt is, hogy a *Positif* kritikásai már a 60-as évek eleje óta több ízben rámutattak arra, hogy Bergman filmjeinek nincs köze a brechti esztétikához.

De nézzük a rendezőpáros adaptációit: a *Machorka-Muff*, a *Nincs megbékélés*, a *Történelmi leckék* vagy a *Mózes és Áron* (1975) már kétségkívül hordoznak politikai tartalmakat is – jóllehet, ezek nagyon vegyesek: a *Történelmi leckék* Brecht regényének az adaptációja, így politikai tartalmi óhatatlanul is kompatibilisek Brechtrel, a többi film esetében viszont ez már korántsem olyan egyértelmű –, a fő kérdés azonban az, hogy milyen politikai tartalmakat hordoznak ezek a filmek Böllön, Brechten és Schönbergen túl? A fentiekben már utaltam MacCabe-re, aki a *Történelmi leckékkel* kapcsolatban jegyzi meg, hogy a nézőnek alaposan ismernie kell Brecht regényét és a római történelmet is, ellenkező esetben nem élvezi, illetve nem tudja befogadni a filmet, ha viszont ismeri ezeket, akkor az a kérdés merül fel, hogy mit tesz hozzá a film Brecht regényéhez, hogy milyen politikai

---

<sup>557</sup> „of all his films, this was one of the most explicitly political in intention.” Walsh 1981. 43, a *Machorka-Muff* elemzése: 42-47.

<sup>558</sup> Walsh 1981. 47-53.

<sup>559</sup> Comolli – Narboni 2006 [1969]

tapasztalatokat és felismeréseket kínál a nézőnek Brecht regényén túl, MacCabe szavaival élve, hogy képes-e még egyáltalán leckeként szolgálni a néző számára?<sup>560</sup> Ez a kérdés pedig Straub és Huillet többi adaptációjával kapcsolatban is felvethető!

Straub és Huillet filmjei tehát meglehetősen híján vannak a Brecht által megkövetelt politikai tartalomnak – adaptációk esetében az eredeti művek politikai tartalmának az újragondolásának, s ne felejtjük el, hogy Brecht egyik legfőbb célja, hogy meglepje, megdöbbenesse a nézőt, hogy a megszokottat új megvilágításban tüntesse fel! –, a rendezőpáros szemmel láthatóan mindössze a megszokott filmi formák és kifejezőmódok radikális felforgatására törekszik. Csakhogy, mint Polan rámutatott, a formai szubverzió egyáltalán nem idegen a polgári művészettől sem. Innen nézve viszont Straub és Huillet filmjei jóval közelebb látszanak állni azon polgári művészethez, melytől Brecht menekült, mint ahhoz, amelyet szorgalmazott.

Összegezve tehát, a posztbrechti esztétika egy meglehetősen szűk, nehezen befogadható és elitista filmkorpuszban gondolkodik, mely ráadásul politikai hatékonyságát tekintve is erősen megkérdőjelezhető. Nemcsak a hollywoodi filmet utasítja el, hanem azon túl is számos egyebet, melyet formailag nem tart elég felforgatónak. Miközben a posztbrechti esztétika meglehetősen kritikus a hollywoodi filmmel, önnön előfeltevéseivel totálisan kritikátlan, önnön előfeltevéseire teljes mértékben elfelejt reflektálni. Brechtre hivatkozva gondolkodás nélkül elutasít olyan filmeket, mint az *Éli az életét*, a *Csendőrök* vagy a *Ha...*, totálisan megfélelkezik olyan filmekről, mint *A vendégmunkás* (1969), a *Fényes szelek* (1969), a *WR – Az organizmus misztériuma* (1971) vagy a *Sweet Movie* (1974), miközben politikai gesztusként ünnepli a színészek hadarását, a gyors, egyhangú és monoton előadásmódot az *Anna Magdaléna Bach történetében* és az *Othonban*,<sup>561</sup> vagy éppen a Rómában köröző személyautó szélvédőjének, tetőablakának és visszapillantó tükrének a kereteit a *Történelmi leckékben*.<sup>562</sup>

Az, hogy a posztbrechti esztétika egy ilyen szűk filmkorpuszban gondolkodik, több szempontból is problematikus. Egyrészt, mert kérdéses, hogy képes-e egy ilyen szűk és pláne megkérdőjelezhető filmkorpuszon keresztül hatékonyan demonstrálni az ellenfilmről, illetve a politikai filmről való elképzeléseit, s ezáltal igazolni önmagát. Másrészt, mert mint Rodowick utal rá, a posztmodernizmusnak és a kultúrakutatásnak a 70-es évek végétől egyre inkább előtérbe kerülő diskurzusai a politikai modernizmussal ellentétben nemhogy nem

---

<sup>560</sup> MacCabe 1975. 51-52.

<sup>561</sup> Walsh 1981. 39.

<sup>562</sup> Walsh 1981. 65.

zárkóznak el a populáris kultúrától, de egyenesen fel is értékelik azt – legalábbis a teoretikus gondolkodás terepeként –, így a hollywoodi film, a népszerű film elutasítása – de mint láttuk, a posztbrechti esztétika még ezen túl is elutasít nagyon sokmindent – nagyban hozzájárulhatott a politikai modernizmus hanyatlásához.<sup>563</sup>

Mindezekkel együtt azonban Rodowick 1994-ben még mindig amellett érvel, hogy bár a politikai modernizmus sajátos diskurzusa – legfőképpen annak retorikája és kérdésfeltevéseinek a módja miatt – holtpontra jutott, az általa felvetett kérdések továbbra is aktuálisak, és továbbra is jelen vannak a kultúrakutatás diskurzusaiban:

Egyrészt amellett érvelek, hogy a filmtudomány feloldódik a médiatudományban és a kultúrakutatásban, és hogy ez jól van így, de amellett is érvelek, hogy a politikai modernizmus korszaka továbbra is velünk él számos módon. A felvetett kérdések és azon problémák, melyekkel abban az időszakban szembesültünk, nem tűntek el az elmúlt 25 évben. [...] Sokkal inkább arról van szó, hogy a politikai modernizmus diskurzusa számos módon áthelyeződött a kultúra és az identitás jóval aktuálisabb vitái által...<sup>564</sup>

A forma, a szubjektivitás és az ideológia kérdései tehát nem hagyták el a jelen színterét. Számomra a politikai modernizmus diskurzusa jelöli a kortárs filmelmélet mint diskurzív mező felszínre bukkanását, melyben továbbra is élünk és gondolkodunk. Következésképp legsürgetőbb elméleti kérdéseink feltevésekor 1994-ben sem kerülhetjük el, hogy ne gondoljuk át 1968 „elmélet”-generációjának a pozícióit. A posztmodernizmus nem igazolta az ideológia végét; s nem merítettük ki a szemiotika, a pszichoanalízis, a dekonstrukció és a marxizmus kínálta eszközöket sem. Az azonosulás és a nézőség tanulmányozásai kiszélesedtek és elmélyültek, hogy magukba foglalhassák a nemi és a rasszbeli különbség komplex kereszteződéseit is.<sup>565</sup>

---

<sup>563</sup> Rodowick 1994<sup>2</sup> [1988]. XXIII-XXIV.

<sup>564</sup> „On one hand, I want to argue that film studies is indeed disappearing into media and cultural studies and that this is a good thing. But I also want to argue that the era of political modernism is still with us in many ways. The questions posed and the problems confronted during that period have not disappeared in the last twenty-five years. [...] Rather, the discourse of political modernism may have been displaced in a variety of ways by more contemporary arguments about culture and identity...” Rodowick 1994<sup>2</sup>. VIII.

<sup>565</sup> „Questions of form, subjectivity, and ideology, therefore, have not left the contemporary scene. For me, the discourse of political modernism marks the emergence of contemporary film theory as a discursive field in which we still live and think. Therefore, in addressing our most pressing theoretical questions in 1994, we cannot avoid thinking through the positions of the »theory« generation of 1968. Postmodernism has not witnessed the end of ideology; nor have we exhausted the critical tools offered by semiotics, psychoanalysis, deconstruction, and Marxism. Studies of identification and spectatorship have both broadened and deepened to include complex crossings of sexual and racial difference.” Rodowick 1994<sup>2</sup>. XXV.

## 5. Lars von Trier *Dogville*-je és *Manderlaye*

A továbbiakban szeretnék rátérni a posztbrechti esztétika jelenkori helyzetére, s tekintve, hogy ennek az ezredforduló utáni ismételt előtérbe kerülése egyértelműen Lars von Trier *Dogville*-jének és *Manderlaye*ének köszönhető, rögtön ezekkel is kezdem. A *Dogville* és a *Manderlay* kapcsán értelmezésüket követően elsősorban azt fogom megvizsgálni, hogy miként működik ezekben a színpadi forma és a brechti esztétika.

### 5.1. A *Dogville* és a *Manderlay* recepciója

A *Dogville*-t 2003. május 19-én mutatják be a Cannes-i Filmfesztiválon. A bemutatót követő legelső kritikák általában részben a korábbi von Trier-toposzokat – a női krisztusi figurát, a szenvedő női figurát, a női áldozatot –, részben pedig a legszembetűnőbb újdonságokat – a színházi formát, a női áldozat bosszúját – hangsúlyozzák, továbbá, hogy a film von Trier új trilógiájának – az *USA – a lehetőségek földje* (*USA – land of opportunities*) trilógiájának, közkeletűen az Amerika-trilógiájának – a nyitódarabja.

A film tudományos recepciójában nagy számban található filozófiai – köztük politikai filozófiai, filozófiai-teológiai – megközelítésű írások. Von Trier életművét tekintve ez már korábban is így volt, az *Európa* (1991) óta a filmek recepciójában például folyamatosan újra és újra előkerül az áldozathozatal vagy éppen a megváltás kérdéseinek a vizsgálata. Jaques Rancière a *Dogville*-t a jelenkori politikában és művészetben is megfigyelhető etikai fordulat szimptomájaként értelmezi. Rancière szerint a jelenkori liberális demokráciákban a konszenzus politikájának favorizálásával egyrészt egyre jobban elhomályosul a különbség a tény és a törvény között, aközött, ami van, és aminek lennie kellene, másrészt a különböző társadalmi, gazdasági és kulturális igények tagadásával, elfojtásával fellép egyfajta abszolutista moralitáshoz való visszatérés igénye, a végtelen igazságosság igénye is. A végtelen igazságosság ugyanakkor észrevétlen csaphat át végtelen gonoszságba, hacsak nem maga a végtelen gonoszság. „A tény és a törvény közötti növekvő homályosság a végtelen gonoszság, igazságosság és jóvátétel példátlan dramaturgiájának

enged utat.”<sup>566</sup> Ily módon a *Dogville* a végtelen igazságosság elferdült moralitásának az ábrázolása. Robert Sinnerbrink Rancière értelmezését veszi górcső alá. Rancière a *Dogville*-t Brechtnek *A vágóhidak Szent Johannájával* összehasonlítva arra a következtetésre jut, hogy Brecht művével ellentétben von Trier filmje nem vonatkoztatható semmiféle hatalmi rendszerre: „A szenvedés és a kiábrándulás eme meséje semmiféle olyan uralmi rendszerből nem ered, melyet meg lehetne érteni és el lehetne törölni. A gonosz egyik formájára épül, mely önnön reprodukciójának az oka és a következménye.”<sup>567</sup> Sinnerbrink ezzel szemben úgy látja, hogy *Dogville* viszonyaiban nagyon is visszaköszön a liberális demokráciák elhibázott működésének néhány mozzanata, s ezeket igyekszik szemügyre venni. Adam Atkinson Kant vendégszeretet-fogalmának derridai kritikáját idézi fel, s úgy látja, hogy ami *Dogville*-ben történt, az a kanti vendégszeretet borzalmas megvalósulása, s ez – *Dogville* korántsem feltétlen vendégszeretete – emésztette fel Grace végtelen kegyelmét, feltétlen megbocsátását.<sup>568</sup> Lorenzo Chiesa és Dany Nobus mindketten Marcell Mauss ajándékcserekonceptiója felől közelítik meg a filmet, és azt vizsgálják, hogy miként futott zátonyra e koncepció *Dogville*-ben, s Mauss elképzelését Lacan, Bataille, Badiou és Derrida segítségével igyekeznek újragondolni.<sup>569</sup> Per Aage Brandt szerint a film egy hibásan működő társadalmat ábrázol: az emberek eltűrik, elnézik egymás hazugságait, csalásait, aljasságait, gonoszságait, aminek az a következménye, hogy senki sem felelős a tetteiért, senki sem elszámoltatható semmiért. A film negatív példákon keresztül azzal szembesíti a nézőt, hogy az igazságtalanság szó nélkül hagyása felelőtlen magatartás, s olyan társadalomhoz vezet, mint amilyen *Dogville*.<sup>570</sup>

A *Dogville* recepciójának másik markáns vonala a feminista megközelítés, mely a *Hullámtörés* (1996) óta szintén erőteljesen képviseli magát az életmű egészének a recepciójában. Már a *Hullámtörés* hatalmas vitákat váltott ki, és rettenetesen megosztotta a feminista kritikát, s ez csak fokozódott az *Aranyszív*-trilógia további filmjeivel, az *Idiótákkal* (1998) és a *Táncos a sötétben*-nel (2000). Egyes kritikusok úgy látják, hogy Bess, Karen és Selma tökéletesen hozza a nő hagyományos patriarchális sztereotípiáit: jók, tiszták, ártatlanok, sérülékenyek, pszichésen labilisak, kommunikációs nehézségei vannak,

---

<sup>566</sup> „The growing indistinction between fact and law gives way to an unprecedented dramaturgy of infinite evil, justice and reparation.” Rancière 2010 [2004]. 185. Rancière értelmezéséhez l. továbbá Sinnerbrink 2007

<sup>567</sup> „This tale of suffering and disillusionment does not stem from any system of domination that might be understood and abolished. It is based upon a form of evil that is the cause and effect of its own reproduction.” Rancière 2010 [2004]. 185.

<sup>568</sup> Atkinson 2005

<sup>569</sup> Chiesa 2007, Nobus 2007

<sup>570</sup> Brandt 2003



engedelmesek, aláztosak, önfeláldozóak, zokszó nélkül viselik szenvedéseiket, sorsukat stb. Mások szerint azonban erősek, lázadóak, forradalmárok, felforgatják a patriarchális társadalom kereteit, tudatosak, útjukat, sorsukat és áldozatvállalásukat tudatosan választják. A feminista kritikát tehát mélyen megosztja az a kérdés, hogy von Trier női figurái vajon elszenvedik vagy felforgatják a patriarchális társadalmat. Az előbbieket azzal vádolják az utóbbiakat, hogy felmagasztalják a szenvedést, az önfeláldozást és az áldozatvállalást, mely hagyományosan is a nőnek van kiosztva a társadalomban, következésképp e női figurák korántsem felforgatják, hanem újraírják a patriarchális rendet.<sup>571</sup> A *Dogville*-lél von Trier csavart egyet az alapproblémán, a feminista kritika helyzetét azonban nem könnyítette meg: jóllehet, Grace figurája a történet végén kilép passzivitásából, cselekvő figurává válik, azzal az erőszakkal azonban, melyet a film végén elkövet, a feminista kritika sem tud elszámolni.

A recepció majd minden írása kitér az Amerika-kérdésre is. Bár talán egyetlen olyan kritika sincs, mely kizárólag arra fókuszálna, hogy egy mélyreható Amerika-kritikát tárjon fel a *Dogville*-en keresztül, szinte mindegyik megemlíti, hogy a film a készülöben lévő Amerika-trilógia első része, s több-kevesebb Amerikára utaló motívum felvillantásával rövidebb-hosszabb ideig el is időzik e kontextusnál. A film persze bőven kínál is muníciót ehhez. Csakhogy, az életmű trilógiákba rendezése korántsem a recepció, hanem a filmek marketingje, illetve von Trier felől jön, s pontosan annak a játéknak a része, melyet von Trier űz a nézővel, és amelynek segítségével szuper-szerzőként<sup>572</sup> a filmek recepcióját is igyekszik befolyásolni. Nem mintha az életmű trilógiákba rendezésének ne lenne létjogosultsága – az egy-egy trilógiába tartozó filmek között számos tematikus, motivikus és stilisztikai hasonlóság van –, ugyanakkor elfedi a köztük lévő különbségeket, vagy éppen félrevezető is lehet. Az Aranyszív-trilógia esetében például az *Idióták* sok szempontból rettenetesen különbözik a *Hullámtöréstől* és a *Táncos a sötétben-től*, a Depresszió-trilógia esetében pedig mindhárom film elég különböző, de legfőképpen *A nimfomániás I-II.* (2013) különbözik az *Antikrisztustól* (2009) és a *Melankóliától* (2011). A trilógiák címei erőteljesen befolyásolhatják a befogadást, és leszűkíthetik az értelmezést, ha túlságosan is komolyan vesszük őket, miközben csak felületi dolgokat mozgatnak meg, és néha – mint az Amerika-trilógia esetében – határozott, ám üres provokáció<sup>573</sup> áll mögöttük. Rendkívül beszédes, hogy von Trier miként számol be az Amerika-trilógia születéséről:

---

<sup>571</sup> Mindezekről l. Mandolfo 2010

<sup>572</sup> L. a bevezetés 5. lábjegyzetét!

<sup>573</sup> Abban az értelemben persze nem üres, hogy a film tele van Amerikára történő utalásokkal, motívumokkal. Mégis, a film lényegi kérdés- és problémafelvetései nem ezekből fakadnak, nem ezekkel kapcsolatosak, hanem jóval általánosabbak. Ha kizárólag az Amerikára történő utalásokból és motívumokból indulunk ki, azok

Két dolog inspirált a *Dogville* írásában. Mindenekelőtt, Cannes-ba mentem a *Táncos a sötétben*-nel, és néhány amerikai újságíró azért kritizált, hogy filmet csináltam az Egyesült Államokról anélkül, hogy valaha is lettem volna ott. Ez dühített, mert amennyire rémlik, ők sem mentek soha Casablancára, amikor a *Casablancát* csinálták. Ezt igazságtalannak gondoltam, így elhatároztam, hogy még több filmet csinállok, melyek Amerikában játszódhatnak. Ez volt egy dolog.<sup>574</sup>

Mindezekből kifolyólag a *Dogville*-t és a *Manderlay*t nem kizárólag Amerikára fogom vonatkoztatni, s e tekintetben Stefan Orth-tal értek egyet:

De az Egyesült Államokra történő nyomatékos utalás ellenére sem kell a filmet kizárólag az USA problémaanalíziseként érteni. Az amerikai álom, csakúgy, mint zátonyra futásának reflexiói, már régóta a sikeres vagy félresikerült élet kódjaként szolgálnak világszerte. A kis amerikai falucska prototípusának – à la Thornton Wilder *A mi kis városunk* – [...] nem kizárólag az USA-ra kell utalnia, hanem a minden emberben ott lakozó „akárcire” (Hugo von Hofmannsthal).<sup>575</sup>

S végül: szintén számos tanulmány foglalkozik a színházi formával, ugyanakkor néhány kivétellel egyik sem sajátosan a brechti színház és esztétika felől közelíti azt meg, hanem az intermedialitás elméleteinek és kérdésfeltevéseinek a tükrében vizsgálják.<sup>576</sup> E tény meglehetősen árulkodó az ezredforduló utáni film és filmes diskurzusok Brechthez való viszonyára nézve, különösen, hogy von Trier Amerika mellett, Brecht nevét is számtalan interjúban hangsúlyozza, többek között a Cannes-i Filmfesztivál már említett sajtóanyagában is: „S aztán hallgattam a *Kalóz Jenny*t, Bertolt Brecht és Kurt Weill dalát a *Koldusoperából*. Ez egy nagyon erőteljes dal, s a bosszú a témája, amit én nagyon szerettem.

---

semmiféle mélyreható Amerika-kritikához nem vezetnek el. Ha viszont a film jóval általánosabb kérdés- és problémafelvetéseit vonatkoztatjuk Amerikára, azzal kivetítünk rá valami olyasmit, mely nem csak arra érvényes. Von Trier lényegében ezt célozza meg, ezzel provokál, ezt értem üres provokációként.

<sup>574</sup> „Two things inspired me to write *Dogville*. First of all, I went to Cannes with *Dancer in the Dark* and I was criticised by some American journalists for making a film about the USA without ever having been there. This provoked me because, as far as I can recall, they never went to Casablanca when they made *Casablanca*. I thought that was unfair so I decided then and there that I would make more films that take place in America. That was one thing.” *Dogville* Press Book. Cannes Film Festival. 2003. 10.

<sup>575</sup> „Aber selbst trotz der ausdrücklichen Verweise auf die Vereinigten Staaten muss der Film nicht nur als Problemstudie der USA verstanden werden. Der amerikanische Traum wie die Reflexionen auf sein Scheitern gelten länger schon weltweit als Chiffre für gelingendes oder eben mißlingendes Leben. Der Prototyp eines kleinen amerikanischen Weilers à la *Unsere kleine Stadt* von Thornton Wilder soll [...] nicht allein auf die USA, sondern auf den »Jedermann« (Hugo von Hoffmannstahl) in allen Menschen hinweisen.” Orth 2008. 184.

<sup>576</sup> L. pl. Bühler-Dietrich 2008, Kolesch 2008, Steltz 2010 („6.1. Lars von Trier: »Dogville«.” 148-170.)

[...] Bizonyos mértékig Bertolt Brecht és az ő nagyon egyszerű, dísztelen színháza is inspirált.”<sup>577</sup>

A *Manderlay* recepcióját tekintve a legfeltűnőbb, hogy rettenetesen szűk érdeklődés övezi – a *Dogville* terjedelmes recepciójához képest ez különösen feltűnő. Ennek számos oka lehet, a legfőbb minden bizonnyal a heves elutasíttottsága. Legelőször is, akik már a *Dogville* esetében sem tudtak elvonatkoztatni attól, hogy Amerika-kritikaként nézzék a filmet, és ezt sérelmezték, azok számára a *Manderlay* végképp túlmegy minden határon. Hasonlóképp, akik a történetet nem tudják nem a feketék történeteként nézni, nagy eséllyel találják rasszistának a filmet. Azért ezen megközelítések között is van olyan, mely nem ragad le itt: Vincent Lloyd szerint a film azon politikai teológia kritikája, mely szembeállítja egymással a törvényt és a kegyelmet, az empirikus világot és a metafizikát, és az előbbieket az utóbbiak nevében eltörli – hasonlóképp, mint ahogy Grace is eltörli Asszonyunk Törvényét saját „kegyelme” – liberális eszméi – nevében. Lloyd szerint ez a gondolkodás jellemző az amerikai pragmatizmusra, s annak leágazására az afrikai amerikai pragmatizmusra is. Csakhogy ezen szétszakítás meglehetősen problematikus; ebből fakad *Manderlay* kudarca is, mely lényegében e szétszakítás kudarca. Lloyd e politikai teológiával szemben Gillian Rose-t kínálja, aki szerint az empirikus világot és a metafizikát nem egymástól elszakítva, hanem egymással összefonódva kell elgondolni, a törvényt pedig nem eltörölni, hanem kritizálni és korrigálni kell.<sup>578</sup> A *Manderlay* iránti érdektelenséghez visszatérve: Grace figurája a *Dogville*-hez képest jelentős változáson ment keresztül; s bár sztereotípiákban továbbra is bővelkedik, megaláztatásokban továbbra is bőven van része, e figura már jóval kevesebb érdeklődésre tart számot a feminista kritika részéről is. S végül, tekintve, hogy a színházi forma viszont ugyanaz, mint a *Dogville*-ben volt, belátható, hogy ez a film már nem sok újdonsággal szolgál a színházi forma iránti érdeklődők számára sem – jóllehet, ha a brechti esztétika felől nézzük, akkor a brechti színház – mint látni fogjuk majd – a *Manderlay*-ben egy kicsit másképp működik, mint a *Dogville*-ben.

---

<sup>577</sup> „Then I was listening to „Pirate Jenny”, the song by Bertolt Brecht and Kurt Weill from „The Three-penny Opera”. It’s a very powerful song and it has a revenge theme that I liked very much. [...] I was also inspired to a degree by Bertolt Brecht and his kind of very simple, pared-down theatre.” *Dogville Press Book. Cannes Film Festival*. 2003. 10-11. A film magyarországi bemutatásával egyidőben nálunk is jelent meg olyan interjú, melyben von Trier Brecht hatására utal. L. Kriston 2003

<sup>578</sup> Lloyd 2008

## 5.2. A *Dogville* és a *Manderlay* mint a kereszténység és a modernség kritikái

Egy kicsit jobbá akarom tenni ezt a világot.<sup>579</sup>

Saját olvasatomban a *Dogville* és a *Manderlay* a nyugati kultúra két alappilléreinek, a kereszténységnek és a modernségnek a kritikája.

A *Dogville* elején Tom – Billel való beszélgetése és az első gyűlés során – azt a kérdést teszi fel, hogy elég nyitottak-e (*open*)<sup>580</sup> Dogville lakói, hogy képesek-e az elfogadásra (*acceptance*) – akár csak egy ajándék (*gift*) elfogadására –, hogy képesek-e a befogadásra (*receiving*). Tom ezzel a keresztény antropológia emberképére kérdez rá, a keresztény antropológia ugyanis azt feltételezi, hogy az ember természettől fogva, eredendően nyitott, rendelkezik a nyitottság adományával, ez teszi ugyanis lehetővé, hogy képes legyen a befogadásra, mely az egyetlen lehetséges út a Szentlélek elnyerésére, melyen keresztül az isteni szeretet és kegyelem (*grace*) – ez utóbbi mint Isten ajándéka! – megnyilvánul. Ugyancsak a befogadás képessége által válnak az emberek Krisztus és egymás társaivá a kereszténységben, nem véletlen, hogy Tom kérdésfelvetése a közösségiség vitájába torkollik. Tom azt veti Dogville lakóinak a szemére, hogy nem elég nyitottak, hogy problémáik vannak az elfogadással, a befogadással, mire Tom apja azt hozza fel vele szemben, hogy Dogville-nek nagyon jó a közösségi szelleme, amit Ginger mama rögtön meg is erősít azzal, hogy együtt lapátolják a havat. Tom azzal vág vissza, hogy valójában mindenki csak a saját háza előtt lapátol, azaz nem együtt, nem közösségként élnek, hanem csak egymás mellett, egymástól elszigetelve, a közösségnek csak a látszatát fenntartva.<sup>581</sup>

A film rögtön a prologusban és az első fejezetben számos adalékkal szolgál ahhoz, hogy a néző mérlegelje e dilemmákat. A narráció a legkülönbözőbb szinteken – a heterodiegetikus audiális narrátor kommentárjain, a szereplők dialógusain, önreflexióin, viselkedésén és cselekedetein keresztül – kínál információkat Dogville lakosairól, melyek meglehetősen ellentmondásosak. A narrátor szerint Dogville lakói jó és becsületes emberek, akik szeretik a városukat – igaz, hanghordozásában bujkál némi irónia. Tom ugyanezt állítja

---

<sup>579</sup> „I wanna make this world a little better.” Grace szavai apjához, miután meghozta Dogville-ről való ítéletét.

<sup>580</sup> A továbbiakban a *Dogville* és a *Manderlay* elemzése során zárójelben néhol feltüntettem az eredetileg elhangzó angol szavakat vagy kifejezéseket. Azok esetében járok el így, melyek fogalmi jelentőséggel bírnak a filozófiai, teológiai vagy egyéb társadalomtudományi kontextusokban, vagy amelyeknek esetleg utalásértékük van, s mindezzel von Trier filmjeinek a rendkívüli nyelvi megformáltságára is szeretném felhívni a figyelmet – ez utóbbira a későbbiekben egyébként röviden még visszatérek.

<sup>581</sup> Bühler-Dietrich 2008. 77.

róluk Grace-nek, amikor először találkoznak – immáron minden irónia nélkül. Mindezekkel ellentétben a gyűlésen már eléggé bizalmatlan, kétkedő, gyanakvó és közönyös emberekkel szembesül a néző – ahogy Mrs. Henson meg is jegyzi: „Mi a magunk dolgával törődünk, nem kérünk senkitől semmit.”<sup>582</sup> –, s Ben többszöri leintése, elhallgattatása sem az éppen emlegetett jó közösségi szellemet igazolja. Tom szavai ennél is árulkodóbbak, amikor bemutatja a városka lakóit: Hensonék professzionális hamisításból élnek, Ginger mama és Gloria Dogville lakóinak a kizsákmányolásából él, Vera gyermekei gyűlölnek egymást, McKay a vakságát takargatja, Ben pedig amiatt szégyenkezik, hogy iszik és bordélyházba jár – ez utóbbiak óhatatlanul is arról tanúskodnak, hogy Dogville-ben számos dolog nem vallható meg, nem vállalható fel őszintén a nyilvánosságban –, miközben a mozgáskorlátozott June befogadását apja széleslátókörűségének a bizonyítékaként nyugtázza Tom.

Ugyancsak árulkodóak a bibliai utalások, legelőször is a kutya neve: Mózes. Reinhold Zwick Mózes nevéhez ez esetben az Egyiptomból való kivezetés, a megszabadítás tettét köti – mely minden későbbi szabadulástörténet prototípusa –, s a láncra vert kutya alakjában a szabadság láncra vertségét véli felfedezni.<sup>583</sup> Chuck almáskertje a Paradicsomot idézi, ám korántsem mint a beteljesülés, hanem mint a bűnbeesés helyszínét, s az egresbokrok tövisei és fáradságos megmunkálása szintén arra utal, hogy a bűnbeesés után vagyunk: „... a föld átkozott lesz miattad. Fáradsággal szerzed meg rajta táplálékodat életed minden napján. Tövist és bojtortjánt terem számodra. A mező fűvét kell enned. Arcod veritékével eszed kenyeredet, amíg vissza nem térsz a földbe, amiből lettél.”<sup>584</sup>

Többen kiemelik a spirituális totális hiányát Dogville-ben, melyet jól jelképez az elárvult missziósház: prédikátor nincs, és nem is várható, az orgonát kíméletességből némán használják, „a prédikátori hivatalt [pedig] egy tehetségtelen pseudointellektuel, Thomas Edison foglalja el (rossz) szabadegyházi hagyományban az elpazarolt moralitásával.”<sup>585</sup> Orth hangsúlyozza, hogy Dogville kifejezetten nem vallásos közösség.<sup>586</sup> Michaela és Thilo Rissing szerint, akik Kierkegaard felől közelítik meg a *Dogville*-t, a várost korlátoltság és bornírtság uralja; lakói a szükségszerűségnek és a végességnek vetik alá magukat, ahelyett hogy a lehetségest és a végtelent igyekeznének felfedezni; mindig egyöntetűen szavaznak,

---

<sup>582</sup> „We mind our own business we don't ask nothin' from nobody.”

<sup>583</sup> Zwick 2008. 166-168.

<sup>584</sup> Ter 3,17-19, idézi Orth 2008. 192. Dolgozatomban a bibliai szöveghelyeket a Szent István Társulat fordításában idézem.

<sup>585</sup> „ein unfähiger Pseudo-Intellektueller, Thomas Edison, okkupiert in (schlechter) freikirchlicher Tradition mit seiner verquasteten Moralität das Predigeramt.” Zwick 2008. 168.

<sup>586</sup> Orth 2008. 185.

hogy a konfliktusokat csírájukban elfojtsák, tehát nincs önálló énjük; s mivel a közös hólapatolás éppen elég nekik, nem érzik szükségét bármin is változtatni. „Dogville az öntudatlan kétségbeesés állapotaként jelenik meg, mely Kierkegaard szerint a világ alapkonstitúcióját és a kétségbeesés legveszélyesebb formáját jelenti,”<sup>587</sup> és már a történet elején „minden kelléket tartalmaz a kierkegaard-i halálos betegség tematizálásához.”<sup>588</sup> Hasonlóképp látja Zwick is, aki szerint „Dogville egy megváltatlan világ miniatúr képeként jelenik meg, mely nem akar tudni megváltatlanságáról.”<sup>589</sup>

Ebbe a közösségbe és az elfogadásról, a befogadásról és a közösségiségről való vita közepébe csöppen Grace(!), aki szőkeségével, törekenységével és fénylő sugárzásával egyértelműen krisztusi figuraként, Isten ajándékként jelenik meg a dogville-iek számára: „A világosság világít a sötétségben, de a sötétség nem fogta fel. [...] (Az Ige) volt az igazi világosság, amely minden embert megvilágosít. A világba jött, a világban volt, általa lett a világ, mégsem ismerte föl a világ. A tulajdonába jött, de övéi nem fogadták be.”<sup>590</sup> Grace tetteiben és viselkedésében egészen a nyolcadik fejezet végéig krisztusi figura is marad – jó, alázatos, önfeláldozó stb. –, sőt, a történet egyes eseményei – még ha nem is kronológiai sorrendben – Jézus élettörténetének egyes eseményeit is felidézik, számos közülük ikonográfiaailag is: Grace menekülése a teherautón az almásládák között a keresztrefeszítést [14. kép], a súlyos kerék vonszolása a keresztvitelt [15-16. kép], missziósházbeli beszéde Jézust a bírái előtt [17-18. kép], apja Cadillacjébe való beszállása Jézus mennybemenetelét, mégpedig azáltal, hogy apja jobbján foglal helyet, akárcsak Jézus Istenén.<sup>591</sup> Nyakán a bőrpír a krisztusi stigmákat idézi [19. kép].

A film egyik legfőbb kérdésfelvetése tehát az, hogy valóban olyan nyitott, elfogadó és befogadó-e az ember természettől fogva, mint ahogy a keresztény antropológia feltételezi, hogy valóban képesek-e az emberek egymás társaivá válni és jó közösségként működni. Az erről való gondolkodáshoz Dogville lakói és az ő tetteik szolgáltatják az anyagot nyolc fejezeten keresztül – Orth, illetve Hofmannsthal fogalmával élve ők lesznek azon „akárkik”, akiken a keresztény antropológia teszteltetik a történet során.

---

<sup>587</sup> „präsentiert sich Dogville als der Zustand einer *unbewussten Verzweiflung*, die nach Kierkegaard die Grundkonstitution der Welt und die gefährlichste Form der Verzweiflung darstellt.” Rissing – Rissing 2008. 200.

<sup>588</sup> „alle Anlagen zu einer Thematisierung jener Kierkegaardschen »Krankheit zum Tode« enthält.” Rissing – Rissing 2008. 199.

<sup>589</sup> „Dogville erscheint als Miniaturbild einer unerlösten Welt, die freilich von ihrer Unerlöstheit nichts wissen will.” Zwick 2008. 168.

<sup>590</sup> Jn 1,5-11, részben idézi Zwick 2008. 170.

<sup>591</sup> „Az Úr Jézus [...] fölment a mennybe, elfoglalta helyét az Isten jobbján...” Mk 16,19, utal rá Orth 2008. 189-190.

Ezen túl persze számos más kérdés is felmerül, például: ha valakinek az ügyében döntenek, határoznak, akkor vajon a jelenlétében vagy a távollétében helyénvaló-e szavazni? Ha valaki kevesebb ideje lakója – állampolgára – egy helynek, akkor vajon kevesebb vagy ugyanannyi jog illeti-e meg? Át lehet-e hágni a törvényt, ha az egyértelműen téves/rossz – azaz lehet-e rejtegetni Grace-t a rendőrségi körözés ellenére is –, de legfőképpen: megközelíthető-e üzleti szempontból és kifejezhető-e anyagiakban a nyilvánvalóan rossz törvény erkölcsi, emberi vagy egyéb megfontolásból fakadó áthágásából következő kockázatvállalás, számszerűsíthető-e és felszámolható-e egy erkölcsi vagy emberi – vagy legalábbis annak hitt, mondott vagy hazudott – tett? E kérdések – és a film által felvetett számos egyéb kérdés – legtöbbje persze inkább csak retorikai kérdés, amennyiben a film rögtön sugall is rájuk valamilyen választ, ez azonban még korántsem jelenti azt, hogy passzivitásra készítenék a nézőt. Hogy milyen szerepük van ezeknek a brechti esztétikában, arra a későbbiekben még visszatérünk.

A film másik legfőbb kérdésfeltevése, hogy miként értelmezhető Grace 180 fokos fordulata a történet végén? Mondhatnánk akár, hogy pálfordulása, ha Grace krisztusi mivoltából való kifordulása nem éppen ellenkező irányú lenne a fogalom eredeti jelentésével, ha Grace esetében nem éppen az Istentől való elfordulásról lenne szó. Grace fordulatának és azon rettenetes pusztításnak az értelmezése, melyet a történet végén véghez visz, minden bizonnyal a *Dogville* legnagyobb kihívása, legalábbis a recepció érdeklődése túlnyomórészt a film ezen mozzanatára irányul – hogy megpróbálja megérteni és megmagyarázni, hogy tiltakozzon ellene, hogy elhatárolódjon tőle.

S miközben a recepció majd minden figyelme arra összpontosul, hogy miként lehet értelmezni Grace fordulatát, hogy mi történhetett Grace-szel, hogy hogyan juthatott azon elhatározásra, amelyre jutott, hogy mi vezethetett egészen idáig, s egyáltalán, hogy hogyan történhetett meg mindez, addig az szinte fel sem merül, hogy mi vezethetett Dogville lakóinak a tetteiig, hogy hogyan történhetett meg az, amit Dogville lakói tettek Grace-szel. Miközben a recepció minden erejével azon van, hogy Grace tetteire magyarázatot találjon, addig a dogville-iek tetteinek okait alig-alig firtatja. Az a néhány tanulmány, mely több-kevesebb figyelmet szentel ennek a kérdésnek is, többnyire arra jut, hogy negatívan válaszolja meg Tom kérdését, tehát hogy Dogville lakói nem elég nyitottak, nem elég elfogadóak, nem képesek az isteni kegyelem befogadására, rosszul értelmezik a vendégszeretetet stb. E magyarázatokban egy valami közös: mindegyik azt feltételezi, hogy a lakók eredendően híján vannak valaminek, hogy eredendően gonoszak, amiből az következik, hogy eleve nem is alakulhatott volna másként a Grace-hez való viszonyuk. E

magyarázatok azonban figyelmen kívül hagyják a történet nyolc fejezeten keresztül zajló eseményeit, a dogville-iek Grace-hez való viszonyának a nyolc fejezeten keresztül változó dinamikáját. Grace és a dogville-iek viszonyának ugyanis van egy nem elhanyagolható tartósan felfelé ívelő szakasza, mely a július 4-i ünneppel éri el a tetőpontját, és a viszonyuk csak innentől válik fokozatosan egyre rosszabbá, és végül egészen brutálissá. Az is kérdéses továbbá, hogy pusztán egy ilyesfajta hiányból szükségszerűen következne-e Grace azon mértékű kizsákmányolása és megalázása, ami végül bekövetkezik? A legfőbb kérdést ugyanis úgy lehetne talán feltenni, hogy minek köszönhető az, hogy Dogville lakói az elnyomás azon fokára jutnak, amelyre végül jutnak? Általánosan fogalmazva: mi kell ahhoz, hogy egy ember vagy egy közösség egy másik ember vagy közösség testi-lelki kizsákmányolásának és megalázásának arra a fokára jusson, amelyre Dogville jutott?

Orth a rendőrségi körözésből fakadó egyre nagyobb nyomással indokolja Dogville lakóinak fokozódó embertelenségét.<sup>592</sup> Csakhogy: az első körözőlevél megjelenése egy feszültebb gyűlésen túl még nem igazán befolyásolja Grace és Dogville lakóinak a viszonyát – a július 4-i ünnep ezek után még idilli körülmények között zajlik le, kivéve az ünnep végét, amikor másodszor is megjelenik a rendőrség, és amely már kétségkívül megváltoztatja a viszonyokat. A rendőrség harmadszori kiszállása során Chuck megerőszakolja Grace-t, de a dogville-iek Grace-hez való viszonyát közvetlenül nem látszik súlyosbítani. A rendőrség ezután többször már nem jelenik meg Dogville-ben, a lakók Grace-szel szembeni megnyilvánulásai azonban még ezután is egyre durvább és durvább fokozatokon mennek keresztül, így ezek immár nem magyarázhatók a rendőrségi körözésből fakadó nyomással.

Michaela és Thilo Rissing másokhoz hasonlóan szintén abból indul ki, hogy Dogville lakói nem képesek az isteni kegyelem befogadására, illetve nem akarják azt befogadni – megfogalmazásuk ambivalens! –, a szerzőpáros azonban továbbmegy ennél, s arra mutat rá, hogy a folyamatosan ott lebegő, de be nem fogadott kegyelem egyfajta bosszúságként érzékelődik Dogville lakosaiban, ami aztán feszültséget szül, és agresszióba csap át:

Grace azon kívülről jövő „kegyelmet” testesíti meg, mely nemcsak azt tudatosítja Dogville lakóiban, hogy a bűn létezik, hanem azt is, és mindenekelőtt azt, hogy a bűnösségét nem *akarja* megérteni, tekintve, hogy az ember a kegyelem e rendkívüli eseményével mint egyfajta „bosszúsággal” szembeszegetül. A befogadás és a bosszúság, a kétségbeesésnek a kegyelem által való lehetséges legyőzése és a bűnbe való tényleges visszaesés közötti eme feszültség a Grace-szel szemben legvégsőkig elmenő agresszióként van illusztrálva a filmben.

---

<sup>592</sup> Orth 2008. 187.



Azáltal, hogy Grace éppen azt teszi, ami túlmegy a megszokott mértéken, és ebből kifolyólag elsőre feleslegesnek tűnik, egyrészt a krisztusi üzenet legtisztább megtestesülését szimbolizálja, másrészt egyúttal ki is provokálja azon bosszúságot, melyet már Jézus Krisztus alakja is előhívott.<sup>593</sup>

Grace figyelme és törődése saját hiányaira emlékezteti Dogville lakosait, rendkívülisége ily módon irritálja őket. A szerzőpáros ezek után részletesen elemezi Grace Tomhoz, Benhez és Chuckhoz – sőt, a tanulmány egy korábbi változatában<sup>594</sup> Verához – való viszonyát is, és azt is feltárja, hogy mik a bosszúság és az irritáció sajátos, egyedi tényezői az egyes figurák esetében.

De térjünk rá Grace tetteire! Míg a dogville-iek tetteinek az okai, motivációi korántsem egyértelműek, addig Grace tetteinek az okai bizonyos fokig nyilvánvalóak – a dogville-iek tettei, ezeket bünteti ugyanis Grace –, így a kérdés sokkal inkább az, hogy miként vezetnek ezen okok azon mértékű büntetéshez, melyet Grace kiszab a kisvárosra. A Rissing szerzőpáros szerint Dogville lakóinak a halála szükségszerű és elkerülhetetlen, mert nemcsak az isteni kinyilatkoztatást képtelenek felismerni és a kegyelmet befogadni, hanem kételkedésükben odáig jutnak, hogy Istenről is közvetlenül meg akarnak győződni:

Mint Kierkegaard a *Filozófiai morzsákban* hangsúlyozza, az emberek lényegi hibája abban áll, hogy többnyire csak a „Mindenhatót” szeretik, a szolga alakjában evilágra érkező és önnön kiüresítésében az emberhez hasonlatossá váló Istent azonban nem. A hatalom közvetlen szeretetében megfélelmedeznek a bibliai intérsről, hogy az a kívánság, hogy Istent láthassák, szükségszerűen a halált jelenti. Így hagyja figyelmen kívül Tom is Grace figyelmeztetését, és nyúl az alattomos megérzéséből kifolyólag megőrzött „névjegykartáéhoz”, hogy Dogville-be hívja a „főnököt”. Mindenki nevében közvetlenül fordul az abszolúthoz, miközben az Istenhez való hasonlatosságot és a kegyelmet nem ismerik fel Grace alakjában.<sup>595</sup>

---

<sup>593</sup> „Sie verkörpert jene von außen kommende »Gnade«, die Dogville nicht nur zu Bewusstsein bringt, dass es die Sünde gibt, sondern auch und vor allem, dass es seine Sündhaftigkeit nicht verstehen *will*, indem sich der Mensch diesem außerordentlichen Ereignis der Gnade als einem »Ärgernis« widersetzt. Diese Spannung zwischen Annahme und Ärgernis, möglicher Überwindung der Verzweiflung in der Gnade und faktischem Rückfall in Sünde wird im Film als bis zum Äußersten gehende Agression gegen Grace illustriert. // Indem Grace gerade das tut, was über das alltägliche Maß hinausgeht und daher zunächst überflüssig zu sein scheint, symbolisiert sie zum einen den Inbegriff der christlichen Botschaft, zum anderen provoziert sie aber zugleich jenes Ärgernis, das schon die Gestalt Jesu Christi hervorgerufen hatte.” Rissing – Rissing 2008. 201.

<sup>594</sup> Rissing – Willeke 2004

<sup>595</sup> „Wie Kierkegaard in den *Philosophischen Brocken* betont, besteht ein wesentliches Manko der Menschen darin, dass sie zumeist nur den »Allmächtigen« lieben, nicht aber in die Welt gekommenen Gott, der sich in Knechtgestalt zeigt, um in seiner Entäußerung an die Welt den Menschen gleich zu sein. In ihrer unmittelbaren Liebe zur Macht vergessen sie die biblische Mahnung, dass der Wunsch, Gott zu sehen, zwangsläufig den Tod bedeutet. So ignoriert auch Tom die Warnung von Grace und nutzt die in hinterlistiger Vorahnung aufbewahrte »Visitenkarte«, um den »Boss« nach Dogville zu rufen. Im Namen aller vollzieht er die direkte Hinwendung zum Absoluten, während die Gottebenbildlichkeit und Gnade in Gestalt von Grace verkannt wird.” Rissing – Rissing 2008. 209.

Mint a szerzőpáros említi, nem véletlen, hogy amikor Grace apja az első fejezetben először jelenik meg Dogville-ben, Tom – bárhogy is igyekszik bekukucsálni a kocsija ablakán – nem láthatja őt.

Dogville kiprovokálja a *közvetlen* kapcsolatot az isteni hatalommal, így végül is kétszeresen is következetes, hogy a Dogville feletti ítélet lakói halálával végződik: egyrészt az isteni hatalommal való közvetlen kapcsolatteremtés önző kívánságának eredményeként, másrészt a „halálos betegség” következtében, melynek a kifutása ugye *halálos*.<sup>596</sup>

A Rissing szerzőpáros szerint tehát Dogville lakóinak a halála szükségszerű. Azt a kérdést azonban már nemigen feszegetik, hogy vajon akkor mit kezdünk Grace krisztusi figurájával? Grace brutális pusztítása ugyanis, melynek legkegyetlenebb mozzanata a csecsemő lemészárlása a bölcsőben, teljességgel összeegyeztethetetlen krisztusi alakjával. Sőt, nemcsak Grace krisztusi alakjával, hanem minden egyéb morális gondolkodással is, így nem csupán a teológiai megközelítések számára jelent problémát, hanem minden egyéb morális megközelítés számára is. Kérdés tehát, hogy ki/mi térítette le Grace-t a krisztusi útról, kire/mire kenjük ezt a barbárságot?

A bibliai kontextusban ilyesfajta pusztítások az Ószövetségben fordulnak elő. Ilyen Szodoma és Gomorra elpusztítása,<sup>597</sup> az aranyborjú miatti bosszú,<sup>598</sup> Korach, Datan és Abiram lázadásának a megtorlása,<sup>599</sup> illetve a Korach halálát követő további pusztítások<sup>600</sup> – ez utóbbi három a hitehagyottak ellen irányul. Az aranyborjú miatti bosszú kivételével mindegyik közös abban, hogy a pusztítás a megcélzott csoporton belül az individuális bűnöktől függetlenül mindenkire kiterjed, s ilyesfajta pusztításra biztat Sámuelnek az Amalek elleni harcra buzdító beszéde is, mely immár a csecsemők megölését is hangsúlyozza: „Rajta hát, menj és támad meg Amaleket, és töltsd be rajta és mindenén, amije csak van, az átkot. Ne kíméld, hanem ölj meg férfit és nőt, gyereket és csecsemőt, marhát és juhót, tevét és szamarat!”<sup>601</sup> Zwick szerint Vera gyerekeinek az anyjuk szeme láttára történő megölése Antiochus, a szeleukid uralkodó kegyetlenségét idézi fel, aki anyjuk

---

<sup>596</sup> „Dogville fordert den *unmittelbaren* Kontakt mit der göttlichen Macht heraus, und so ist es letztlich in doppelter Weise konsequent, dass das Gericht über Dogville mit dem Tode seiner Bewohner endet: Zum einen als Resultat des eigensüchtigen Wunsches nach direktem Zugang zur göttlichen Macht, zum anderen als Vollzug der »Krankheit zum Tode«, deren Ausgang eben *tödlich* ist.” Rissing – Rissing 2008. 209.

<sup>597</sup> Ter 19

<sup>598</sup> Kiv 32, utal rá Zwick 2008. 172.

<sup>599</sup> Szám 16, utal rá Zwick 2008. 172.

<sup>600</sup> Szám 17,1-15

<sup>601</sup> 1Sám 15,3, utal rá Zwick 2008. 174, De Kesel 2005.

szeme láttára kínozza és öli meg hét fiát, amiért azok nem hajlandók megszegni törvényeiket<sup>602</sup> – igaz, ez esetben a kegyetlenség nem Istenhez köthető.

A bibliai kontextuson kívül Grace pusztítása a holokausztot is megidézi. Bár a történet egésze összességében egyáltalán nem hasonlítható a holokauszthoz, ahol „[a] jó és a gonosz élesen kettéválik”<sup>603</sup> – a dogville-iek és a tetteik nem állíthatók párhuzamba a zsidókkal, a holokausztra nem tekinthetünk ítélkezésként vagy büntetésként stb. –, s én sem szeretném azt sugallni, hogy a totális pusztítás pusztá aktusán túl bármi közük is lenne egymáshoz,<sup>604</sup> mégis nem lehet nem észrevenni, hogy von Trier nemcsak a totális pusztítással, nemcsak a csecsemő lemészárlásával idézi azt meg,<sup>605</sup> hanem a pusztítást megelőző pillanatokkal is: miközben Grace gondolkodik, Dogville lakói gépfegyveres emberek társaságában, felöltözve – kabátban, kalapban, sapkában – állnak, ülnek és várnak, mintha csak indulásra várnának, közben Grace-re tekintenek, aki az előtérben áll, így szinte úgy tűnik, mintha a kamerába tekintenének [20. kép]. Ezen jelenet képsorai erőteljesen azon fotográfiákra emlékeztetnek, melyek a zsidók összegyűjtését dokumentálták a második világháború alatt, Dogville lakói mellől csak a bőröndjeik hiányoznak.

Grace tettének az említett ószövetségi eseménnyel való hasonlósága következtében Grace fordulatát számos kritika a kegyelmes Istentől a bosszúállóhoz, az újszövetségi moráltól az ószövetségihez való visszatérésként értelmezi<sup>606</sup> – Grace pusztítását tehát ily módon az Ószövetség Istenére róják. Zwick azonban mindezen hasonlóságok ellenére is úgy látja, hogy Grace pusztítása nem fér meg az ószövetségi morál keretei között: „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.”<sup>607</sup> Továbbá: „nem sokat markolunk azzal, ha Grace-t az áldozati paradigmából egy megtorlási paradigmába való átmenet

---

<sup>602</sup> 2Mak 7, utal rá Zwick 2008. 177.

<sup>603</sup> Heller 2002 [1994]. 20.

<sup>604</sup> Valószínűleg nem véletlen, hogy a recepció egésze tartózkodik a holokausztra való asszociációtól. Az általam olvasottak közül egyedül Marc De Keselnél bukkan fel a holokauszt fogalma, jóllehet, korántsem a zsidó holokausztra vonatkoztatva használja, hanem annál jóval általánosabban, totális pusztításkénti értelmében, így nagyon is kérdéses, hogy De Kesel fogalomhasználatát vajon nagyon burkolt utalásként vagy miként értsük – véletlenről aligha lehet szó, hiszen többször is használja. L. De Kesel 2005, De Kesel 2007.

<sup>605</sup> Mint Heller is utal rá, a teljeskörű pusztítás, a csecsemő elpusztítása – bár nem kizárólag a holokausztra jellemző – már azért egy olyan mozzanat, mellyel a holokauszt számos más pusztítástól megkülönböztethető, l. Heller 2002 [1994]. 19.

<sup>606</sup> L. pl. Fibiger 2003, Varga 2003. 9., Liszka 2006. 17.

<sup>607</sup> „Damit verlassen Grace und ihr Vater endgültig das Paradigma einer strafend-vergeltenden Gerechtigkeit, die gerade noch, wenn auch mühsam, mit dem biblischen Gott zusammengedacht werden kann, und wechseln in biblischer Perspektive ins Lager der widergöttlichen Agenten.” Zwick 2008. 177.

szimbolikus figurájaként akarjuk olvasni.”<sup>608</sup> Hasonlóképp vélekedik Orth is, aki szerint Grace tette túllép a „szemet szemért, fogat fogért” elv határain: „Az ószövetségi motívum ezáltal brutálisan felfokozódik, és ténylegesen is elválí az ószövetségi viselkedési szabály humanizáló szándékaitól, melynek esetében éppen az eszköz arányosságáról van szó.”<sup>609</sup> Mind Zwick, mind pedig Orth elzárkózik tehát attól, hogy Grace fordulatát az ószövetségi morálhoz való visszatérésként szemléljük, s Grace tettét egészében véve értelmezhetetlennek találják. „A film vége teológiai szempontból csak *ex negativo* olvasható, bizonyos értelemben ösztönzéseként, hogy éppen ellenkezőleg gondolkodjunk!”<sup>610</sup>

Orth szerint teológiai szempontból azonban nem csupán a film vége, hanem annak egésze elfogadhatatlan, s tiltakozik a film rendkívül pesszimista antropológiája ellen: „A film erőssége abban rejlik, hogy az emberben lakozó és az emberek által elkövetett gonoszság témájának szenteli magát, gyengesége viszont abban, hogy a gonosz uralmát abszolútnak tételezi, és hogy az ösztönei által vezérelt emberről végül túl keveset feltételez.”<sup>611</sup> Orth szerint ez nemcsak a *Dogville*-re, hanem már von Trier korábbi filmjeire is jellemző: bennük – a keresztény gondolkodással összhangban – az emberek kegyelemre szorulnak, ám mindeközben – s ez az, ami már nem fér össze a keresztény gondolkodással – olyan romlottak és gonoszak, hogy már képtelenek a kegyelem befogadására, s von Trier ezzel az isteni teremtés és szándék egészének az értelmét kérdőjelezi meg:

Az embernek ígért kegyelem logikájában való túlzott kételkedés magától értetődően csakis az Istennel és az ő eredendően jó teremtésével szembeni bizalmatlanságot eredményezheti. [...] Lars von Trier azonban megkérdőjelezi a megbocsátás határtalan isteni akaratának az elképzelését.<sup>612</sup>

Grace krisztusi alakja azonban nemcsak a kereszténység intézményes hagyománya felől olvasható. Hogy a teológiai olvasatoknak Nietzsche a vakfoltjára esik, korántsem meglepő,

---

<sup>608</sup> „es wird am Ende auch zu kurz greifen, wollte man Grace als Symbolfigur eines Übergangs vom Opfer zum Vergeltungsparadigma lesen” Zwick 2008. 177.

<sup>609</sup> „Das alttestamentliche Motiv wird damit freilich brutal gesteigert und fällt faktisch hinter die humanisierenden Absichten der alttestamentlichen Verhaltensregel zurück, der es gerade um die Verhältnismäßigkeit der Mittel geht.” Orth 2008. 191.

<sup>610</sup> „Das Ende des Films kann aus theologischer Perspektive nur *ex negativo* gelesen werden, gewissermaßen als Anregung, in die entgegengesetzte Richtung zu denken.” Orth 2008. 193.

<sup>611</sup> „Die Stärke des Films besteht somit darin, dass er sich dem Thema des Bösen im und durch den Menschen widmet, seine Schwäche, dass er die Beherrschung durch das böse absolut setzt und vom als triebgesteuert gezeichneten Menschen zu gering denkt.” Orth 2008. 192.

<sup>612</sup> „Das Resultat des exzessiven Zweifels an der Logik der dem Menschen zugesagten Gnade kann verständlicherweise nur das Misstrauen gegenüber Gott und seiner an sich guten Schöpfung sein. [...] Lars von Trier jedoch setzt hinter die Vorstellung eines unbegrenzten Vergebungswillens Gottes ein Fragezeichen.” Orth 2008. 193-194.

ám hogy azon túl sem igen merül fel a neve a *Dogville* kapcsán, az már annál inkább<sup>613</sup> – különösen annak tükrében, hogy von Trier későbbi filmjében, az *Antikrisztus*ban a kritika lépten-nyomon Nietzsche-t igyekszik tetten érni. Márpedig von Trier nemcsak Grace alakját kölcsönzi Nietzsche-től, hanem a *Dogville* egész „üdv történetét” Nietzsche lencséjén keresztül forgatja le.

Legelőször is tehát, Grace – akinek a végtelen alázata, passzivitása és tűrőképessége túlmegy minden korábbi Krisztus-figuráén, hacsak nem Leónak, Bessnek vagy Selmának hívják, s nem valamelyik von Trier-opus szereplője – sok szempontból Nietzsche Jézus-figuráját idézi. Nietzsche pszichológiai megközelítésében Jézus alakja eredetileg egy Buddha-szerű figura, akinek a legmeghatározóbb tulajdonsága az érzékei beteges túlérzékenysége. Ebből következik egyrészt az érintéstől való viszolygása, a fájdalomtól való félelme, akár a legkisebbtől is – s ezzel együtt a valóságból egy „belső”, „igaz”, „örök” világba való menekülése –, másrészt pedig a szembeszállásra való képtelensége – beleértve a gonosszal való szembeszállást is. Nietzsche Jézusa a túlérzékeny, a gyenge és a beteges sajátos elegye, aki gyengeségéből kifolyólag képtelen bármiféle védekezésre és ellenállásra, s az egyetlen és végső életlehetősége/menedéke: a szeretet:

Nem áll ellen, nem védelmezi jogait, egyetlen olyan lépést sem tesz, amely megvédené őt a legrosszabbtól, sőt *követeli azt...* Kér, szenved és szeret azokkal és azokban, akik rosszat tesznek vele. [...] *Nem* védekezni, *nem* haragudni, *nem* tenni felelőssé... Hanem még a rossz embernek sem ellenállni – *szeretni* őt...<sup>614</sup>

Grace alakján túl azonban *Dogville* egésze is a Jézus korabeli társadalom nietzschei leírására emlékeztet. Nietzsche Jézus korának a társadalmát hanyatló társadalomként jellemzi, melyben egy parazita emberfajta, a pap uralkodik, aki nem dolgozik, hanem Isten nevével folyamatosan visszaélve gyakorolja a hatalmát: ő határozza meg, hogy mi számít értéknek, és mi nem, s ezt az állapotot Isten Országának nevezi; az ennek fenntartásához szükséges eszközöket Isten akarataként nyilvánítja ki; a vele szembeni engedetlenség pedig bűnként, Istennel szembeni engedetlenségként értelmeződik. A pap határozottan nyilvánítja azt is, hogy mi jár neki, hogy mi illeti meg, s ezt ugyancsak Isten akarataként közvetíti.<sup>615</sup> Ez a típus *Dogville*-ben Tom: Tom író, jöllehet, csak az asztalfiókjának ír – Ginger mama az első

---

<sup>613</sup> Egyedül Andreas Thomas utal arra, hogy Grace krisztusi alakja Nietzsche-t idézi (Thomas 2003). Rajta kívül Pólik József is részben Nietzsche felől közelíti meg a filmet – *Dogville* lakóiban a nietzschei modern ember elfajzott és elkorcsosult alakjait fedezi fel –, ennél tovább azonban már nem megy a film Nietzsche felől történő értelmezésében. (Pólik 2003)

<sup>614</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 59. Jézus pszichológiai jellemzését l. továbbá: 48-59.

<sup>615</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 42-44.

gyűlésen meg is jegyzi, hogy lusta –, apja nyugdíjának köszönhetően azonban jól él – a narrátor arra is utal, hogy ők laknak a legjobb házban. Gyűléseket szervez, melyeket sokan nem szeretnek – ezt Chuck és Liz is kinyilvánítja, továbbá Bill is a szemére hányja, hogy nem hagyja élni az embereket. Nietzsche szerint a pap meghamisítja Isten és a morál fogalmát, és a saját érdekeinek megfelelően használja fel azokat, pontosan, miként Tom jár el Grace-szel. Ahogy Bühler-Dietrich utal rá: „Grace kezdetben elsősorban 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.”<sup>616</sup> Grace-nek – a Megváltónak – tehát mindössze Tom – a pap – illusztrációjaként van helye Dogville-ben.

Jézus fentebb leírt alakja azonban csak az egyik Nietzsche kereszténységkritikájában. A másik az evangélisták és a tanítványok által átírt képe. Nietzsche szerint Jézus halála mindennél jobban cáfolta a mozgalom ügyét és veszélyeztette annak jövőjét, s olyannyira elkeserítő és megrendítő – mintegy traumatikus – élmény volt a tanítványai számára, s olyannyira nem tudták elfogadni, hogy végül az egész életét és a halálát is meghamisították. Hogy értelmet adjanak a halálának, azt találták ki, hogy azért kellett meghalnia, mert lázadt a fennálló rend ellen. Ekkor adódik Jézus alakjához harcias, lázadó és ellenálló karaktere: „E harcias, e nemet mondó s ellenszegülő vonás egészen eddig *hiányzott* alakjából; sőt, ő ennek épp ellentéte volt.”<sup>617</sup> E lázadó karakter nemcsak a halálának adott értelmet, hanem a mozgalom továbbéléséhez is szükséges volt: „Midőn az első közösségnek szüksége volt egy ítélő, perlekedő, haragvó, s rosszindulatúan szórszálhasogató teológusra – a teológusok *ellenében* –, akkor saját szükségletei szerint *alkotta meg* »Istenét«.”<sup>618</sup> Ugyancsak a mozgalom továbbélésének az érdekében találták ki Jézus feltámadását, a megváltást és a kegyelemtant is. Nietzsche értelmezésében tehát Jézus lázadó és ellenálló fikciója a tanítványok vágyteljesítése és stratégiai eszköze is egyben egy frusztráló történelmi helyzetben.

A *Dogville* ily módon Jézus és a kereszténység története nietzschei szemléletének a megelevenítéseként is szemlélhető: nyolc fejezeten keresztül Jézus valódi, míg a kilencedikben a tanítványok által propagandacélokból átírt alakjával. Grace lázadó figurává változása ráadásul ugyanúgy „mennybemenetele” – apja Cadillacjébe való beszállása – után

---

<sup>616</sup> „Grace darf zu Anfang nicht primär in Dogville bleiben, weil sie in Not ist, sondern weil Tom sie zur Veranschaulichung seiner These verwenden möchte, dass Dogville das Annehmen lernen muss.” Bühler-Dietrich 2008. 76.

<sup>617</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 66.

<sup>618</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 52.

történik, mint Jézus lázadó figurává való átírása a tanítványai által. S tekintve, hogy Nietzsche szerint Jézus alakjának a meghamisításában Pál játszotta a legfőbb szerepet,<sup>619</sup> Grace fordulata végül mégiscsak egyfajta pálfordulásként könyvelhető el. Nietzsche felől olvasva tehát Grace tette az intézményes kereszténység egy meghamisított Krisztus nevében elkövetett pusztításaként szemlélhető.

De vajon nem szolgál-e Grace alakjának a megváltozása is vágyteljesítésként, még ha valamelyest másként is, mint Krisztus alakjának az átírása? Von Trier nem először foglalkozik a jó érvényre jutásának az esélyeivel egy megváltatlan és bűnös világban. Korábbi Krisztus-figurái – Leo az *Európában*, Bess a *Hullámtörésben* és Selma a *Táncos...-ban* – Grace-hez hasonlóan szintén rendre elbuktak. Von Trier filmjei – részben ebből kifolyólag is – érzelmileg rendkívül megterhelőek, a *Dogville* pedig különösen az: a Grace-szel azonosuló néző a nyolcadik fejezet végéig egy sor szélsőséges igazságtalanságot, kegyetlenséget és megaláztatást él át, mintegy Grace-szel együtt frusztrálódik és traumatizálódik. Csakhogy, míg korábbi filmjeiben a főszereplő bukása után a bűnös világ büntetlenül éli tovább az életét, a néző pedig magára marad a frusztrációjával, addig a *Dogville* forradalmi<sup>620</sup> újdonsága abban rejlik, hogy a világ bűne nem marad büntetlen: Grace elpusztítja Dogville-t, amit – mint számos tanulmány utal rá<sup>621</sup> – a legtöbb néző megkönnyebbülésként és felszabadulásként él meg. Grace átváltozása tehát ugyanúgy vágyteljesítésként szolgál a nézők számára, mint Jézus alakjának az újraírása a tanítványok és a követői számára, s ily módon Grace pusztítása von Triernek a néző iránti „kegyelmeként” könyvelhető el.

De ne ragadjunk le itt, s vegyük alaposabban is szemügyre Grace apjával folytatott párbeszédét közvetlenül a pusztítást megelőzően, mely – mint von Trier is megerősíti egy interjúban<sup>622</sup> – rendkívül nagy szerepet játszik Grace fordulatának a bekövetkeztében. E párbeszédben legelőször is mindketten kölcsönösen arroganciával (*arrogance*) vádolják egymást: Grace az apját, mert ítélkezik (*pass judgement*), az apja meg őt, mert nem ítélkezik. Apja szerint probléma, hogy Grace soha nem ítélkezik, hogy az embereket – arra hivatkozva, hogy a természetük (*nature*) vagy a körülmények (*circumstances*) hatására cselekednek úgy, ahogy – felmenti a tetteik alól; ezzel szemben ő úgy véli, hogy az emberek hasznos dolgokra

---

<sup>619</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 69-70, 73, 78.

<sup>620</sup> Andreas Thomas von Trier korábbi filmjeihez képest illeti a „forradalmi” jelzővel a *Dogville* újítását, mely abban áll, hogy – mint tanulmánya címében (*Dogville. Jesus schlägt zurück*) is kiemeli – Jézus – von Trier életművében először! – visszaüt. L. Thomas 2003.

<sup>621</sup> L. pl. Brandt 2003, Zwick 2008. 173-174, 175.

<sup>622</sup> Koutsourakis 2013. 197.

taníthatók (*teach*), ha nem bocsátanak meg (*forgive*) nekik, és nem hagyják őket a természetükre hagyatkozni. Apja szerint Grace nem-ítélkezése ráadásul végtelenül arrogáns és lekezelő is, mert azon előítélet áll a háttérben, hogy senki nem felel meg azon magasra helyezett etikai mércének, melynek ő. Grace azért nem ítélkezik, mert nem feltételezi, hogy mások félérnek hozzá. Márpedig ítélkezésre szükség van, az embereknek elszámoltathatóknak (*accountable*) kell lenniük a tetteikért, de Grace erre lehetőséget sem ad nekik. Az ítélkezésből mindazonáltal még nem következik, hogy ne lehetne könyörületes (*merciful*); sőt, legyen az, de az ítélkezés során a saját mércéjét (*your own standard*) alkalmazza másokra is! Grace apja szerint az a probléma, hogy Grace a körülményekre hivatkozva olyan kifogásokkal ment fel másokat, melyeket magának sohasem engedne meg.

Grace apjának a beszédéből mindenekelőtt a nem-ítélkezés és a megbocsátás kritikája bontakozik ki, így szavai mögött ismét csak Nietzsche látszik körvonalazódni. Nietzsche a részvét, a kegyelem, a megbocsátás, az alázat és a lemondás egyik legvehemensebb kritikusa, melyek véleménye szerint egy életellenes morál elemei, mert mind a gyenge, a beteg(es), az alantas és a pusztulásra ítéltetett védelmére és életben tartására szolgálnak, és amelyek a kereszténységtől kezdve egészen napjainkig meghatározzák a morális gondolkodásunkat: „A szív e toleranciája és *largeur*-je, amely mindent »megbocsát«, mert mindent »megért«, a mi számunkra *sirocco*. Inkább éljünk jégbe fagyba, mint modern erények és más déli szelek közepette!”<sup>623</sup> Ugyancsak Nietzsche emlékeztethet, ahogyan Grace apja arrogánsnak, lenézőnek és lekezelőnek minősíti lányát és gondolkodását – hasonlóképp jellemzi Nietzsche is a papokat és a teológusokat.<sup>624</sup> S legvégül, egyértelműen Nietzsche idézi a hatalom (*power*) nagyra értékelése is, s hogy Grace apja végül lányának is a hatalmat ajánlja a nem-ítélkezés és a megbocsátás helyett. Ha azt feltételezzük tehát, hogy Grace az apja szavainak a hatására adja fel a megbocsátás morálját, s Grace apját Nietzschevel azonosítjuk, akkor Grace tette egyfajta nietzschei pusztításként körvonalazódik. Paradox módon tehát Nietzsche felől olvasva Grace pusztítása egyszerre tudható be magának Nietzsche-nek és egyik leggyűlöltebb ellenségének, a kereszténységnek is, egyszerre olvasható a Nietzsche által idealizált, hatalommal rendelkező, megbocsátással és részvéttel nem törődő, erős, nemes és előkelő ember

---

<sup>623</sup> Nietzsche 2007 [1895]. 8.

<sup>624</sup> Mint írja, a „fennhéjázás teológus-ösztone” „jogot formál arra, hogy a valóságra fölényes és idegenszerű pillantást vessen”, a fogalmakat „megvetéssel játssza ki” az értelem, az érzékek, a becsület stb. ellenében, l. Nietzsche 2007 [1895]. 16.



igazságszolgáltatásaként és az intézményes kereszténység gyűlölettel teli, frusztrált bosszújaként is.<sup>625</sup>

Grace apját azonban mindezekkel együtt sem lehet – és nem is érdemes! – egyértelműen Nietzschevel azonosítani. Legelőször is, mert a megbocsátást korántsem nietschei módon, hanem az elszámoltathatóság és a felelősség felől megközelítve kritizálja, ami egyenesen összeegyeztethetetlen Nietzschevel – Nietzsche ugyanis Grace apjával ellentétben hevesen kárhoztatja a felelősséget<sup>626</sup> –, továbbá, mert azon kérdések és problémák, melyek a beszédében felmerülnek, és amelyekkel kapcsolatban véleményt formál, jóval általánosabbak annál, minthogy kizárólag Nietzschevel hozzuk kapcsolatba azokat.

A megbocsátás kritikáján a recepció Brandt kivételével nagy ívben átsiklik, holott Grace apjának ez az egyik legfőbb mondanivalója, s végső soron nagyban befolyásolja is Grace döntését. Grace apja szerint, ha Grace mindenért megbocsát másoknak, azzal végeredményben nem tartja elszámoltathatónak, nem tartja felelősségteljesnek, és nem tiszteli őket. Brandt megfogalmazásában:

Etikai nézőpontból kifejezésre kell juttatnunk, ha azt tapasztaljuk, hogy átlépték a tiszteletreméltó és a megalázó viselkedés közötti kritikus határt. Nem mutatunk tiszteletet, ha elfogadjuk más emberek gáztetteit. Reagálnunk kell a csalásra, az igazságtalanságra, a kizsákmányolásra, a szélhámosságra stb. Különben nem igazán tiszteljük egymást.<sup>627</sup>

Brandt szerint etikai szempontból nem szabad eltérni, tolerálni és megbocsátani a rosszat és az igazságtalanságot, mert ha így teszünk, akkor a világ rosszabbá válik. Dogville lényegében így működik: mindenki elnézi, ahogy Chuck megerőszkolja Grace-t,<sup>628</sup> Tom

---

<sup>625</sup> A fentiekben kiemeltém néhány olyan mozzanatot – Grace alakját, annak kettősségét, Tom alakját, Dogville állapotát, a megbocsátás moráljának a kritikáját –, melyek egyértelműen Nietzsche hatását tükrözik. Egy alaposabb Nietzsche-olvasat legfőbb dilemmáját mindazonáltal abban látom, hogy vajon a történet egészének a lefolyása és annak minden egyes részlete összeegyeztethető-e Nietzsche gondolkodásával, illetve egyértelmű-e Nietzsche gondolkodása felől szemlélve, s ha igen, akkor miként azonosíthatók a szereplők és tetteik, különös tekintettel Grace és apja együttműködése – mely a fentiek tükrében a Nietzsche által idealizált erős, nemes és hatalommal bíró ember és a gyenge, beteges és védekezni képtelen, tehát pusztulásra ítéltett együttműködése(!), ami elég valószínűtlen Nietzsche gondolkodása felől nézve –, s végül, hogy mindezek után miként értelmezhető Grace végső pusztítása. E kérdések tisztázása meghaladná e dolgozat kereteit, így itt mindössze e nietschei mozzanatok és az ebből adódó paradoxonok jelzésére szorítkoztam.

<sup>626</sup> Nietzsche 2011 [1887]. 40-41.

<sup>627</sup> „From an ethical point of view, we must let the critical boundary we feel between respectful and degrading behavior be known when we experience its transgression. We show a lack of respect if we put up with other people's villainy. We have to react to deceit, injustice, exploitation, fraud, and so on. Otherwise we do not truly respect one another.” Brandt 2003. 51.

<sup>628</sup> Beszédesek azon beállítások [21-24. képek] és kameramozgások, melyeket von Trier Grace megerőszkolása közben használ: fél perc alatt a kisváros majd minden lakóját sorra veszi, mindegyiküket úgy,

elnézi, ahogy testileg-lelkileg kizsákmányolják Grace-t, Vera – aki a történet elején még egy viktoriánus prűdériájával és lenézésével utal arra, hogy Ben bordélyházba jár – Mrs. Hensonnal együtt elnézi, ahogy a férjeik vetésforgóban látogatják éjszakánként Grace-t, s egyáltalán, az egész város elnézi egymásnak egymás hazugságait. A rossz megbocsátása tehát lényegében olyan társadalomhoz vezethet, mint amilyen Dogville.

A megbocsátás kritikáján túl azonban Grace apja mondandójának számos egyéb elemére is érdemes kitérni: amikor az emberek elszámoltathatóságát, felelősségét és a másik iránti tiszteletet hangsúlyozza, és arról beszél, hogy Grace-nek másokkal szemben is a saját mércéjét kell alkalmaznia, amögött a társadalmi-közösségi együttélés legalapvetőbb kérdései húzódnak meg. Első pillantásra Grace apjának a szónoklata – amennyiben azt olvassuk ki belőle, hogy másokra is ugyanazon törvények vonatkoznak, mint ránk – szenvedélyes kiállásnak tűnik az emberek közötti egyenlőség mellett, alaposabban is szemügyre véve a szavait azonban meglehetősen problematikus a megfogalmazása, hiszen arra biztatja Grace-t, hogy a saját mércéjét alkalmazza másokra is, márpedig a közös törvény/mérce alapja – mely előtt az emberek egyenlők hivatottak lenni – soha nem lehet egyetlen ember törvénye/mércéje. Amikor arról beszél, hogy az embereket – szó szerint a kutyákat, akik a hányásukat lefetyelik fel – hasznos dolgokra lehet tanítani, ha nem hagyják őket a természetüknek engedelmeskedni, amögött a nevelésbe vetett végtelen hite tükröződik – jóllehet, az ostor említése óhatatlanul is azt a kérdést veti fel, hogy mit ért egyáltalán nevelés alatt, s hogy miként gondolkodik a nevelésről –, miközben gondolata második fele az emberi természet problematikáját emeli be a beszélgetésbe. Természet, társadalom, törvénykezés, ítélkezés, nevelés: csupa olyan kérdés, melyek ugyan nem a felvilágosodás idején merülnek fel először, de ekkoriban rendkívüli erővel tevődnek fel újra – így Grace és az apja dialógusa mintha már a *Manderlay* felé mutatna előre.

De térjünk ki itt egy brechti párhuzamra is! A recepció, mint már volt róla szó, kimondottan hanyagolja a *Dogville* brechti vonatkozásait, ha véletlenül mégis utal Brechtre, akkor a színpadi formán túl legfeljebb Kalóz Jennyt hajlandó felfedezni Grace-ben, ami – miután már von Trier is említette inspirációs forrásként a Cannes-i Filmfesztivál sajtóanyagában és számos egyéb interjúban –, nemcsak hogy nem nagy teljesítmény, de ismét egy jó példa arra, hogy hogyan befolyásolja és tereli mellékvágányokra von Trier a

---

hogy közben a háttérben ott van az erőszakot elszenvető Grace, miközben maguk a lakók az előtérben félrefordulnak és sugdolóznak. Bár a díszlet stílusából kifolyólag falakat kell feltételeznünk Grace és a többi lakó között, mégis, ezen beállításokkal von Trier óhatatlanul is azt sugallja, hogy nyílt titok, ami Grace-szel történik.

befogadást. Mert bár von Trier kétségkívül számos motívumot Kalóz Jenny dalából vesz át – a cselédlétet, a kizsákmányolást, az ágyvetés közbeni gondolatot, hogy senki nem fog már abban aludni, a teljes pusztítást, mindenki halálra ítéletét –, ez a párhuzam nem sokban járul hozzá a *Dogville* értelmezéséhez, legfőképpen talán azért, mert sem Jenny alakja, sem a szituációja nem mélyül el annyira e rövid dalban, hogy az lendíthetne valamit a *Dogville* értelmezésén. Ezzel szemben *A szecsuáni jólélek* jóval összetettebben párhuzamba állítható a *Dogville*-lel.<sup>629</sup> Legelőször is, maga a szituáció: mind a *Dogville*, mind *A szecsuáni jólélek* egyik alapkérdése az, hogy jók-e az emberek? Brecht darabjában három isten érkezik a Földre a következő határozattal: „A világ megmaradhat jelenlegi állapotában, ha megfelelő számú jóember találatik benne, ki emberhez méltó életre képes.”<sup>630</sup> Brecht darabja aztán – miután az előjátékban rövid úton kiderül, hogy az emberek nem jók – a későbbiekben már annak szenteli magát, hogy vajon mik az esélyei Sen Tének, az egyetlen jónak a túlélésre egy gonosz világban/a kapitalizmus világában. Merthogy, másodsor, mind *Dogville*, mind Szecsuán gonosz. Mindkét városban nagy a szegénység, aminek a következtében az emberek önzővé váltak, nem nyitottak, nem befogadóak, és csak magukkal foglalkoznak. „Bizony, a mi vidékünkön nagy a szegénység. Mondják is, hogy már csak az istenek segíthetnek rajtunk.”<sup>631</sup> S lőn, mindkét városba meg is érkeznek az „istenek” – illetve *Dogville*-be csak Isten fia, az is női alakban. Az „istenek” mindkét városban először egy csalóval találkoznak – Tommal, illetve Vanggal, a vízárussal –, s az első kérdés mindkét történetben az, hogy befogadják-e őket – a három istent Szecsuánban csak egy éjszakára, Grace-t – Isten kegyelmével együtt! – *Dogville*-ben hosszabb időre. Grace és a három isten, illetve a velük történetek párhuzamba állítása mindazonáltal persze inkább csak egy felszíni párhuzam, mert funkciójuk és szerepük alapvetően teljesen különböző a saját történetükben. Harmadsor, Grace és Sen Te alakja teljes mértékben megfeleltethető egymásnak: mindketten jók, miközben mindketten kételkednek a saját jóságukban. Mindketten segíteni akarnak az embereknek. Mindkettejük környezete rossz, s miközben ők környezetük ellenére is próbálnak jók lenni, környezetük nem ismeri fel a jóságukat, aminek az a következménye,

---

<sup>629</sup> Ketten azért *A szecsuáni jólélek*re is utalnak a recepcióban: Ahmed Elbeshlawy *Dogville* és Szecsuán társadalmainak a hasonlóságaira – az anyagi és a morális nyomorúságra – hívja fel a figyelmet (l. Elbeshlawy 2016. 89.), míg Koutsourakis arra, hogy a *Dogville* és a *Manderlay* is a „negatív példa” módszerét alkalmazza, ami azt jelenti, hogy oly módon igyekeznek igazolni valaminek a lehetetlenségét vagy a megvalósíthatatlanságát – ez esetben a kereszténységét és a modern demokráciáét –, hogy olyan törekvéseken keresztül vagy oly módon mutatják be annak megvalósítási kísérleteit, melyeken keresztül/ahogyan az adott cél eleve nem is lenne elérhető. Koutsourakis úgy véli, Brecht is szívesen élt ezzel a módszerrel, pl. *A szecsuáni jólélek* és *A vágóhidak Szent Johannája* (1931) című darabjaiban (l. Koutsourakis 2013. 155.).

<sup>630</sup> Brecht 1964b. 245.

<sup>631</sup> Brecht 1964b. 243.

hogy fokozódó szemrehányásokkal és vádaskodásokkal szembesülnek, s fokozódó terhelésben van részük. Mindeközben – szegénységükre és nehéz körülményeikre hivatkozva – mindketten felmentik a környezetüket: Sen Te: „Mind, mind gonoszak / Mindenkit gyűlölnék. / Más csuprából a rizst is kinézik. / Mindent irigyelnek. / De lehet-e kárhóztatni őket?”, illetve: „Mindennek a nyomor az oka.”<sup>632</sup> Míg Grace:

Hogy tudná gyűlölni őket amiatt, ami alapján véve csupán csak a gyengeségük? Ő valószínűleg ugyanígy cselekedett volna, mint ahogy vele estek meg a dolgok, ha ezen házak egyikében lakott volna – csak hogy a saját mércéjével mérje őket, ahogyan az apja teszi. Őszintén, nem ugyanazt tette volna, mint Chuck... és Vera... és Ben... és Mrs. Henson... és Tom... és mindezek az emberek itt a házaikban?<sup>633</sup>

S végül: mind Grace-t, mind Sen Tét kihasználja a szerelme. Mindezen hasonlóságok ellenére azonban történetük másként alakul, mert Sui Ta újabb és újabb megjelenésével Sen Te helyzete nem tud annyira radikalizálódni, mint Grace-é, akinek az apja csak legvégül jelenik meg. Negyedszer tehát, Grace apja és Sui Ta is párhuzamba állítható egymással: történetbeli funkciójukat tekintve mindkettejük szerepe a zátonyra futott jó megmentése. Kérdés azonban, hogy ezen túlmenően is vannak e hasonlóságok közöttük? Mindkettejük alakja már önmagában is ambivalens, s az összehasonlítást tovább nehezíti, hogy míg Sui Ta gazdasági nehézségek megoldásában segédkezik Sen Tének – melyeknek korántsem elhanyagolható morális vetületeik vannak, hiszen a három isten épp azt rója Sen Tére, hogy legyen jó –, addig Grace apja tisztán morális problémák átgondolásában „segít” Grace-nek.<sup>634</sup> Sui Ta alakja egyfelől olvasható úgy, mint kapitalista kizsákmányoló, másfelől mint olyasvalaki, aki a valóság talaján állva és reálistan felmérve a körülményeket racionalizálja Sen Te üzletvitelét, Grace apja pedig egyfelől gengszter, másfelől olyasvalaki, aki tanácsaival segít Grace-nek átgondolni a történeteket. Mindkettő higgadt, tárgyilagos és határozott. Idealista unokahúgával/lányával szemben mindkettő a realitás talaján áll, mindkettő egy pragmatikus réalpolitikus benyomását kelti.

Grace apja mindezekkel együtt összességében rendkívül enigmatikus figura, akit nem lehet egyértelműen lehorgonyozni. Alakja örületesen széles spektrumon értelmezhető

---

<sup>632</sup> Brecht 1964b. 255, illetve 313.

<sup>633</sup> „How could she ever hate them for what was at bottom merely their weakness? She would probably have done things like those that had befallen her if she'd lived in one of these houses – to measure them by her own yardstick as her father put it. Would she not, in all honesty, have done the same as Chuck... and Vera... and Ben... and Mrs. Henson... and Tom... and all these people in their houses?”

<sup>634</sup> Ugyan, mint itt is utaltunk rá, Dogville esetében is folyamatosan hangsúlyozódnak a nehéz körülmények, s sokáig Grace is ezzel takargatja a dogville-ieket, a történésekből és a történet ábrázolásából kifolyólag összességében ezek súlytalanok maradnak, így Dogville kérdése végül tisztán morális kérdésként merül fel.

– az Ószövetség Istenétől Nietzschén át a felvilágosodás/modernség képviselőjéig szinte bárki és bármi belelátható –, szavai sokfelől megközelíthetők és sokféleképpen értelmezhetők, s ebben minden bizonnyal nagy szerepe van annak, hogy bár véleményét határozottan artikulálja, megfogalmazása korántsem részletekbe menő, korántsem egyértelmű és korántsem világos.

Grace az apjával való beszélgetés után kiszáll a Cadillacból friss levegőt szívni és gondolkodni, s bár kezdetben még részvétellel tekint Dogville rémült lakóira, és egyértelműen megbocsát nekik, mire a hold előbukkan a felhők mögül, homlokegyenest másként dönt. A Cadillacbe visszazállva apja ezek után azt javasolja, hogy kezdetnek lelőhetnék a kutyát, és felszögelhetnék a falra, amire Grace azt válaszolja, hogy nem, az nem segítene. Az ezután következők már ismeretesekek.

A továbbiakban Grace apjával való beszélgetését és döntéshozatalának a körülményeit figyelembe véve hangsúlyozzuk néhány olyan körülményt, melyek felett a recepció gyakran átsiklik, s melyek ignorálásából következően számos félreértés adódik. Legelőször is, a recepció előszeretettel nevezi Grace tettét bosszúnak. De vajon tekinthető-e annak? Mivel történetileg meglehetősen változó fogalomról van szó, melynek áttekintésére itt nincs lehetőség, mindössze arra hívnám fel a figyelmet, hogy a bosszú sohasem ítélezés következménye, sohasem hosszas gondolkodás és mérlegelés eredménye sem az antikvitásban, sem az újabb korokban.<sup>635</sup> Bár a kivitelezése igényelhet hosszas átgondolást, maga a szükségessége soha. Márpedig Grace esetében egy hosszas ítélezési folyamatról van szó, mely hosszas gondolkodással és mérlegeléssel jár – ebbe beleértendő már az apjával való párbeszéd is! –, melynek során nem úgy tevődik fel a kérdés, hogy bosszút álljon-e vagy sem, hanem hogy miként ítélezzen Dogville-ről? Ezen ítélezési folyamat elején ráadásul egyértelműen Dogville lakóinak a pártján áll, olyannyira, hogy apjával szemben a védőügyvéd szerepét veszi fel, és úgy alkudozik az érdekükben, mint Ábrahám Szodoma és Gomorra vagy Mózes kezdetben a népe érdekében az aranyborjú állítása után.<sup>636</sup> Grace hosszas gondolkodása azt sejteti, hogy igyekszik átgondolni azon morált, melynek keretei között ítéletet hozhat, hogy ennek érdekében ütközteti saját morálját apja moráljával, hogy igyekszik olyan morálra lelni, melynek keretei között ítéletet hozhat.

---

<sup>635</sup> Kivételek persze vannak, pl. a *Hamlet*, de hát Hamlet viselkedése épp abból kifolyólag szokatlan, hogy hezitál, s ez olyannyira szokatlan, hogy az egész recepció – az irodalmitól a filozófiain át egészen a pszichoanalitikusig – épp akörül forog, azt akarja megérteni, hogy miért hezitál Hamlet, ha egyszer világos parancsot kapott a bosszúra?

<sup>636</sup> Ter 18,16-33, Kiv 32,11-14. Ábrahámra Orth is utal, l. Orth 2008. 188.

Másodszor, hangsúlyozni kell, hogy Grace apjának az ítélete és Grace végső ítélete között hatalmas különbség van! A recepció hajlamos kettejüket összemosni – minden biztonnyal azért, mert Grace tettéhez apja biztosítja a hatalmat –, de látnunk kell, hogy a kutya falra való felszögelése és Dogville kiirtása között nem kis különbség van! Így összességében három különböző ítélet kínálkozik a történetben. Az első ítélet Dogville felmentése, mely mögött a krisztusi Grace feltétlen megbocsátása áll. A második, Grace apjának az ítélete, a kutya felszögelése a falra; Grace apjának a morálja mindazonáltal, mint már utaltunk rá, nem körvonalazható egyértelműen, mivel nincs kifejtve részletekbe menően. Feltehetően a törvény előtti egyenlőség talaján áll – bár ezt meglehetősen pontatlanul, sőt mi több, kétértelműen fogalmazza meg –, ismeri a könyörületet, s az ítéletből kifolyólag egyfajta arányosságot is igyekszik szem előtt tartani, tehát az elkövetett bűnnel arányos büntetésben gondolkodik. A harmadik ítélet Grace végítélete, az emögött húzóódó morálról azonban szinte semmit sem tudunk. Hogy miként ütközteti Grace a feltétlen megbocsátás morálját apja moráljával, hogy milyen következtetésekre jut ennek során, hogy milyen morál nevében hozza meg végső ítéletét, hogy milyen ekvivalencia<sup>637</sup> alapján számolja át az elszenvedett sérelmeit arra a büntetésre, melyet végül kiszab Dogville-re, szinte teljesen homályban marad.

Szinte! A narrátor utalásaiból ugyanis az látszik körvonalazódni, hogy Grace az apja tanácsát megfogadva, kétértelműen megfogalmazott morálját szó szerint véve jut arra az ítéletre, melyre jut. A narrátor kétszer is utal arra, hogy Grace a saját mércéjét alkalmazza Dogville lakóira. Először, amikor azon gondolkodik, hogy ő miként cselekedett volna a dogville-iek helyében: „Ő valószínűleg ugyanígy cselekedett volna, mint ahogy vele estek meg a dolgok, ha ezen házak egyikében lakott volna – csak hogy a saját mércéjével mérje őket, mint ahogyan az apja teszi. Őszintén, nem ugyanazt tette volna, mint [...] mindezek az emberek itt a házaikban?” A következő pillanatban azonban már azon gondolkodik, hogy ha így cselekedett volna, miként ítélné magáról: „És hirtelen nagyon is jól tudta a választ a kérdésre: ha úgy cselekedett volna, mint ők, egyetlenegy tettére sem találna mentséget, és

---

<sup>637</sup> Nietzsche szerint a bűn morális fogalma az adósság igencsak materiális fogalmából ered – amit a német nyelvben a *Schuld* fogalma (= 1. adósság 2. bűn) is alátámasztani látszik –, ily módon a büntetés pedig a megtorlásból származik. Úgy véli, az adósság kiegyenlítése már a történelem előtti időkben sem kizárólag a visszafizetésről, a kártalanítás pedig nem kizárólag a kár közvetlen rendezéséről szólt, amennyiben ugyanis ez nem volt lehetséges, az adós/a károkozó a fájdalommal, a szenvedésével fizetett, ami jóleső érzéssel töltötte el a hitelezőt/a kárvallottat, s ennek törvényes rendezéséhez, már a történelem előtti időkben megvoltak a különböző kiegyenlítési formák, mércék, ekvivalenciák, hogy milyen/mekkora adósság/kár mennyi szenvedést ér, mekkora fájdalomkozásra és kegyetlenségre jogosítja fel a hitelezőt/kárvallottat. L. Nietzsche 2011 [1887]. 43-47.

nem tudná őket elég szigorúan elítélni.”<sup>638</sup> Ha tehát hihetünk a narrátornak – márpedig semmi okunk kételkedni benne: von Trier narrátora ironikus és cinikus, de egyértelműen megbízható –, Dogville pusztulását egy fatális félreértés okozza, mégpedig, hogy Grace szó szerint veszi apja slendriánul megfogalmazott morálját, hogy a saját mércéjét alkalmazza másokkal szemben is.

S mivel von Triernél bármi előfordulhat, a kérdés már csak az, hogy vajon Grace apja – aki nagyon is tisztában van lánya magasra tett etikai mércéjével – tényleg csak könnyelműen fogalmaz úgy, ahogy, vagy szándékosan? Amennyiben ez utóbbit feltételezzük, úgy természetesen alakjának és morális gondolkodásának a fentiekben vázolt jellemzése gyökeresen újragondolandó, amitől a továbbiakban már eltekintünk. Egyrészt, mert célunk nem a történet kimerítése a puzzle végtelen ide-oda rakosgatásával. Másrészt, mert jelen esetben brechti szempontból sem az a legfontosabb, hogy Grace apját így vagy úgy lehorgonyozzuk, s így vagy úgy ítélkezzünk róla, hanem hogy lássuk, hogy milyen veszélyekkel jár a saját mérce abszolutizálása, mindenkire való kiterjesztése, hogy mennyire problematikus a közös törvény/mérce egyetlen ember törvényére/mércéjére való alapozása, sőt, mindezen túl, hogy mennyire problematikus a kétértelmű megfogalmazás, és hogy mekkora jelentősége van a nyelvnek. Hogy a nyelv von Trier számára is rendkívüli jelentőséggel bír – filmkészítőként is! –, s hogy folyamatosan nagy hangsúlyt is fektet rá a filmjeiben, az talán már az eddigiekből is kiderült, de érdemes utalni arra, hogy a *Manderlay*ben a történeten belül is hangsúlyozza, amikor Grace Manderlayben maradván apja emberei közül legfőképpen Joseph-re, az ügyvédre tart igényt, aki az egyetlen a gengszterek között, aki tud egyértelműen fogalmazni, mely képességének a gyakorlására egyébként Grace apja amúgy sem adott neki sok lehetőséget.

Dogville problémájának a sajátos megoldása után Grace arra vállalkozik, hogy egy frissen felszabadított rabszolgatartó birtok helyén szabad államot és társadalmat építsen fel, így a *Manderlay*ben azon kérdésekkel és problémákkal kell megbirkóznia, hogy mi szükséges egy jó és igazságos állam létrehozásához és működtetéséhez, miként lehet/kell egy jó és igazságos államot létrehozni és működtetni, egyáltalán, hogy mit jelent a jó és igazságos állam? Miként történjen az alkotmányozás és a törvényhozás? Milyen alkotmányra és törvényekre van szükség? Miként szerveződjön a társadalom és a közösség: miként történjen a döntéshozatal – a törvénykezéstől a leghétköznapibb kérdéseken át egészen az ítélkezésig –, a törvények és az ítéletek végrehajtása? Miként szerveződjön a

---

<sup>638</sup> „And all of a sudden she knew the answer to her question all too well: If she had acted like them, she could not have defenced a single one of her actions and could not have condemned them harshly enough.”

gazdaság? Milyen legyen az oktatás és a nevelés? Megannyi kérdés, melyek a felvilágosodás idején merültek fel a legvehemensebben, és amelyek napjaink kérdései és problémái mögött is ott húzódnak továbbra is, még ha ma már nem is abban a formában tevődnek fel, mint korábban.

Grace a *Manderlay*ben a liberális eszmék képviselőjeként jelenik meg, terve végrehajtásához pedig a liberális demokrácia modellje lebeg a szeme előtt, tekintve azonban, hogy kezdettől fogva nem kizárólag ennek jegyében cselekszik és jár el, a *Manderlayt* nem csupán liberalizmus-kritikának, nem csupán a liberális demokrácia kritikájának, hanem az egész modernség<sup>639</sup> kritikájának tekintem. Miként a *Dogville* is kétféleképpen tette fel a kereszténységgel kapcsolatos kérdéseit – egyrészt, hogy képes-e az ember a jó, a szeretet és a kegyelem befogadására, tehát, hogy megfelel-e a kereszténység legalapvetőbb feltételeinek, másrészt, hogy miként gondolkozhatunk egyáltalán magukról a keresztény eszmékről, pl. a megbocsátás moráljáról –, úgy a *Manderlay* is két irányból közelíti meg a jó és igazságos állam és társadalom problematikáját: egyrészt, hogy elég emancipált-e az ember ahhoz, hogy létrehozzon és működtessen egy jó és igazságos társadalmat, hogy képes-e egy jó és igazságos társadalom létrehozására és működtetésére, másrészt, hogy vajon a liberális demokrácia-e a jó és igazságos állam legadekvátabb formája, hogy vajon a liberális demokrácia modellje és eszméi óhatatlanul is jó és igazságos államhoz és társadalomhoz vezetnek-e? *Manderlay* lakosaira így nem amerikaiakként, és nem is feketékként tekintek, hanem azon „akárkikként”, akiken az emancipált ember eszméje, a felvilágosodás antropológiája teszteltetik. A *Dogville* és a *Manderlay* története bárhol játszódhat, ahol a filmek által felvetett kérdések – többek között, hogy képes-e az ember a befogadásra, az elfogadásra, hogy képes-e egy jó és igazságos állam és társadalom létrehozására – felmerülhetnek, akár itt Kelet-Közép-Európában is.

Grace a történet elején mindenekelőtt az egyenlőség híveként jelenik meg, beleértve természetesen a nemek és a rasszok közötti egyenlőséget is: a szegfűcsokrot visszautasítva sérelmezi apja patriarchális és sztereotip gondolkodását a nőkről, s mélyen felháborítja a manderlayi rabszolgaság is. Az egyenlőségen túl a szabadság és a nyilvánosság híve –

---

<sup>639</sup> A modernség fogalma sokféleképpen érthető. Én a Habermas által tételezett kulturális modernség (*die kulturelle Moderne*) korszakát értem alatta, mely az ő koncepciójában a 18. századtól a felvilágosodással veszi kezdetét. Habermas szerint Hegel az első, aki világos fogalmat alkot a modernségről, igaz, ő még magát a fogalmat nem használja, helyette az „új kor”, a „modern kor” elnevezésekkel él, és ő még 1500 és 1800 között tételezi azt. Hegel a modernséget lényegében a racionalitással kapcsolja össze, akárcsak Weber, akinél a modernség ezen karaktere a varázstalanítás folyamatával, a tudományok, a morál és a művészetek elkülönülésével és a kapitalizmus térnyerésével egészül ki. L. Habermas 1994 [1980], Habermas 1998 [1985]. 7-24.



Asszonyunk Törvényét kezdettől fogva folyamatosan nyilvánosságra szeretné hozni. Kérlelhetetlen morális szigorral rendelkezik önmagával és másokkal szemben is: a rabszolgaságért, a feketékkel szemben elkövetett bűnökért a legmesszemenőbbekig vállalja a felelősséget, asszonyunktól – a hajdani rabszolgotartótól – minden együttérzést megtagad, később a családjával is kíméletlen szigorral jár el.

A *Manderlay* dramaturgiája alapvetően arra épül, hogy miközben Grace a liberális demokrácia megteremtésén fáradozik, kezdettől fogva folyamatosan eszméinek a tagadásával és a zátonyra futásával kell szembesülnie, melyek a legkülönbözőbb formákban történnek: apja gondolkodásán és eszméin keresztül, Manderlay lakóinak – mind a feketéknek, mind pedig a fehéreknek – a gondolkodásán, viselkedésén és cselekedetein keresztül, illetve a történet egyéb eseményein keresztül. Nyárfádi Krisztián szerint a *Manderlayt* lényegében úgy is lehet olvasni, „mint *Grace tévedéseinek, valamint [...] keserű kijózanodásának történetét*. Grace a filmbeli történések alakulásának fényében ugyanis *nagyjából mindenben téved.*”<sup>640</sup>

A legelső tévedésével rögtön a történet elején kénytelen szembenézni. Miközben azt feltételezi, hogy a rabszolgafelszabadítással automatikusan igazságos viszonyok jöttek létre – a volt rabszolgákat kárpótolták, részesültek a birtokból és annak javaiból –, következésképp itt Manderlayben sincs további teendőjük, apja azzal szembesíti, hogy ez sehol sem így történt. Apja ezt követő leírása, hogy miként fogják alkalmazni a volt rabszolgákat – szerződéssel, kevés fizetésért –, s hogy miként fognak eladósodni rövid időn belül, lényegében a liberális állam, illetve a kapitalizmus kritikája, melyről végül azt állítja, hogy rosszabb, mint ami korábban volt, tehát a rabszolgaság. S bár cinikus apja szavai önmagában nem jelentenek sokat Grace-nek, a frissen felszabadított feketék közé visszatérve hamarosan azzal kénytelen szembesülni, hogy szóról szóra az történik, amit apja jósolt. Ezen a ponton avatkozik be Grace, s beavatkozása rögtön nem a liberalizmus eszméinek a jegyében történik: a feketéknek ajánlott szerződések helyett Joseph új szerződéseket ír, melyek folyományaként a birtokot a feketékre ruházzák át, míg annak egykori tulajdonosait fizetés nélküli munkára ítélik, s mint később megtudjuk a birtokot sem hagyhatják el. Bár minden bizonnyal a korábbi szerződések sem az igazságosság jegyében fogantak, a fizetés nélküli munkára kötelezés, a szabad mozgás korlátozása – Grace lényegében rabszolgasorba veti a birtok régi tulajdonosait! – finoman szólva sem összeegyeztethető a liberalizmus eszméivel, mint ahogy a szerződések jóváhagyatása sem, mely a gengszterek gyorstüzelő

---

<sup>640</sup> Nyárfádi 2015

fegyvereinek az árnyékában történik. Grace liberális demokráciája tehát erőszakban fogan. A későbbiekben Dr. Hector kitiltása Manderlayból szimbolikusan szintén a liberális demokrácia korlátozásának tekinthető.

S itt érdemes alaposabban is szemügyre venni Grace Manderlay megváltoztatására irányuló vágyát és törekvéseit is. Grace egyértelműen a változás híve, és szinte sokkolja minden olyan tapasztalat, mely arról tanúskodik, hogy Manderlay társadalma és lakói nem változnak: hogy Victoria fáradhatatlanul eltűnt férje után kajtat, hogy Flora és Elisabeth továbbra is Timothy után ácsingózik, hogy a férfiak továbbra is csak kártyáznak, miközben a házaik beáznak, s végül, hogy Victoria ugyanúgy veri a gyerekeit, mint korábban, azok pedig láncreakciószerűen egymást. Grace szemében „a verés eme megállíthatatlan, megmásíthatatlan hierarchiája”<sup>641</sup>, mely a nagyobbtól a kisebbig – s alighanem generációról generációra – változatlanul adódik tovább – az ítéletnapig –, minden bizonnyal a változatlan örökkévalóság sokkoló metaforája. Hasonlóképp sokkolja, sőt, fel is dühíti, és büntetéssel is honorálja, hogy a fehérek emberi egyenlőségről való gondolkodása sem változik. S bár kezdetben még ő maga hangsúlyozza, hogy türelemre van szükség, amikor egyre inkább azt tapasztalja, hogy Manderlay lakói nem változnak – vagy hogy legalábbis nem a kellő tempóban –, kötelező, régimódi oktatást vezet be, hogy megpróbálja serkenteni a változásukat. Grace-nek a társadalmi változáshoz való ezen hozzáállása, a változások sürgetése, kikényszerítése, a változások rövid időn belüli elérésére való törekvés szintén nem annyira liberális, mint inkább baloldali beállítódás, mint ahogy a fentiekben már Brecht kapcsán is láttuk.<sup>642</sup>

---

<sup>641</sup> „the unstoppable, irrevocable hierarchy of the beatings”

<sup>642</sup> Brecht kapcsán lényegében már láttuk, hogy a baloldali beállítódástól az sem teljesen idegen, hogy a művészet egészét a társadalmi változások elősegítésének a szolgálatába állítsa. Mannheim Károly szerint (l. Mannheim 1996 [1929]), aki a különböző ideológiák megkülönböztetése során azok időtudatát is igyekszik figyelembe venni, mégpedig az alapján, hogy mikorra kívánják elérni vágyott utópiáikat, míg a liberális eszme „végtelenül közeledve” (254) tart a célja felé, s annak megvalósulását a „távoli jövőre” (271) tolja ki, addig a szocialista-kommunista eszme a kapitalizmus bukásának megnevezésével már igyekszik konkretizálni ezt a távoli jövőt, sőt, közelebb hozni azt, s a közeli és a távoli jövő között is különbséget téve azon munkálkodni, hogy ez minél előbb megvalósuljon: „Nem elég elvont jóérzülettel rendelkezni s a szabadságnak az ellenőrizhetetlenül távoli jövőben megvalósuló birodalmát posztulálni, meg kell ismerni azokat a valóságos (itt: gazdasági-társadalmi) feltételeket is, amelyek közt egy ilyen vágyalom egyáltalán hatást fejthet ki. De ugyanúgy meg kell vizsgálnunk az utat is, amelyik tőlünk ehhez a célhoz vezet, a jelenlegi folyamatban ki kell fürkésznünk azokat az erőket, amelyek belső – és általunk uralt – dinamikája lépésről lépésre elvezet a megvalósítandó eszméhez.” (272-273) Ennek következtében a jelent egyre erőteljesebben a jövő orientálja: „A jelenbeli események nemcsak minden múltbeli történés virtuális jelenvalósága által kapnak a múltba visszautaló harmadik dimenziót, de bennük érlelődik a jövő is; nemcsak a múlt van jelen virtuálisan, de a jövő is. A jelenben létező tényezők mérlegelése, a valós részerőkben rejlő tendencia kifürkészése csak azáltal sikerül, hogy a jelent itt már jövőbeli, egyre konkrétábbá váló kiegészüléséből értik meg. // Míg a liberálisok jövőgondolata teljesen formális volt, addig itt már ez is mind konkrétábbá válik. [...] A jelenben ettől fogva mindig a jövő kísérletezik, s a jelenbeli továbbélésben egyre inkább korrigálódik és konkretizálódik az eleinte még homályos ígérlet: az eszme is.” (277-278)

Manderlay épülése és szépülése tehát nem kizárólag liberális eszmék és gyakorlatok jegyében folyik, ám von Trier filmjét nemcsak ezért érdemes tágabban, az egész modernség kritikájaként szemlélni, hanem mert nagyon szépen végigvonul rajta egy probléma, mely rendkívül meghatározó az egész modern gondolkodás számára, ez pedig a természet problematikája. Ekkora téma alapos áttekintésére itt nincs lehetőség, így a modernség természetről való gondolkodásával kapcsolatban mindössze néhány olyan megállapításra szorítokozom, melyek hozzájárulhatnak a *Manderlay* értelmezéséhez. A természet problematikája nyilvánvalóan nem a modernség során merül fel először, de a kultúrával való szembeállítás, a természet-kultúra opozíciója – ami már korántsem ugyanaz, mint a *fűszisz-techné* arisztotelészi szembeállítása – már sajátosan modern jelenség.<sup>643</sup> A természet fogalmát érintő legfőbb változás a modernség során, hogy a hatóköre folyamatosan szűkül, hogy egyre elérhetlenebbé és megragadhatatlanabbá válik, hogy egyre inkább eltűnik a tapasztalati világból. E folyamat Rousseau-val veszi kezdetét. Míg a természeti állapot Hobbestól Locke-on át egészen Rousseau-ig „olyan állapot, amely kiindulási pontként szolgálhat a [...] politikai test felépítése során,”<sup>644</sup> s az emberi jogok és az erkölcs is az emberi természetre alapozottak, addig a 18. századtól egyre problematikusabbá válik ezek természetre való alapozhatósága.<sup>645</sup> A huszadik századra a nem, a rassz és a nemzet mögül is eltűnik a természet: míg Simone de Beauvoir még csak a társadalmi nemről állítja, hogy kulturális konstrukció, addig Judith Butler szerint már a biológiai nem opozícióban való elgondolása is az: „a társadalmi nem az a diskurzív/kulturális eszköz, amely révén a biológiai nemmel bíró természet, illetve a természetes biológiai nem *létrejön* és *megalapozódik*, mint prediskurzív, kultúra előtti, politikailag semleges felszín, *amelyen* a kultúra kifejti tevékenységét.”<sup>646</sup> Gregor Schiemann szerint a természetről való gondolkodásnak mára két szélsőséges felfogása alakult ki: a naturalizmus, mely a technika és a kultúra naturalizálásával a nem természetes entitásokat is természetes fenoménekként igyekszik megközelíteni és magyarázni, és a kulturalizmus, mely a kultúrától független természet létezését kérdőjelezi meg, s a természet fogalmának az áthúzása mellett érvel. Ez utóbbin belül két csoport különböztethető meg: az ontológiai kulturalizmus, mely Rousseau-t radikalizálva úgy véli, hogy a természet végérvényesen elveszett – Schiemann Carolyn Merchanttől Bill McKibbenen át Günther Ropohlig meglehetősen különböző teoretikusokat

---

<sup>643</sup> Schiemann 2004. 63-64.

<sup>644</sup> Manent 1994 [1987]. 52.

<sup>645</sup> Fukuyama 2003 [2002]. 153-176.

<sup>646</sup> Butler 2006 [1990]. 49. (Az első kiemelés általam, FK)

sorol ide –, illetve az episztemológiai kulturalizmus, mely Kantból kiindulva úgy véli, hogy a természet fogalma és elképzelése mindig kulturálisan konstruált, amit mi sem bizonyít jobban, hogy történetileg mindig különbözőképpen elképzelt – ide sorolható a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció, így pl. Foucault, Derrida, de Man vagy Butler is. Schiemann szerint mind a naturalizmus, mind a kulturalizmus a természet fogalmának az eljelentéktelenedéséhez járul hozzá.<sup>647</sup>

Nyárfádi szerint Grace tévedései naivitásából, mások általi megtévesztéséből és vágyaiból fakadnak, még fontosabbnak tartja azonban, hogy tévedései nem írhatók kizárólag ezen okok számlájára, ugyanis majd minden tévedése esetében vannak információi a körülményekről, melyekről egyszerűen nem hajlandó tudomást venni, így Grace-szel kapcsolatban valójában önmegtévesztésről beszélhetünk. Nyárfádi megállapításához annyit tennék hozzá, hogy az információk figyelmen kívül hagyása sok esetben a természet figyelmen kívül hagyását jelenti. Grace nem hisz a természetben, nem vesz arról tudomást, illetve oly mértékben hisz annak megváltoztathatóságában, hogy egyáltalán nem is számol vele. Egy ilyesfajta gondolkodás elemei részben vagy egészében ideológiai beállítottságtól függetlenül bárhol felbukkanhatnak a modernség során; a természet nagyfokú átalakíthatóságába és megváltoztathatóságába vetett hit például a marxista gondolkodásban is erőteljesen jelen van,<sup>648</sup> így Brechtnél is, aki a társadalom megváltoztatásának a mikéntjéről gondolkodva a természet megváltoztatását állítja mintaképül. Brecht szerint az embernek azáltal sikerült „legyűrnie”, „leigáznia” a természetet, hogy hitt annak megváltoztathatóságában, így ezt a magatartást kell felvenni a társadalommal szemben is: megváltoztathatónak kell ábrázolni, és hinni kell a megváltoztathatóságában:

a néző új magatartást vesz fel a színházban. Ugyanazt a magatartást ölti fel az embervilág színpadi képeivel szemben, mint századunk embere a természettel szemben. A nézőt úgy fogadják a színházban is, mint nagy

---

<sup>647</sup> Schiemann 2004. 60-61, 69-72.

<sup>648</sup> „az ember lényegét tekintve *univerzális, egyetemes természeti lény* mind abban az értelemben, hogy *potenciálisan* képes a természet valamennyi jelenségét szükségleteinek, illetve tevékenységének tárgyává változtatni, mind abban, hogy képessé válik a természet összes »lényegi erejét« magába szívni és magából kisugározni, azaz tevékenységét egyre jobban a természeti törvények egészéhez igazítani, s ennek megfelelően progresszíven egyre szélesedő környezetét mind mélyebben megváltoztatni. »Az ember egyetemessége gyakorlatilag éppen abban az egyetemességben jelenik meg, amely az egész természetet az ember *szervetlen* testévé teszi, mind annyiban, hogy a természet (1.) közvetlen létfenntartási eszköz, mind annyiban, hogy (2.) élettevékenységének az anyaga, a tárgya és a szerszáma.« // Az ember egyetemessé válásának ez a folyamata kettős meghatározásban jelenik meg előttünk. Egyrészt úgy lép fel, mint *az ember naturalizációja*, mint az embernek korlátozott természeti lényből egyre univerzálisabb természeti lényvé való változása. Másrészt úgy jelenik meg, mint a *természet humanizációja*, a »*természeti korlátok visszatorításak*«, mint a természetnek az emberi tevékenység által való átalakítása, aminek következtében környezetének tárgyai az emberi lényegi erők tárgyasulásává válnak.” Márkus 1971 [1966]. 26-28.

változtatót, aki bele tud avatkozni a természeti folyamatokba és a társadalmi folyamatokba, aki már nemcsak elfogadja, hanem alakítja a világot.<sup>649</sup>

Grace lényegében így jár el, s mindeközben abszolút nem vesz tudomást a természetről. Legelőször is tagadja mind a rassz, mind pedig a nem természetre való alapozhatóságát: legelső találkozásuk során megdöbbenve hallgatja Victoriát, aki szerint „[a] néger természeténél fogva aljas.”<sup>650</sup> Később, amikor a feketéknek megjegyzi, hogy attól, hogy szegények és színesbőrűek, még vehetik a fáradságot, hogy gondoskodjanak a házaikról, nyilvánvaló, hogy csak provokálni akarja őket e közkeletű előítéléssel, de hogy tőle magától mi sem áll távolabb, mint egy ilyesfajta gondolkodás. Amikor Grace apja a történet elején a nőket jellemezve úgy fogalmaz, hogy mélyen legbelül (*deep down*) mindannyian egzotikus háremről fantáziálnak, s arról álmodoznak, hogy bennszülöttek kergessék őket a dzsungelen át, azzal lényegében arra utal, hogy ez természettől fogva jellemző rájuk, amit Grace a szegfűcsokor el nem fogadásával szintén hevesen elutasít. Ugyanígy elutasítja az emberek pszichológiai osztályozását, mely bizonyos tulajdonságaik alapján – melyeket minden bizonnyal természettől fogva tulajdonít nekik – egyszer és mindenkorra végérvényesen kategorizálja őket. Grace nem akar tudomást venni a vágyairól és az ösztöneiről sem, melyekre sok helyütt szintén úgy tekintenek – pl. a klasszikus pszichoanalízis is –, hogy velünk születettek, tehát hogy természettől fogva adottak.<sup>651</sup> S végül, a külső természetre sincs több tekintettel: a feketék házainak a megjavításához kivágatja az Öreg Hölgy Kertjének a fáit.

Grace természettel kapcsolatos előítéletei azonban rendre megcáfolódnak a történet során. Mindaz, amit tagad, figyelmen kívül hagy, vagy amiről nem hajlandó tudomást venni, rendre megmutatkozik, létezéséről és erejéről ad tanúbizonyosságot.<sup>652</sup> A feketék természetével kapcsolatos előítéletek – hogy aljasak és lusták – mindazonáltal csak részben igazolódnak: lustaságukat Grace elvárásainak megfelelően cáfolják, amikor provokációjára

---

<sup>649</sup> Brecht 1969b. 154, l. továbbá: 147-154.

<sup>650</sup> „The nigra is vile by nature.”

<sup>651</sup> Ez persze nem általános. Lacan már a szimbolikusba helyezi át a vágyat, azon szociálpszichológiai irányzatok pedig, melyek a lacani pszichoanalízist követik, ebből kifolyólag a mindenkori társadalmi-hatalmi gyakorlatok termékeként tekintenek rá.

<sup>652</sup> Mint a továbbiakban látni fogjuk, von Trier helyenként meglehetősen extrém, valószínűtlen, cinikus és provokáló példákon keresztül hagyja, hogy a természet megmutatkozzon, hallassa a hangját, s hogy Grace természettagadása nevétségessé váljon. Én a továbbiakban e példákat, Grace „tévedéseit” mindössze a történet szintjén szemlélem, tehát egyáltalán nem feltételezem, hogy ezek a példák egy az egyben bizonyosságul szolgálhatnak a természet létezésére a történeten túl is, s hogy ezek mentén egy az egyben revideálnunk kellene a természet fogalmát, sőt, értelmezésem szerint maga a film sem erre ösztönöz. Hogy mégis mi lehet a célja mindezekkel von Triernak, arra később térek vissza, itt mindössze Grace eszméinek a zátonyra futtatásának e sajátos dramaturgiáját igyekszem megvilágítani.

reagálva tüstént nekiállnak megjavítani a házaikat – ez azon kevés esetek egyike, melynek során Grace-nek nem kell csalódnia az eszméiben –, az aratásból befolyt pénz eltűnése utáni összetűzés és Sammy és Elisabeth erőszakos halála azonban már óhatatlanul is Victoriát látszik igazolni, miszerint a feketék aljasak. Grace apjának a női nemmel kapcsolatos előítéletei szóról szóra beigazolódnak: Grace-t álmában egy egész beduin hárem kényezteti, azon trükk pedig, mellyel Timothynek esik áldozatul – Dr. Hectort idézve: „a lányok mind meg voltak vadulva az általa mondott meséktől, az összes munszi mesétől, a büszke afrikai, a királyi vonal, tudja, az a régimódi moralitás, és természetesen az akcentus. Így aztán könnyű volt ágyba vinni a lányokat.”<sup>653</sup> –, semmivel sem tűnik kevésbé átlátszónak, mint a jó öreg szegfűcsokor, melyet a történet elején még oly körültekintően utasított vissza. Az emberek pszichológiai osztályozását tekintve Grace-nek a történet végén egyrészt azzal kell szembesülnie, hogy „igaz” – legalábbis Timothyt illetően; s itt arra a paradoxonra is érdemes felfigyelni, hogy miközben Asszonyunk Törvénykönyvét továbbra is a leggyalázatosabb és legmegvetendőbb könyvnek titulálja, Timothy kétszínűségét bizonyítandó ő maga is arra hivatkozik –, másrészt Wilhelm azzal sokkolja, hogy eme osztályozás korántsem az elnyomást szolgálja, mint Grace feltételezi, hanem a túlélést. Időről-időre – esténként a fürdőház körül sétálva, éjszaka az ágyában – vágyainak és ösztöneinek sem tud ellenállni, bárhogya is igyekszik figyelmen kívül hagyni azokat. S végül: a fák kivágása kis híján végzetes katasztrófába dönti Manderlayt. A porvihar talán azon egyetlen alkalom a történet során – annak végéig –, amikor Grace egy pillanatra kristálytisztán látja, és gondolatban őszintén be is ismeri, hogy eszméi és hatalma önmagukban nem elégségesek a dolgok – akár a társadalom, akár a természet – uralásához, egy csapásra való megváltoztatásához: „A Manderlayre leszálló majdhogynem bibliai sötétség kellős közepén Grace nagyon is tudta, hogy nincs az a gengsztersereg, még a világ összes népével kéz a kézben sem, mely szembe tudna szállni a természet eme nem mindennapi erődemonstrációjával.”<sup>654</sup>

Grace természetéhez való viszonyát mindezzel azonban még korántsem merítettük ki. Francis Fukuyama Kanton, John Rawlson, Ronald Dworkinon és John Robertsonon keresztül arra mutat rá, hogy „burkoltan, lopva” azok is hisznek a természetben, és azok is arra alapoznak, akik nyíltan elutasítják azt.<sup>655</sup> Nincs ez másként Grace-szel sem! Rögtön a

---

<sup>653</sup> „all the girls were wild about the tales that he told, all the Munsie tales, the proud African, the royal line, you know, that old-fashioned morality, and the accent, of course. So, on account of that, that deal 'girls' was easy to bed.”

<sup>654</sup> „In the midst of the almost biblical darkness that descended on Manderlay Grace knew all too well that even hand in hand with all the races of the world no army of gangsters could counter this: nature's extravagant demonstration of power.”

<sup>655</sup> Fukuyama 2003 [2002]. 165-169.

történet elején a feketékkel való legelső találkozásakor a szabadságra természetes állapotként hivatkozik, azaz mintegy természetjogként tekint arra. Amikor Jim művészi indulásánál bábáskodik, Venusszal való szóváltásából és Jimhez/Jackhez intézett lelkesítő beszédéből – miszerint a művész érzékenysége leolvasható az arcáról, a művészt meg nem értés övezi, a művésznek a szűklátókörű tömeg ellenében kell alkotnia –, illetve Jimhez/Jackhez való odafordulásából arra következtethetünk, hogy a művésztől, a zseniről valahol a zseniesztétika és a romantika között gondolkodik, melyek azt feltételezik, hogy a zsenialitás természetből fogva adott. S miközben mélyen megveti az emberek pszichológiai osztályozását, valójában mélyen hisz is benne: Timothy mítoszát, melyet folyamatosan építget és dédelget magában a történet folyamán, nemcsak Flora elmondásai és saját tapasztalatai táplálják – pl. amikor porviharral dacoló lovasként látja a férfit –, hanem nagyban hozzájárul ahhoz Asszonyunk Törvénykönyvének a pszichológiai osztályozása is, melyet félreolvasva Timothyt büszkeként könyveli el magában.

A *Manderlay* egyik legironikusabb tanulsága azonban az, hogy aki nem hisz a természetben, az félre is ismeri azt: ahogyan Grace összekeveri Jimet és Jacket, úgy nem képes kiolvasni Timothy valódi számát/kategóriáját sem Asszonyunk Törvénykönyvében! Lloyd értelmezésében Grace a metafizika kedvéért elveti az empirikus világot, eszméi kedvéért a törvényt – a természetet –, csakhogy ezáltal az empirikus világ/a törvény/a természet megkülönböztetései is elvesznek a számára, aminek a következtében a feketék között sem képes különbséget tenni.<sup>656</sup>

Lars von Trier összességében véve a történet végéig elsősorban nem azt feszegeti, hogy az ember elég emancipált-e ahhoz, hogy megteremtse egy jó és igazságos államot és társadalmat, hanem hogy a liberális demokrácia, illetve a modernség különböző eszméi és gyakorlatai egy jó és igazságos állam és társadalom irányába vezetnek-e. Grace összes tévedése és ballépése, Manderlay kudarcai a nagy része alapvetően a liberális demokrácia és a modernség különböző eszméinek és gyakorlatainak a kudarcaként regisztrálódik. Lényegében ezeknek – Grace eszméinek, egészen pontosan a természet figyelmen kívül hagyásának – tudható be Manderlay első nagy katasztrófája, a porvihar korábban soha nem látott mértékű pusztítása is.

Manderlay második katasztrófája – és végső zátonyra futása – ugyanakkor végül mégsem ezek, hanem Manderlay lakói miatt következik be. Manderlay lakóival a történet végéig meglehetősen kesztyűs kézzel bánik a film. Bár velük szemben is fogalmazódnak

---

<sup>656</sup> Lloyd 2008

már meg korábban is kritikák – pl. hogy a felszabadulásuk után nem változnak semmit; hogy a földeken senki nem kezdi meg a munkát; hogy a szavazást arra használják, hogy megtiltsák Sammynek, hogy nevéssen, és hogy halálra ítéljék Vilmát –, mindezek elsősorban annak tudhatók be, hogy frissen tanulják és gyakorolják a szabadságot és a demokráciát. Összességében azonban, ha jobban belegondolunk, kezdeti nehézségeik ellenére és Sammyvel és Vilmával szemben hozott döntéseiken kívül az aratásig csak sikereket könyvelhetnek el: megjavítják a házaikat, megszervezik a földeken a munkát, a porvihar katasztrófája után összefognak és talpra állnak, s végül sikeresen learatják a termést – ennyiben von Trier minden iróniája és cinizmusa ellenére is a liberális demokrácia eszméi és gyakorlatai is részben sikeresként könyvelhetők el. Az ezután bekövetkező katasztrófa azonban nem a liberalizmus/modernség eszméinek, s mégcsak nem is annak tudható be, hogy Manderlay lakói nem tanulták meg eléggé a leckét. Az aratás után Timothy ellopja a pénzt, a többiek a pénz eltűnését látva összevesznek, és egymásnak esnek, aminek Sammy és Elisabeth is áldozatul esik. Lopás, egymás iránti bizalmatlanság, gyilkosság: Manderlay katasztrófája nem a demokrácia el nem sajátításának és nem megfelelő gyakorlásának, hanem olyasfajta emberi ösbűnöknek köszönhetően következik be, melyek Dogville lakóit is jellemezték.

A történet végkicsengésében azonban von Trier – óriási csúsztatással és következtelenséggel? – mégsem ezeket hangsúlyozza, hanem ismét visszatér a liberális demokrácia és a modernség eszméinek az ekézéséhez. A liberális demokráciának és a kapitalizmusnak a rabszolgasággal való összehasonlítása már a történet elején megfogalmazódik, amikor Grace apja megjegyzi, hogy a birtok felszabadításával az ott élők helyzete lényegében csak rosszabb lett. Ezen összehasonlítás aztán végigfut a történet egészén, s végül ezt kerekíti le von Trier itt az utolsó fejezetben. Mindezek során a liberális demokrácia és a kapitalizmus jó esetben csak párhuzamba van állítva a rabszolgasággal – alkalmazott = rabszolga; törvények, szerződés = az elnyomás legitimáló eszközei –, rosszabb esetben a rabszolgaság kerül ki győztesen az összehasonlításból, mint ahogy a feketék számára is a történet végén: míg Asszonyunk Törvénye ugyanis ételt és hajlékot biztosított mindenki számára, sőt, tiltotta a szemétevést is, addig Grace államáról mindezek már nem mondhatók el – a rabszolgaság szociális védőhálója ily módon óhatatlanul is jobbnak bizonyul, mint a liberális demokráciáé. Míg asszonyunk uralma alatt bárki szabadon panaszkodhatott uraira – szólásszabadság! –, addig Grace szabad államában a helytelenül gondolkodó fehéreket megbüntetik. Míg asszonyunk idején a pszichológiai osztályozás gondoskodott arról, hogy a viselkedésmintájának megfelelően (*according to the patterns of*



*behavior*) mindenkinek meglegyen a szerepe a társadalom rendjében, addig Grace államában eltűnnek a szerepek – nincs is bevetve a föld időben, mert nincs, aki megszervezze és irányítsa a munkát. S végül: asszonyunk uralma alatt nem kellett köszönetet mondani az ételért, a vízért és a levegőért, és az embereknek nem magukat kellett hibáztatniuk a nyomorúságukért és a reménytelenségükért sem.

S bár von Trier mindezekon keresztül elsősorban a liberális demokrácia/modern állam fogyatékosait hangsúlyozza, s nem Manderlay lakóinak arra való képtelenségét, hogy megteremtse és működtesse azt, Wilhelm szavaiból azért óhatatlanul is kirajzolódik egy olyan társadalom képe is, mely nem vállalja a szabadsággal és a demokráciával járó munkát – a társadalom, a közösség, a közös munka és a közös döntéshozatal stb. megszervezésével és működtetésével járó munkát –, és lemond a felelősségről is, hogy ne magát kelljen hibáztatnia saját nyomorúságáért és reménytelenségéért. Von Trier, aki a *Dogville*-ben Grace apján keresztül még bőszen firtatta Dogville lakóinak a felelősségét, ezúttal teljes mértékben eltekint ettől. Ez esetben persze teljesen más szituációban és másként tevődik fel a felelősség kérdése: míg a *Dogville*-ben a dogville-iek Grace-szel szemben elkövetett bűntettei kapcsán merült fel, éspedig akként, hogy felelősségre kell-e őket vonni a tetteikért, addig a *Manderlay*-ben az a kérdés, hogy miért mondanak le a manderlayiek önként a saját életükért való felelősségről.<sup>657</sup> Pedig Manderlay gyakorló demokráciájának a kudarcának ezen aspektusai legalább annyira tanulságosak és aktuálisak, mint a liberális demokrácia és a modernség eszméinek a fogyatékosai: a manderlayi rabszolgaszabadítás története a modernség kritikáján túl ugyanis legalább annyira a kelet-közép-európai társadalmak rendszerváltásának a történeteként is olvasható – sőt, nemcsak hogy olvasható, de egészen döbbenetes, hogy e 2005-ben bemutatott film mennyire pontosan hozza a rendszerváltás történetének bizonyos tapasztalatait, többek között, hogy mennyire hajlamosak a kelet-közép-európai társadalmak időről-időre többé vagy kevésbé autoriter struktúrákhoz önként visszatérni. Ily módon, ha meg akarjuk érteni Kelet-Közép-Európa rendszerváltás utáni társadalmi valóságát és jelenjét, akkor a *Manderlay* kapcsán

---

<sup>657</sup> Figyelemre méltó, hogy a felelősség hiánya mindkét történetben rabszolgasághoz vezet, még ha e hiány mindkettőben másként is van jelen, és másként is vezet rabszolgasághoz. A dogville-iek esetében nem könnyű pontosan meghatározni, hogy miként viszonyulnak a felelősséghez: Vera például elzárkózik gyerekei büntetésétől, vélhetően tehát a felelősségre vonásuktól is, s ezt Grace-nek is megtiltja, Chuck ugyanakkor egyszer felelősségre vonja Jasont, amiért csontot adott Mózesnek. Ilyesfajta példák azonban összességében ritkán fordulnak elő Dogville-ben, amiből arra következtethetünk, hogy a dogville-iekre nem igazán jellemző a saját tetteikért való felelősségvállalás. A manderlayiek velük szemben folyamatosan tanulják a felelősségvállalást: a saját bőrükön tapasztalják meg, hogy mivel jár a fák kivágása, Vilma az életével fizet az étellopásért – a dogville-iekkel ellentétben ők megtapasztalják a felelősségvállalást, majd önként lemondanak arról. Míg a dogville-iek felelősségének a hiánya más – Grace – rabszolgásításához vezet, addig a manderlayiek felelősségükről lemondva saját maguk rabszolgásításához járulnak hozzá.

mindenekelőtt azt kellene örületesen megérteni, hogy miért mondanak le ezek az emberek önként az ételért, a vízért és a levegőért cserébe minden egyéb életlehetőségeikről, hogy miért vonzóbb a nyomorúság és a reménytelenség, ha azért mást lehet hibáztatni, mint a saját életükért való felelősségvállalás, hogy miért szavazzák(!) végül vissza a rabszolgaságot?

A *Dogville* és a *Manderlay* összehasonlítása számos megfontolandó párhuzamot és ellentétet kínál. Mindkettő a közösségiség kérdéseit vizsgálja: a *Dogville* a kereszténység, a *Manderlay* a modern demokrácia felől megközelítve. Rendkívül sokatmondó, hogy míg a *Dogville* a kereszténység kritikáját megrázó tragédiaként, addig a *Manderlay* a modernségét harsány szatíraként tálalja: Grace eszméi mindkét történetben elbuknak, jóllehet, ez a bukás egészen más. Grace dogville-beli ítélete a megbocsátás keresztény moráljának a zátonyra futását eredményezi – s elsősorban ebből a szempontból tekinthető tragédiának a történet –, Grace maga azonban, aki feladja e morált, akár egyfajta „sikerként”, „győzelemként” is megélheti ítéletét, ha úgy könyveli el, hogy ezáltal egy kicsit jobb lett a világ.<sup>658</sup> Manderlaybeli vállalkozása szintén kudarc, ezt viszont már Grace maga is nyilvánvalóan és egyértelműen kudarcként éli meg, főként, hogy menekülnie is kell innen. Grace története tehát meneküléssel kezdődik és meneküléssel is ér véget! Csakhogy a *Manderlay* végi menekülése már messze nem ugyanaz, mint a *Dogville* eleji: Manderlayból már nincs hova menekülnie, Manderlayból a semmibe menekül, nem véletlen, hogy a „trilógiának” nincs harmadik része, ahogyan a nyugati kultúrának sincs újabb megváltó ötlete a kereszténység és a modern demokrácia után. Számtalan motívum ismétlődik mindkét történetben, de egészen más körülmények között: mindkét történetben ünneplés, terített asztal és közös éneklés koronázza a történet tetőpontját – mely mindkét esetben a közösségiség állapotának legideálisabb pillanata is egyben! –, jóllehet, e tetőpont mindkettőben a narratíva egészen más pontján foglal helyet, és az utána következő hanyatlás/bukás is egészen másként következik be; mindkét történet megidézi az apokalipszist: a *Dogville* Grace végső pusztításával, a *Manderlay* a porviharral;<sup>659</sup> Grace-nek eredetileg egyik történetben sem áll

---

<sup>658</sup> Hogy hogyan éli meg Grace önnön ítéletét, persze, teljességgel homályban marad. Ha a vérfürdő alatti viselkedéséből próbálunk homályos következtetéseket levonni erre vonatkozólag, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy egyértelműen megviselik a történések. Ha viszont abból indulunk ki, hogy Grace mindezek után feláll, továbbmegy, sőt, hogy Manderlaybe már meglehetősen magabiztosan, hatalmának teljes tudatában érkezik meg – a *Manderlay*beli Grace már egészen más, mint a *Dogville*-beli! –, akkor akár azt is feltételezhetjük, hogy dogville-beli igazságszolgáltatása jelentős mértékben megerősítette önmagában.

<sup>659</sup> Orth szerint a Tom lelövését követő nagytotál [25. kép] egyértelműen a *Jelenések könyvét* idézi: „A Nap olyan fekete lett, mint a szőrzsák, a Hold pedig olyan, mint a vér.” Jel 6,12, idézi Orth 2008. 190-191. A *Manderlay*ben pedig a narrátor címkézi szinte bibliai sötétségnek (*almost biblical darkness*) a porvihar okozta homályt.

szándékában elhagyni egyik helyet sem, végül mégis elhagyni kényszerül mindkettőt;<sup>660</sup> Grace mindkét történetben öl a saját kezével is, ám mindkét gyilkosság egészen más szituációban történik, és mindkettő egészen más jelentőséggel is bír Grace számára; Grace mindkét történetben mindvégig igyekszik elnyomni az érzelmeit és az indulatait – a *Dogville*-ben pl. abszolút nem ezekre hagyatkozva ítélkezik –, ám már a *Dogville*-ben is jólesik neki, hogy ítélete következtében megaláztatásai érzelmileg is kompenzálódnak,<sup>661</sup> a *Manderlay*-ben pedig Timothy megostorozásával végeredményben maga ad teret elfojtott érzelmeinek; s végül, ahogyan *Dogville*, *Manderlay* is olyan helyé válik, mely nélkül jobb lenne a világ,<sup>662</sup> jóllehet, egészen más okok miatt, mint *Dogville*.

A *Dogville* és a *Manderlay* ily módon – hogy egy további brechti párhuzamra is felhívjuk a figyelmet! – két parabolába sűríti a kereszténységet és a modernséget, és összességében bukások sorozataként, egyfajta nietzschei hanyatlástörténetként rajzolja ki a nyugati kultúra történetét. Nietzsche szerint kezdetben az élet erői uralkodnak. Ezekkel szemben lép fel és jut győzelemre a negatív nihilizmus, mely bizonyos felsőbbrendű értékek nevében tagadja és leértékeli az életet. Amikor a negatív nihilizmus – a semmi akarása – következtében az élet végképp irreálissá válik, akkor lépnek színre a reaktív nihilizmus erői, melyek immár a negatív nihilizmus felsőbbrendű értékeit is tagadják, s a sort végül a passzív nihilizmus zárja.<sup>663</sup> Nietzsche történetszemléletében tehát a történelem előrehaladásával egyre dekadensebb és életellenesebb eszmék váltják egymást, és egyre gyengébb és betegesebb erők gyakorolják a hatalmat. A *Dogville*-ben kezdetben Tom, majd legfőképpen Grace képviseli a felsőbbrendű értékeket, tehát a negatív nihilizmust – persze, korántsem ugyanazon a módon –, s velük szemben a lakók ellenállása jelenti a reaktív nihilizmus erőit. Mint Deleuze írja, „a reaktív erőket a semmi akarása juttatja diadalra. [...] Az élet tagadása során a semmi akarása egyrészt eltűri a reaktív életet, másrészt szüksége van rá. [...] A reaktív élet felbontja szövetségét a tagadó akarattal, egymagában akar uralkodni.”<sup>664</sup> Ez a dinamika szépen megmutatkozik a *Dogville*-ben is: Grace negatív nihilizmusa és a lakók reaktív nihilizmusa egy darabig megfér egymás mellett, mígnem a *dogville*-iek „egyre

---

<sup>660</sup> Grace a *Dogville*-ben még a Cadillacból kiszállva is azon az állásponton van, hogy marad, a *Manderlay*-ben pedig apja érkezése előtt egy héttel még azt üzeni neki Edwardon keresztül, hogy új idők járnak *Manderlay*-ben, amit követően a narrátor közli, hogy Grace-nek nincs szándékában elhagyni *Manderlay*-t, mert rátalált saját életére.

<sup>661</sup> Erre nézve rendkívül árulkodóak a narrátor szavai, aki az ítélet meghozatala kapcsán ezt is megemlíti: „Olyan volt, mintha a bánata és a fájdalma végül elfoglalta volna az őt megillető helyét.” („It was as if her sorrow and pain finally assumed their rightful place.”)

<sup>662</sup> Ezt a *Manderlay*-ben Grace helyett immár a narrátor jegyzi meg közvetlenül Timothy ostromozását követően.

<sup>663</sup> Bővebben l. Deleuze 1999 [1962]. 231-295.

<sup>664</sup> Deleuze 1999 [1962]. 233.

kevésbé viselik el ezt a vezetőt [...] Egyedül akarnak győzni, és győzelmükért nem akarnak senkinek tartozni.”<sup>665</sup> A *Manderlay*ben, mint Lloyd is utal rá,<sup>666</sup> Asszonyunk Törvénye képviseli az élet erőit. Vele szemben lép fel Grace – a negatív nihilizmus képviselőjeként –, s dönti meg az uralmát, míg a reaktív nihilizmus erőit a Grace törekvéseit hol jobban, hol kevésbé „szabotáló” feketék jelentik, akik a történet végén egymásnak esnek, és ami végül Grace államát is maga alá temeti.<sup>667</sup> A *Dogville* és a *Manderlay* tehát összességében olyasfajta hanyatlástörténetként vázolja fel a nyugati kultúra történetét, mint amilyenként az Nietzsche munkásságából is kirajzolódik: „*Negatív, reaktív, passzív nihilizmus: Nietzsche számára ez egy és ugyanaz a történelmi út, melynek jelzőkaróit a judaizmus, a kereszténység, a reformáció, a szabadgondolkodás, a demokratikus és szocialista ideológia stb. tűzte le. Egészen az utolsó emberig.*”<sup>668</sup>

### 5.3. A brechti színház működése a *Dogville*-ben és a *Manderlay*ben

A mi közönségünknek nem elég látnia a leláncolt Prométheusz megszabadítását, hanem vágyat kell kelteni benne, hogy ő akarja megszabadítani.<sup>669</sup>

Ha a brechti esztétika felől közelítjük meg a *Dogville*-t és a *Manderlay*-t, első pillantásra a legszembeütőbb talán az, hogy von Trier számos V-effektust alkalmaz. A bevezetésben már említettem a díszletet, a narrátort, a fejezetekre való tagolást és a fejezetek eseményeinek az összefoglalását feliratok formájában, de V-effektusokként tekinthetünk a

---

<sup>665</sup> Deleuze 1999 [1962]. 233.

<sup>666</sup> Lloyd 2008

<sup>667</sup> Mint a fentiekben is jeleztem már a *Dogville* kapcsán, von Trier története összességében és minden egyes apró részletében nem egyeztethető össze Nietzsche gondolkodásával, legalábbis nem egyértelműen. Ugyanez igaz a *Manderlay*re is, s ez mutatkozik meg itt is. Meglehetősen kétséges, hogy miként lehetne beilleszteni Nietzsche hanyatlástörténetébe Grace dogville-i pusztítását, az erős és a gyenge kooperációját, hasonlóképp a *Manderlay* végét, ahol a reaktív erők, a Grace-szel szemben fellázadó feketék meglehetősen abszurd módon restaurálni kívánják a kiinduló elnyomó állapotot. Sőt, még abszurdabb, hogy – mint a történet végén megtudjuk – már e kiinduló állapot, az erős uralma is alapvetően az erők és a gyengék közös megegyezésén alapult, tehát csak színjáték volt. Olyan abszurd hatalmi konstellációk és működések ezek von Triernél, melyek minden bizonnyal nem értelmezhetők maradéktalanul/egyértelműen Nietzsche felől. Hasonlóképp Timothy alakja, akit Lloyd Nietzsche azon erős, nemes embereként értelmez, akit a rabszolgaságnak sem sikerült megtörnie és házasítania. S bár első pillantásra kézenfekvőnek tűnik ezen értelmezés, alaposabban belegondolva azért számos sebből vérzik. Lloyd értelmezésének a legfőbb félreértése abban rejlik, hogy Timothy erős, nemes karakterét olyan Nietzsche-szöveghelyekkel támasztja alá – 1. Nietzsche 2002. 140-141, a 304-es és a 306-os pont –, ahol Nietzsche a moralistát jellemzi, nem pedig az erős, nemes embert.

<sup>668</sup> Deleuze 1999 [1962]. 237.

<sup>669</sup> Brecht 1969b. 549.

klasszikus elbeszélés szerkesztési eljárásainak az áthágására – az ugróvágásra, a 180 fokos szabály megszegésére – és számos egyéb szokatlan vagy kevésbé megszokott eljárásra is – a felülnézetekre vagy a gyorsításra és a grafikára, amikor Grace napjai sűrűbbé válnak.<sup>670</sup> Ebből a szempontból érdemes szemügyre venni Tom és Bill rövid sakk-jelenetét a *Dogville* elején. A jelenet kezdetén valamivel közelebről, mint kistotálból Billt és Tomot látjuk félig oldalról, félig Tom felől [26. kép]. Ezek után a kamera megszegve a 180 fokos szabályt a másik oldalról veszi kettejük párbeszédét, de meglehetősen furcsán: Tom tökéletesen profilból [27. kép], Bill viszont majdnem szemből látszik – időnként Tom feje is belelóg a képbe [28. kép]. A jelenet végi totál [29. kép] ugyanerről az oldalról mutatja őket, tehát éppen az ellenkezőről, mint a jelenet eleji. A 180 fokos szabály megszegése később is folyamatosan előfordul a film során. Még meglepőbb azonban, ha összehasonlítjuk a jelenet eleji és a jelenet végi képeket, hogy a jelenet elején Tom ingben és mellényben van, kabátja a szék támláján, Billen pedig rajta van a nadrágja, míg a jelenet végén Tom kabátban ül, Bill pedig alsónadrágban. Ez annak a következménye, hogy a *Dogville* jeleneteit többször is felvették, miközben – szándékosan – nem ügyeltek arra, hogy minden egyes apró részlet ugyanúgy legyen a különböző felvételek során, s végül ezeket összeválták.

Mégis: mindezen V-effektusok ellenére szinte egyáltalán nem érződik az elidegenítés. A díszlethez meglehetősen hamar hozzászokik a néző. Az audiális narrátor finom távolságtartással, metsző iróniával kommentálja az eseményeket, de semmiképpen sem zökkenti ki a nézőt, semmiképpen sem akasztja meg a történet folyását, semmi olyat nem mond, ami radikálisan más megvilágításba helyezné a látottak és figurák párbeszédei alapján tapasztaltakat. A történet fejezetekre való osztása teljes mértékben látszólagos: egy totálisan kontinuus történetet látunk, melynek eleje, közepe és vége van, melynek eseményei egymásból következnek, ok-okozati viszonyban állnak egymással – mégha a kauzális viszonyok néha szokatlanok is –, fragmentált, részekre szedett vagy egymástól független jelenetektől álló történetről azonban szó sincs. A klasszikus elbeszélés szerkesztési eljárásainak az áthágása oly finoman történik, hogy a legtöbb néző észre sem veszi. Talán egyetlen film sem igazolná jobban, amit a 70-es évekbeli posztbrechti esztétika folyamatosan hangsúlyozott, hogy a V-effektusok önmagukban nem vezetnek elidegenítéshez.

Mindezekon túl, mint már említettük, a *Dogville* érzelmileg is rendkívül igénybe veszi a nézőt. S bár, mint szintén volt már róla szó, Brecht sem utasítja el az érzelmeket, sőt,

---

<sup>670</sup> Koutsourakis számos példát hoz ezekre kötetének utolsó fejezetében, különösen a *Theatricality: Attitudes in space* és a *Performative contradictions* alfejezetekben, l. Koutsourakis 2013. 160-181.

folyamatosan tiltakozik is az ellen, hogy az epikus színházat ezzel vádolják,<sup>671</sup> azon túlsorduló érzelmek, melyek von Trier filmjeire általában jellemzőek, illetve azon mértékű érzelmi igénybevétel, mely a *Dogville* esetében tapasztalható, korántsem biztos, hogy összeegyeztethető a brechti esztétikával.<sup>672</sup>

S végül, ami a legfontosabb: bár kétségkívül különböző mértékben, de mind a *Dogville*, mind pedig a *Manderlay* azonosulást kínál a nézőnek. A *Dogville*, tekintve, hogy a néző érzelmileg jelentős mértékben azonosul Grace alakjával, jóval intenzívebb, erőteljesebb azonosulást kínál. A *Manderlay*ben – a film műfajának és a narrátor és az események jóval harsányabb iróniájának köszönhetően – Grace alakját és az általa képviselt ideológiát már jelentős távolságtartással szemléli a néző, ezen ironikus, távolságtartó nézőpont azonban, mely rögtön a film elején fel van kínálva, és amely többé-kevésbé változatlan is marad egészen a film végéig, nagyjából szilárd azonosulási pontként szolgál mindvégig a film során.

Szó sincs tehát brechti esztétikáról a *Dogville* és a *Manderlay* esetében? Vagy csak a brechti esztétika felszínét kapargatja e két film? Korántsem! Legelőször is, mint a fentiekben láttuk, a *Dogville* és a *Manderlay* a brechti esztétikának megfelelően számtalan kérdéssel, dilemmával, problémával és ellentmondással bombázza a nézőt, melyeken annak el kell gondolkodnia, és amelyekkel kapcsolatban állást kell foglalnia. Bár a filmek kétségkívül nagyfokú azonosulást kínálnak, és – részben ebből kifolyólag – a felvetett kérdések egy jelentős részére valamiféle választ is sugallnak, mindezek korántsem a néző tétlenségéhez járulnak hozzá. A későbbiekben még visszatérünk rá, hogy miként lehetetlenül el végül a *Dogville* és a *Manderlay* esetében is a nézői azonosulás, és hogy a filmek szinte készen kínált válaszai milyen további teendővel/munkával látják el a nézőt, mindenekelőtt azonban térjünk ki a brechti esztétika egyedülállóan von trieri használatára, ahogyan von Trier nemcsak alkalmazza azt, hanem erőteljesen reflektál is arra: a *Dogville* és a *Manderlay* ugyanis a brechti színház és a brechti néző működését prezentálja és tárja fel, sőt, nemcsak a brechtiét, hanem az illúziószínházét is, tehát a színház és a nézőség különböző típusait kínálja elemzésre és gondolkodásra a film nézőjének.

A *Dogville* esetében ez első pillantásra talán kevésbé szembeötlő, kezdjük ezért inkább a *Manderlay* elejének egyik jelenetével, ahol egészen nyilvánvaló. Manderlay mellett elhaladván Grace és apja megpihennek, s már mennének is tovább, mikor egy fekete nő az autóhoz siet, s Grace segítségét kéri, mert Timothyt meg akarják ostromozni. A nő elmondása

---

<sup>671</sup> L. pl. Brecht 1969b. 63, 136, 175.

<sup>672</sup> Maga von Trier is úgy véli, hogy ebből a szempontból nagyon különbözik Brechtől, l. Bell 2005

alapján a helyi birtokon még mindig rabszolgaságban élnek, s ezúttal is csak úgy jutott ki, hogy az ostromzás alkalmával kiveszik a kerítés egy darabját. Grace vele megy, s megakadályozza az ostromzást. A jelenet a brechti elképzelés ideális megvalósulása, a brechti színház ös-szituációja: a néző megszólíttatik, s arra kéretik, hogy nézze meg, mi történik a színpadon, alkosson róla véleményt, ítélkezzen és reagáljon, s Grace mint néző – mint ideális brechti néző – ennek megfelelően jár is el: színpadra lép és cselekszik. Manderlay tehát brechti színház? S Grace ideális brechti néző? Mielőtt megvizsgálánk e kérdéseket, térjünk vissza előbb a *Dogville*-hez, illetve mindenekelőtt tisztázzunk néhány fogalmi kérdést!

A továbbiakban a *Dogville* és a *Manderlay* egyes eseményeit és mozzanatait a brechti színház és az illúziószínház törekvéseiként és jellemzőiként igyekszem leírni és értelmezni. Ennek során olyan fogalmakat fogok használni – pl. illúziószínház, passzív néző, brechti színház, brechti néző stb. –, melyek óhatatlanul is kissé tágak, sematikusnak vagy éppen elnagyoltnak tűnhetnek, melyeknél mára kétségkívül cizelláltabb fogalmakkal is rendelkezik a színháztudomány, tekintve azonban, hogy a brechti esztétika működését igyekszem feltárni e filmekben, maradok Brecht fogalmainál, s olyan értelemben és képzettársításokkal használok ezeket, mint amilyenekkel ő maga is. A brechti színház persze nem Brecht fogalma, s helyette nyilvánvalóan pontosabb lehetne az epikus színház vagy a tandarab fogalmainak a használata, tekintve azonban, hogy ezek alapvető és lényegi másságuk ellenére is számos közös törekvésben és jellemzőben osztoznak, többnyire lehetetlen – és értelmetlen is – lenne az elemzendő apróbb mozzanatokot kizárólag az egyik vagy a másik törekvéséért vagy jellemzőjéért értelmezni vagy azonosítani. Így a brechti színház fogalmát fogom használni, mégpedig Brecht legkülönbözőbb – akár az epikus színházra, akár a tandarab gyakorlatára is jellemző – törekvéseit értve alatta. Ahol esetleg érdemes lesz finomabb megkülönböztetésekkel is élni, ott majd igyekszem ezt megtenni. A résztvevő fogalmát – mely Brecht esetében a tandarab gyakorlatával kapcsolatban használatos, ahol a színész és a néző ellentéte megszűnik, feloldódik, mert mindenki játszik, s maga a játék, a játszás adja annak értelmét – a *Manderlay* értelmezése során fogom néhol használni, ahol értelmetlen és zavaró lenne a figurák színészként vagy nézőként való azonosítása.

Kezdjük akkor *Dogville*-lel! Maga *Dogville* egyfajta illúziószínház. Chuck szerint *Dogville* megbolondítja – Brecht szavaival élve elkábítja – az embert: a fák, a hegyek, az egyszerű emberek, de mindenekelőtt a fahéj az egrespitében – „*Dogville*-nek mindene

megvan, amiről valaha is álmodtál a nagyvárosban.”<sup>673</sup> Dogville tehát álmok és illúziók teljesítője – legalábbis egy darabig. Ugyancsak egy tisztos, rendes kis polgári illúziósínház üzemeltet benne Tom, aki rendszeresen monoton, egyhangú és unalmas előadásokkal terheli a közönségét, Dogville lakóit, akik közönyösen, érdektelenül és passzívan hallgatják. Tom szándékai szerint persze nem egy unalmas polgári színház igyekszik vinni, képességeihez mérten rendszeresen provokálja is a közönségét, a dogville-iek azonban semennyire sem rajonganak a provokációért, s szemmel láthatóan Tom tehetségéből sem futja többre. Dogville lakói külön-külön és együttesen is illúziókban élnek, a valóság pedig egyenesen sérti őket: Vera a gyerekeivel és Chuckkal kapcsolatban él illúziókban, McKay Grace érkezéig abban az illúzióban él, hogy képes elrejtetni a vakságát Dogville lakói előtt, Tom írószékhelyében él, és mindannyian abban az illúzióban élnek, hogy jó közösséget alkotnak, amikor pedig a történet vége felé Grace Tom tanácsára szembesíti őket az igazsággal, provokálja őket az igazsággal – Tom rendezői<sup>674</sup> tehetségtelenségének újabb jele, hogy nem ismeri a közönségét! –, akkor Dogville lakói mélységesen felháborodnak. Maga Tom háborodik fel a legjobban, amikor Grace a beszéde után őt is szembesíti a kételkedésével, s ennek következtében határozza el, hogy előkeresi Grace apjának a névjegykártyáját, felhívja, és kiszolgáltatja neki Grace-t. Az egyetlen tényező, ami kevésbé illik Dogville illúziósínházának a kulisszái közé, hogy Dogville lakói, ha nem Tom filozófiai traktátusairól van szó, időről-időre megvitatják a dolgaikat. Igaz, nem igazi viták ezek, hiszen a dogville-ieknek nincs önálló véleménye, mindig mindenről ugyanazt gondolják, mindig egyöntetű állásponton vannak, így egymással lényegében soha nem is vitáznak, csak Tommal, de hát ezzel együtt is mégiscsak valamiféle vitakezdemények ezek.

Az említett *Manderlay* eleji jelenettel ellentétben Grace korántsem született brechti néző! A *Dogville*-ben még meglehetősen messze áll azon nézőtől, melyként majd Manderlaybe érkezik. A film elején – miután Dogville lakóitól kap két hét türelmi időt, és Tom bemutatja neki a várost – van egy jelenet, melyben Dogville egy apró fényváltószínen megy keresztül. A jelenetben nem a fényváltás a legfontosabb, hanem a tekintetek megváltozása, jóllehet, a kettő nem független egymástól. Miután a fények Grace-re esnek, a lakók tekintetei is rá szegeződnek. A jelenet akár a tandarab gyakorlatát is eszünkbe

---

<sup>673</sup> „Dogville has got everything you ever dreamed of in the big city.” – Chuck szavai Grace-hez, mikor először beszélnek kettesben.

<sup>674</sup> Ahogy a narrátor is utal rá, Tom készítette elő a terepet, a színteret Grace beszéde számára. („Tom had set the scene for Grace’s speech.”)



juttathatja, ahol a színészi és a nézői szerep nem rögzített, hanem folyamatosan változhat a gyakorlat során. Grace szemmel láthatóan nincs felkészülve erre a váltásra: a színészi szerepre való váltás – mely erőteljesebb aktivitást, megnyilvánulást igényelne – zavarba hozza, nem tud azzal mit kezdeni. Néhány kivételtől eltekintve – pl. a szökési kísérlete – e passzivitás jellemzi egészen a történet végéig, de tulajdonképpen még meghiúsult szökési kísérlete is értelmezhető akként, hogy nem brechti néző: nem tud határozottan fellépni, nem tud hatékonyan cselekedni, nem képes változtatni a helyzetén. Mindezekkel együtt és minden látszat ellenére sem tekinthető azonban egy polgári illúziószínház passzív nézőjének sem! Grace ugyanis csak a tetteiben passzív, gondolkodásában azonban hihetetlenül aktív.<sup>675</sup> Folyamatosan reflektál a körülötte zajló eseményekre és a vele történetekre – sok esetben kétkedéssel, gyanakvással, kritikával! Grace minden adottsággal rendelkezik ahhoz, hogy brechti nézővé váljon, sőt, alapvetően már kezdettől fogva úton is van affelé, még ha ez egyáltalán nem is látványos. Krisztusi alakja miatt fel sem figyelünk az egyik legfontosabb tulajdonságára – a recepció is teljes mértékben leragad jóságánál, tisztaságánál és törekenységénél –, pedig maga a film is több helyütt is hangsúlyozza, hogy Grace rendkívül okos, és hogy gondolkodik. Pillanatok alatt rájön, hogy Chuck azért viseltet ellenszenvvel iránta, mert saját magára emlékezteti, amitől Chuck zavarba is jön; nem sokkal később McKay kénytelen elismerni, hogy nem ostoba; majd a narrátor utal arra, hogy Tom és Bill dámajátékai során ő válik Bill eszévé. Mindezeket túl számos egyéb szituációt lehetne még idézni, mindenekelőtt Tommal való beszélgetéseit, melyekben egyértelműen megmutatkozik, hogy Grace gondolkodása mindenkinél élesebb Dogville-ben.

Grace igazi brechti nézővé mindazonáltal csak a film végén válik. Ehhez azonban a képességein kívül szükség van még valamire, valami katalizátorra, a brechti színház eszközeire, illetve a színházi eszközök brechti módon való használatára, az elidegenítésre. Mint már volt róla szó, Grace apjával való párbeszéde után kiszáll a Cadillacból, hogy gondolkozzon, hogy ítéletet hozzon Dogville lakóiról, amiben pedig nem kis szerepe van egy eddig elhanyagolt tényezőnek:

Grace megállt egy pillanatra. S miközben így tett, a felhők felszakadoztak, s átengedték a holdfényt. És Dogville újabb apró fényváltozáson ment keresztül. Mintha a fény, mely korábban oly irgalmas és halovány

---

<sup>675</sup> Kricsfalusi Beatrix is utal rá, hogy a brechti nézői aktivitás nem kizárólag fizikai aktivitásként, részvételnélként gondolandó el! L. Kricsfalusi 2016. 22.

volt, végül megtagadta volna, hogy tovább leplezze a várost [...] A fény most minden egyenetlenséget és rést átjárt az épületekben, és... az emberekben is! És hirtelen nagyon is jól tudta a választ a kérdésére...<sup>676</sup>

Mivel a holdfény néhány ritka kivételes alkalomtól eltekintve nemigen tekinthető színházi kelléknek, kénytelenek vagyunk azt egy színházi reflektorként értelmezni [30. kép], mely Brecht szándékai szerint a néző éberségének a megőrzéséhez szükséges. Brecht szerint „a színpad különösen éles megvilágítása (mert higgadt józanságától fosztja meg a nézőt a félhomályos világítás [...]) és a fényforrások látható elhelyezése”<sup>677</sup> ahhoz szükséges, hogy ébren tartsa a néző figyelmét, hogy a néző ne süppedjen a székébe, ne aludjon el, megőrizze aktivitását, tisztánlátását, koncentráció-, reflektáló- és ítélőképességét. Mint a narrátor szavai is alátámasztják, von Trier brechti reflektorának kétségkívül sikerül alaposan megvilágítania a helyzetet, sőt, rávilágítania Grace helyzetére, ám hogy Grace higgadtságát és józanságát is sikerülne megőriznie, erősen kétséges.

Az éles megvilágítás mindenesetre – Brecht elvárásainak megfelelően – döntésre, állásfoglalásra és cselekvésre, sőt mi több, a világ jobbá tételére ösztökéli Grace-t,<sup>678</sup> s mint ahogy Brecht elképzelései szerint az ideális néző Prométheuszt a láncaitól, úgy szabadítja meg a világot Dogville-től. Brecht szerint ugyanis

[n]em 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.<sup>679</sup>

Nem kétséges, hogy Brecht sem ilyesfajta szórakozásra gondolt, amikor a valóság megváltoztatásáról ábrándozott, mindenesetre az ószövetségi Isten, a kereszténység, Nietzsche és a felvilágosodás után von Triernek ezzel sikerül immáron őt is a dogville-i mézszárlás vádlottainak a padjára ültetnie, de legalábbis erősen gyanúba kevernie. Jó kérdés, hogy mindezek után vajon a brechti színház gyökeres újragondolására van-e szükség, vagy csak von Trier műszakvezetésében keresendő a hiba?

---

<sup>676</sup> „Grace paused. And while she did, the clouds scattered and let the moonlight through. And Dogville underwent another of those little changes of light. It was as if the light, previously so merciful and faint, finally refused to cover up for the town any longer. [...] The light now penetrated every unevenness and flaw in the buildings and... in the people! And all of a sudden she knew the answer to her question all too well...”

<sup>677</sup> Brecht 1969b. 166. A megvilágítás kérdéséhez l. továbbá: Brecht 1969b. 502.

<sup>678</sup> Mint Grace a döntése meghozatala után az apjának mondja: „Erre akarom használni a hatalmat, ha nem bánod. Egy kicsit jobbá akarom tenni ezt a világot.” („That’s what I wanna use the power for, if you don’t mind. I wanna make this world a little better.”)

<sup>679</sup> Brecht 1969b. 549.

Bárhogy is legyen, a *Dogville* Grace brechti nézővé válásáról szól: hogy miként szembesül bizonyos eseményekkel – történetesen a saját bőrén keresztül –, hogy miként gondolkodik el azokról, s legfőképpen, hogy miként tanul meg reagálni azokra. Ennek köszönhető, hogy Manderlaybe immáron brechti nézőként érkezik, ami már azelőtt is megmutatkozik, hogy Manderlay színpadára lépne: a már említett kezdőjelenetben, amikor az egyik gengszter egy virágcsokorral kísérletezik nála, a gengszter Grace apjának az intésére oly hirtelen varázsolja azt elő a semmiből, mintha csak bűvésztükköt hajtana végre, s olybá tűnik, mintha a virágcsokor is csak bűvészkellék lenne – Grace azonban elutasítja az illúziót, ami egyértelműen jelzi, hogy itt már határozott, öntudatos és cselekvőképes brechti néző. Pechjére azonban ismételten csak egy illúziószínházba botlik. Mert első pillantásra bármennyire is brechti színpadnak tűnik Manderlay, Grace érkezéig valójában ízig-vérig illúziószínház: mint a történet végén kiderül, a birtok lakói – a fehérek és a feketék – immáron hosszú évek óta nagy egyetértésben és mindenki közös megegyezésére egy illúziót játszanak, a rabszolgaság illúzióját, mely a feketék számára az egyetlen kiutat jelenti a kiábrándító valóságból, a kapitalizmus és a liberális demokrácia vadonjából.

A *Manderlay* ily módon a *Dogville*-hez képest két szinten is felvillantja a színház médiumát: egyrészt a *Dogville*-hez hasonlóan a megjelenítés szintjén, másrészt a történeten belül, itt ugyanis a *Dogville*-lel ellentétben a történeten belül is színjáték folyik: a birtok lakói évek óta már csak eljátszzák a rabszolgaságot – igaz, erről a szintről csak Wilhelm elbeszéléséből értesülünk a történet végén, illetve azon jeleneten keresztül, amikor a rajnai bort Timothy lovának a nyerge alá csempézik, majd megtalálják, egy egészen kicsi ízelítőt kapunk is belőle. A pontosság kedvéért tegyük azért hozzá, hogy egy pillanatra azért a *Dogville* is felvillantja a történeten belüli játék mozzanatát is. Grace és Tom között a következő párbeszéd zajlik az apró fényváltás után, miután Tom bemutatta Grace-nek a várost:

T: Két heted van, hogy elfogadtasd magad velük.

G: Ezt úgy mondod, mintha egy játékot játszanánk.

T: Úgy is. Azt is tesszük. Az életed megmentése nem ér meg egy kis játékot?<sup>680</sup>

Mindazonáltal a *Dogville*-ben ez inkább csak egy metaforikus utalás marad, s a színjáték korántsem válik oly módon a történet részévé, mint a *Manderlay*-ben.

---

<sup>680</sup> „T: You’ve got two weeks to get them to accept you. // G: You make it sound like we are playing a game. // T: It is. We are. Isn’t saving your life worth a little game?”

Grace érkezését megelőzően Manderlay lakói ugyanúgy illúzióban élnek, és ugyanúgy menekülnek a valóságtól, mint Dogville lakói. Ennek megfelelően a félhomályt – a déli sorakozó terének az árnyékát – is egyértelműen többre értékelik, mint az éles megvilágítást – a tűző napfényt. Az illúzió – a rabszolgaság! – terét a színpad és a nézőtér elválasztottsága – Manderlay kerítése! – biztosítja, s ez az a pont is, ahol fatális hiba csúszik Manderlay illúziószínházának a gépezetébe. A kerítés egy darabjának a kivételével egy pillanat alatt megszűnik a színpad és a nézőtér elválasztottsága, így a buzgó brechti néző máris könnyűszerrel utat talál a színpadra – pláne, ha Manderlay színházának a játékosai között egy szabotőr is akad. Így kerül Grace Manderlay színpadára, s a körülményeket – a manderlayiek akaratát – fel nem ismerve elhatározza, hogy lebontja Manderlay illúziószínházát – hogy mindezt dogville-i sikerein felbuzdulva teszi, vagy éppen ellenkezőleg, annak jóvátételeként, ugyancsak elgondolkodtató.

Grace vállalkozása tehát ily módon Manderlay illúziószínházának brechti színházzá való átalakításaként is szemlélhető. Grace színháza mind az epikus színház, mind pedig a tandarab gyakorlata felől megközelíthető: ha a történet egészét egy közösség önmaga átalakítására irányuló kísérleteként, egy közösség önmaga működésével való kísérletezéseként szemléljük, akkor óhatatlanul is a tandarab gyakorlatára asszociálhatunk, ugyanakkor a Manderlay és a külvilág – a színpad és a nézőtér – közötti viszony, mely folyamatosan játékban van a történet során, csak az epikus színház keretei között értelmezhető. Ennek következtében úgy vélem, Grace színházát összességében nem érdemes sem pusztán a tandarab gyakorlatára, sem pusztán az epikus színházra szűkíteni.

Grace a manderlayi színház átalakításának az első lépéseként megnyitja Manderlay kapuit, azaz végképp felszámolja a színpad és a nézőtér elválasztottságát, ami rögtön tragédiába is torkollik: a valamikori tiltott határt átlépni merészülő Burt az életével fizet érte. Igaz, amikor a későbbiekben kiderül, hogy ily módon – Doctor Hector szerencsejáték-vállalkozásának a formájában – a szórakozás burzsoá formái is beszivároghatnak Manderlay színpadára, Grace rögtön ellenőrzés alá veszi a színpad és a nézőtér határát, s ő határozza meg, hogy miként léphet kapcsolatba a nézőtér a színpaddal – tehát a külvilág Manderlayjel. Grace a manderlayi színház résztvevőit is igyekszik képezni: miként Brechtben is felmerült, hogy színházához mind a színészek, mind pedig a nézőnek képzésre van/lenne szüksége,<sup>681</sup> Grace is hamar felismeri, hogy Manderlay lakóinak meg kell tanulniuk, miként vitassák meg ügyeiket, miként hozzanak döntéseket stb. Mindeközben Grace eminensen hozza a brechti

---

<sup>681</sup> Brecht 1969b. 114.

résztevéő magatartását: erős távolságtartással viszonyul társaihoz,<sup>682</sup> olyannyira, hogy Jimet és Jacket végül meg sem tudja különböztetni, s Timothyt is alaposan félreismeri, amivel bizonyos mértékig ő maga is hozzájárul Manderlay végső katasztrófájához – ha ugyanis bárki felismerte volna Timothy valódi jellemét – a megnyerő, a kaméleon típus –, akkor minden bizonnyal nem ő lett volna megbízva az aratásból származó pénz őrzésével.

A katasztrófa bekövetkeztével Manderlay színházi dolgozói végül úgy döntenek, hogy visszaállítják illúziószínházacsokjukat, sőt, az előadásukat megzavaró brechti nézőt is arra kényszerítik, hogy része legyen annak. Itt azonban valami rendkívül váratlan és meglepő történik: Victoria hangsúlyos megszólalása – amint felismeri, hogy újra kezdenek illuzórikus előadásukat –, a rajnai bor kivétele a szekrényből, becsempészése Timothy lovának a nyerge alá, látványos megtalálása és felmutatása: Manderlay lakói a rabszolgaság illúzióját tökéletesen brechti modorban kezdik újra játszani. Az egész jelenet – ahogy mintaszerűen ábrázolja, hogy miként vádolja meg a hatalom az ártatlant – a brechti gesztus iskolapéldája. De miként értelmezhető mindez? Hogy a manderlayi rabszolgaság tényleges működésének mindenki előtt való lelepleződése – Wilhelm szavai, Asszonyunk Törvényének a nyilvánosságra hozatala – után immár nem lehetséges annak ártatlanul, teljes odaadással és beleéléssel való továbbjátszása? Hogy az illúzió leleplezése után már nem lehetséges az illúzióhoz való visszatérés? A manderlayi színház brechti modorban való újraindulása mintha Brecht azon Lukácssal szembeni álláspontját erősítené meg, hogy az elveszett „teljesség” és „harmónia” nem állítható helyre a művészet segítségével, hanem már csak önnön töredezettségében és elidegenítve ábrázolható.

Hogy hogyan nem sikerül meglátnia Grace-nek a brechti színházat a manderlayiek játékában, illetve hogy hogyan nem leli abban kedvét, immáron nem derül ki; bár az előadásvégi nagyjelenetét alaposabban is szemügyre véve – melyben oly szenvedéllyel és átéléssel ostromozza Timothyt, hogy a manderlayiek is őszintén rácsodálkoznak – okkal feltételezhetjük, hogy a brechti esztétika „megváltó” erejébe vetett minden hitét és reményét is végképp feladta. Hiszen míg a *Dogville* – még ha kétes módon is, de – a brechti esztétikának a társadalmat és a világot megvált(oztat)ó erejét igazolta, addig a *Manderlay* a

---

<sup>682</sup> Itt nyilvánvalóan a távolságtartás különböző elképzeléseiről, értelmezéseiről van szó, hiszen míg Brecht életművében a távolságtartás értelmezésének azon paradigmája van jelen, miszerint az egy elfogulatlan tudáshoz, véleményhez segít hozzá, addig von Trier a szó azon jelentését aknázza ki, miszerint az csak egy felszínes, felületes, nem alapos tudáshoz, véleményhez járulhat hozzá. Timothy gúnyolódásában éppen ez jelenik meg: „Hát ez nehéz. Valójában én sem voltam képes megkülönböztetni őket sohasem. Mindkettő fekete és göndörhajú. Minek alaposabban is szemügyre venni őket?” („It is tricky. As a matter of fact I’ve never been able to tell them apart, either. They’re both colored and they both got curly hair. Why look any deeper than that?”)

működésképtelenségét és a totális csődjét – legalábbis Grace szempontjából, és ha eltekintünk a manderlayiek megváltozott játékától. Von Trier Amerika-trilógiájának a befejezetlenül maradása így a brechti esztétika felől is értelmet nyer.

A *Dogville*-ben és a *Manderlay*-ben tehát a brechti elképzelésnek megfelelően a színpad egész gépezete – a díszlet, a fény, a színészi magatartás stb. – hat a nézőre – Grace-re: katalizálja aktivitását, hatással van gondolkodására és reakcióira. Az elidegenítés eszközeinek ily módon történetformáló erejük van: Grace az éles megvilágítás hatására gondolja át a vele történeteket, és hoz ítéletet Dogville lakóiról, a színpad és a nézőtér közötti elválasztottság megszűnésének köszönhetően jut Manderlay színpadára, és lesz befolyással az ott történő eseményekre, s a távolságtartás hatására lesz olyan a viszonya a manderlayiekkel, mint amilyen.<sup>683</sup> Ahogy van Laak írja:

A két médium összekapcsolódása kétségkívül 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.<sup>684</sup>

A *Dogville* és a *Manderlay* ily módon a brechti színház működését prezentálja, sőt mi több, a brechti esztétika és az elidegenítés működőképességét és hatékonyságát igazolja. Ezen túl – azáltal, hogy Grace aktivitása egyszerre értelmezhető színházi és társadalmi síkon, színházi és társadalmi aktivitásként is – Brecht színházi modelljének társadalmi relevanciáját is igazolja, tehát hogy a színházban szerzett tapasztalat, a színház keretei között elsajátított és megélt aktivitás a társadalmi cselekvés területére is átvihető, a társadalmi gyakorlatokban való részvétel során is hasznosítható. A legfontosabb azonban, hogy a *Dogville* és a *Manderlay* nemcsak prezentálja és igazolja Brecht színházi-társadalmi modelljének a működőképességét, hanem működése kétes eredményeivel – pl. Dogville pusztulásával, manderlaybeli csődjével – nézői reflexió tárgyává is teszi azt egyben.

Mielőtt erre rátérnénk, vegyük szemügyre alaposabban is a nézői azonosulás kérdését. Mint a fentiekben volt már róla szó, mind a *Dogville*, mind pedig a *Manderlay* azonosulást kínál. A *Dogville*-ben a néző jelentős mértékben azonosul Grace alakjával, de

---

<sup>683</sup> Erre a narrátor egyébként már Jim és Jack összekeverését megelőzően is utal: „Mivel nem akart rájuk akaszkodni, Grace érintkezése az egykori rabszolgákkal rövid üdvözlésekre és hasonlókra korlátozódott.” („As she did not want to impose, Grace’s intercourse with the former slaves had been limited to brief greetings and the like.”)

<sup>684</sup> „Allerdings ist die Verbindung zweier Medien auch mehr und anderes als nur ein Zitat des einen durch ein anderes Medium. Es ist die handlungsentwickelnde, handlungsleitende Integration der Möglichkeiten des anderen Mediums in den Film, ohne den Charakter des integrierten Mediums zu verwischen.” van Laak 2009. 325-326.

legalábbis nagyfokú empátiát érez iránta. Ez az azonosulás/empátia hosszan, lassan és fokozatosan alakul ki, s Grace egyre durvább megaláztatásaival és szenvedéseivel érzelmileg egyre erőteljesebbé és intenzívebbé válik, olyannyira, hogy Dogville lemészárlása sem kezdi ki, sőt, mint említettük, a legtöbb néző hatalmas katarzisként, megkönnyebbülésként éli azt át. A *Manderlay*ben már aligha lehetséges Grace-szel azonosulni: bár kezdetben – demokratikus eszméi és céljai révén – bizonyos mértékig azonosulási pontként szolgálhat, eszméit, céljait és gondolkodását apja és a narrátor is kezdettől fogva erős kritikával, iróniával, sőt gúnnyal szemléli, amihez hozzájönnek még Grace hibás döntései és tettei is, így mindezek összességében nagymértékben ellehetetlenítik a vele való azonosulást. A *Manderlay*ben ennek következtében sokkal inkább a film egésze által kínált demokrácia- és kapitalizmuskritikával azonosulhat a néző a történet elejétől fogva egészen a végéig. Érdeemes felfigyelni arra is, hogy miként mozdítja elő a narrátor ezen azonosulásokat. Bár a *Dogville* és a *Manderlay* narrátora rendkívül hasonlóknak tűnik – mindkettőben távolságtartással, maró iróniával kommentálja az eseményeket –, egy hatalmas különbség van közöttük: míg a *Dogville*-ben a narrátor minden iróniája a dogville-iekre irányul – Grace-re viszont egy szikrája sem –, addig a *Manderlay*ben túlnyomórészt Grace-szel, az általa képviselt eszmékkal és a tetteivel szemben nyilvánul meg, s csak kisebb mértékben a manderlayiekkal szemben. Ily módon a narrátor számottevően befolyásolja a nézői azonosulást. Jegyezzük azért meg azt is, hogy bár szembetűnő nézői azonosulásról beszélünk a *Dogville* és a *Manderlay* kapcsán, ezen azonosulások messze nem olyan totálisak és teljes körűek, mint a hollywoodi filmekben, mindössze a posztbrechti esztétika 70-es évekbeli elvárásaihoz képest jelentősebbek. A *Dogville*-ben a Grace-szel való azonosulás nem jár a film kínálta világ egészének az elfogadásával, sőt, éppen ellenkezőleg, minél erőteljesebben azonosul a néző Grace-szel, annál erőteljesebben utasítja el a *Dogville* egészének a világát; a *Manderlay*ben pedig végső soron azért egy kritikai pozícióval azonosul a néző.

Minden bizonnyal a nézői azonosulással függ össze az is, amire már szintén utaltunk, hogy a film által felvetett számtalan kérdés legtöbbször inkább csak retorikai kérdés, tekintve, hogy a film rögtön sugall is rájuk valamilyen választ, mégpedig meglehetősen magától értetődő választ. E kérdések provokáló volta mégis abban rejlik – s ezáltal nem vezetnek a néző passzivitásához –, hogy amint a nézőben tudatosan e magától értetődő válasz, azonnal azzal kell szembesülnie, hogy ami oly magától értetődő a történet kontextusában és abból kifolyólag, az korántsem az a valóságban, vagy legalábbis korántsem úgy van/történik a valóságban, mint ahogyan annak magától értetődően lennie/történnie kellene. A néző legfőbb feladata tehát nem mindig egy adott kérdés megválaszolásában rejlik, hanem – mint

Brecht-nél is – a kérdésnek és az arra adott válasznak, az adott problémának a társadalmi valóságra való vonatkoztatása, a társadalmi valóság kontextusában való vizsgálata.

De térjünk vissza a nézői azonosulás kérdéséhez! A Grace-szel való azonosulás a *Dogville*-ben és a demokrácia- és kapitalizmuskritikába való behelyezkedés a *Manderlay*-ben a legtöbb néző esetében minden bizonnyal egészen a film végéig kitart. Nem törlik meg tehát a nézői azonosulás ezekben a filmekben? Nem kérdőjeleződik meg a nézői szubjektum pozíciója e filmek során? De igen, csak feltehetően nem a filmi befogadás során! A nézői azonosulást kikezdő ellentmondás ugyanis nem a filmi szöveg szintjén van jelen ezekben a filmekben, hanem a filmi szöveg és a néző között kell annak létrejönnie, ami nagy valószínűséggel csak a filmi befogadás után történik meg: az azonosulás következtében a *Dogville* végén egy olyan pozícióban van a néző, melyből hatalmas megkönnyebbüléssel nézi végig egy csomó ember – köztük egy csecsemő – brutális megölését, míg a *Manderlay*-ben egy olyanban, melyből kárörvendve szemléli Grace megsemmisülését, és cinikusan nyugtázza a rabszolgaság restaurációját. A legtöbb néző alighanem még a stáblista alatt is szilárdan kitart ezen azonosulási pozíciók mellett, melyek csak akkor törnek meg, amikor a néző rádöbben a csecsemő halálában és a rabszolgaság restaurációjában lelt élvezetére, s meg is döbben ezeken. A nézői azonosulás megtöréséhez ezen filmek esetében nem elég maga a filmi szöveg, hanem az szükséges, hogy a néző rendelkezzen azon szilárd alapvetéssel, hogy a csecsemőgyilkosság és a rabszolgaság soha semmilyen körülmények között nem elfogadható. A nézői azonosulást kikezdő ellentmondás tehát nem a filmi szöveg szintjén van jelen. Pontosabban, a filmi szöveg is hozzájárul azért ezen ellentmondás megszületéséhez, mégpedig azáltal, hogy egy morálisan vagy egyéb szempontból nyilvánvalóan vállalhatatlan azonosulási pozícióba helyezi bele a nézőt. De hogyan kerül a néző ezen azonosulási pozícióba? Hogyan történhet meg, hogy azonosul egy vállalhatatlan pozícióval? – hiszen alapvetően nem lenne köteles elfogadni a film által kínált azonosulási pozíciót. Ez legfőképpen von Trier dramaturgiájának köszönhető: a *Dogville* során felajánlott azonosulás kezdetben ugyanis egy kulturálisan elismert és nagyra értékelt identitással, Grace krisztusi figurájával és az általa képviselt értékekkel – a jósággal, az alázatattal, a megbocsátással stb. – való azonosulásként van felkínálva. Csakhogy von Trier a cselekménybonyolítással olyan szélsőséges és extrém megpróbáltatásoknak veti alá Grace-t és az általa képviselt értékeket – s vele együtt a nézőt is! –, hogy amikor a történet végén felmerül a kérdés, hogy kitartson-e ezen értékei mellett, vagy sem, s ha nem, akkor milyen következményei legyenek a megbocsátás feladásának, ez utóbbit már nem képes morálisan mérlegelni – ahogyan a néző sem! Hasonlóképp kulturálisan elismert és vonzó azonosulási



pozíció a demokrácia- és kapitalizmuskritika *Manderlay*ben felkínált pozíciója is, mely kritikai pozíciót Grace apjának és a narrátornak az iróniája, Grace végtelen magabiztossága – erőszaka, ahogy Wilhelm fogalmaz a történet végén – és számtalan elkövetett hibája táplál – ezeknek köszönhetően érzi a néző egyre inkább a magáénak a film kritikai pozícióját –, mígnem abban a helyzetben találja magát, hogy élvezettel szemléli Grace demokrácia-projektjének az összeomlását és a rabszolgaság visszaállítását. Von Trier filmjeiben az alázat észrevétlenül csúszik át megaláztatásba – mely a morális mérlegelés képtelenségét vonja maga után –, a demokráciakritika a rabszolgaság igenlésébe, s ily módon a nézői azonosulás kulturálisan elismert és nagyra értékelt pozíciói morálisan vagy egyéb szempontból vállalhatatlan pozíciókba – az ezek közötti határ tisztázása ugyancsak a filmek kihívásai közé tartoznak.

Hasonlítsuk össze a nézői azonosulás ily módon való megtörését a 70-es évek posztbrechti esztétikája által favorizált rendezők, Godard és a Straub–Huillet rendezőpáros módszereivel. A 60-as évek végén és a 70-es évek elején Godard leggyakoribb eljárása az azonosulás megtörésére az elemek radikális szétválasztása. A Wollen által is elemzett *Keleti szél* kezdőjelenetében például több férfi és több női hangot hallunk – időnként egyszerre –, melyek részben egyáltalán nem, részben pedig csak nehezen rekonstruálhatóan kapcsolódnak egymáshoz, s nem kapcsolódnak a fűben fekvő férfi és nő képéhez sem. Godard lényegében egy nagyon egyszerű eljárással töri meg az azonosulást – illetve azonosulásról nem is igen beszélhetünk, hiszen ilyen körülmények között szinte nem is lehetséges, hogy kialakuljon bármiféle azonosulás –, az eljárás lényege pedig az, hogy annyi ingerrel terheli egyszerre a nézőt a vizuális és az audiális csatornán is – sőt, ez utóbbin nyelvi közleményekkel, zenével zajokkal és zörejekkel is –, hogy az képtelen ezek kognitív feldolgozására. Erre egyébként már Bordwell is felhívta a figyelmet:

A pszichológiában már régóta ismert tény, mennyire nehéz két, egyszerre zajló beszélgetést követni („koktélparti effektus”). A hallgató többnyire csak egy dologra tud figyelni. A feladatot még jobban megnehezíti, ha valamelyik szöveg grammatikailag inkoherens. Godard hangsávján azonban szokás szerint az egyik beszéd átfedi a másikat, és sokszor legalább az egyik összefüggéstelen. Ráadásul mindezt az idő szorításában kell feldolgozni. (A film nem áll meg.) [...] Hasonló feszültség alakul ki kép és hang különböző információja esetében például, amikor Godard írásokat és fotókat szór szét a képen, vagy amikor levelek sorai futnak le szemünk előtt az olvasás megszokott irányában vagy ellentétesen – mialatt a kommentár összefüggéstelen közlésekkel áraszt el. [...] Godard filmkészítési eljárása általában a perceptuális-kognitív tevékenységek túlterheléséhez vezet.<sup>685</sup>

---

<sup>685</sup> Bordwell 1996 [1985]. 320.

Egészen más Straub és Huillet eljárása: az ő filmjeikben a legkülönbözőbb – vizuális és audiális, a színészi játékot érintő stb. – elidegenítő eljárásoknak köszönhetően idézőjelbe kerül a reprezentáció, ami elbizonytalanítja a nézőt abban, hogy megbízhat-e a reprezentációban. Ha jobban belegondolunk, mindkét eljárás alkalmazható totálisan mechanikusan.

Von Trier eljárása Godarhoz és a Straub–Huillet rendezőpárhoz képest egészen más: mint a *Dogville* és a *Manderlay* példáján láttuk – de számos egyéb filmjére is jellemző ez a stratégia –, von Trier a filmjei elején általában egy kulturálisan elismert, nagyra értékelt és/vagy vonzó azonosulási pozíciót kínál fel a nézőnek – sokszor a nyugati kultúra egy-egy favorizált eszméjét –, melybe az könnyen bele tud helyezkedni. Ez a pozíció aztán a cselekménybonyolítás révén fokozatosan egyre extrémebb és abszurdabb szituációkba kerül, a történet előrehaladásával egyre nagyobb kihívások érik, míg végül teljességgel el nem lehetetlenül. A nézői azonosulás pozíciójának ezen ellehetetlenülése olyan lassan, fokozatosan és észrevehetetlenül történik, hogy mire a néző felocsúdik, már régen csőbe húzták: az azonosulás vágyott pozíciója már régen egy vállalhatatlan pozíció. Így jár már legelső nagyjátékfilmjében, *A bűn mélységében* (*Forbrydelsens element*, 1984) Fisher, a nyomozó is, aki azt feltételezi, hogy úgy fog egy sorozatgyilkos nyomára bukkanni, ha minél jobban megérti, minél jobban átveszi és elsajátítja a gondolkodását, ha egész lényébe sikerül behelyezkednie, s ily módon meg tudja előzni a gondolkodásában, és egy lépéssel elébe tud kerülni, aminek a következtében azt is előbb fogja tudni, hogy ki lesz a következő áldozata. Talán nem szükséges utalni rá, hogy a nyugati kultúra az antikvitástól kezdve egészen napjainkig, de legalábbis a közelmúltig, a hermeneutikától az egyéb filozófiai irányzatokon át a pszichológiáig a legkülönbözőbb diszciplínákon keresztül mekkora figyelmet szentelt a megértésnek – a másik megértésének! –, hányféle módszert dolgozott ki rá, és mennyire nagyra értékelté azt. Fishernek olyannyira sikerül üldözöttjét megértenie, gondolkodásába behelyezkednie és azonosulnia vele, hogy a következő gyilkosságot végül ő maga követi el. De ugyanígy zátonyra fut Leo, Bess és Selma krisztusi figuráján keresztül a jóság, az áldozatvállalás és az önfeláldozás eszméje az *Európában*, a *Hullámtörésben* és a *Táncos...*-ban vagy éppen a kritikai gondolkodás/beállítódás – a megkérdőjelezés, a kételkedés, a határátlépés, a felforgatás – pozíciói/aktusai az *Idiótákban*. Nincs az a nyugati eszme/érték, mely ne bizonyulna károsnak, pusztítónak vagy éppen önfelszámolónak, és ne futna zátonyra von Trier kezei között. Amit az azonosulás kérdéséhez érdemes még megjegyezni itt: míg Godardnál és a Straub–Huillet rendezőpárosnál az azonosulás

megtörése, aláásása a történettől függetlenül, annak figyelmen kívül hagyásával történik, addig von Triernél a történet alakításával, a cselekménybonyolítással, aminek a következtében, úgy vélem, von Triernek sokkal inkább sikerül filozófiai, ideológiai, társadalmi vagy egyéb ellentmondásokat megragadnia és tematizálnia mint Godardnak vagy Straubnak és Huillet-nek.

Legvégül térjünk rá von Triernek a brechti esztétikához való viszonyára! Mint láttuk, a *Dogville* és a *Manderlay* meglehetősen összetetten nyúl vissza hozzá, és alkalmazza azt. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy nemcsak e két film, hanem egész életműve értelmezhető a brechti esztétika jegyében<sup>686</sup> – különös tekintettel a Dogma 95-mozgalomra, mely minden azt övező kételkedés és minden olyan értelmezés ellenére, mely azt valamiféle posztmodern játék, ironia, paródia vagy blöff birodalmába utalja, egy számos eredményt felmutatni képes, jelentős gesztus a globális filmiparral szemben<sup>687</sup> –, akkor azt feltételezhetjük, hogy von Trier számára rendkívül fontos Brecht, s hogy rendkívül nagyra becsüli a brechti esztétikát. Hogy fér azonban meg mindezzel a brechti esztétika pusztító volta – hogy Grace dogville-i tettét közvetlenül Brecht reflektora, a brechti esztétika katalizálja, váltja ki – és a brechti esztétika társadalmi beavatkozásának a teljes csődje Manderlayben?

Vegyük továbbá hozzá e kérdéshez a következő dilemmákat is: vajon von Trier a keresztényi megbocsátás totális hiábavalóságát igyekszik igazolni Grace dogville-i megpróbáltatásaival, s annak haladéktalan feladását sürgeti, vagy éppen ellenkezőleg, a megbocsátás feladásának a pusztító voltára akarja felhívni a figyelmet Grace végső tetteivel, s így a *Dogville* a keresztényi megbocsátás melletti kiállítás? Vajon tényleg azt feltételezi, hogy a rabszolgaság jobb és igazságosabb a demokráciánál és a kapitalizmusnál? Vajon a természet alattomos és provokatív felmutatásával annak létét igyekszik bizonygatni, és amellettt érvel, hogy rehabilitálnunk kellene annak fogalmát? Vajon a dogville-iekkel azt igyekszik igazolni, hogy az ember(!) természettől fogva(!) képtelen az isteni kegyelem befogadására, a manderlayiekkal pedig, hogy eleve alkalmatlan a demokrácia gyakorlására? S végül, vajon a dogville-iek és a manderlayieken keresztül is arra igyekszik rámutatni, hogy az embereknek alapvetően illúziókra van szükségük? – csak hogy végül ismét egy a brechti esztétikát érintő dilemmával zárjuk a sort, mely szintén kiolvasható a *Dogville*-ből és a *Manderlay*-ből.

---

<sup>686</sup> Koutsourakis von Trier-kötete lényegében ennek szenteli magát, l. Koutsourakis 2013.

<sup>687</sup> A Dogma 95-mozgalom könyvtárnyi szakirodalmából itt mindössze Mette Hjort kötetét emelném ki, illetve annak egyik magyarul is olvasható fejezetét: Hjort 2005, Hjort 2006 [2005].

Minden bizonnyal a végtelenségig lehetne folytatni azon provokatív kérdéseket és megállapításokat, melyek von Trier műveiből kiolvashatók. Meglátásom szerint von Trier mindezekkel egy olyasfajta kritikai gondolkodást igyekszik elősegíteni, mely bármely szilárdnak hitt és látszó eszmére, értékre vagy alapvetésre rá mer kérdezni. Ez nem jelenti feltétlenül a kérdéses eszme, érték vagy alapvetés totális elvetését, mindössze az arra való rámutatást, hogy az bizonyos határok és körülmények között működik, azokon túl viszont már nem, s a néző arra való biztatását, hogy átgondolja azon határokat és körülményeket, melyek között egy adott eszme, érték vagy alapvetés működőképes és létjogosult. Értelmezésem szerint von Trier nem arra biztat, hogy végleg szabaduljunk meg az alázat és a megbocsátás értékeitől, sokkal inkább arra, hogy gondoljuk át, mely körülmények között és miként lehet, érdemes vagy kell ezeket gyakorolni, s melyek között nem. Nem gondolom, hogy von Trier a természet fogalmának a totális visszaállítását szorgalmazná, sokkal inkább azt feszegeti, hogy vajon mindazon tapasztalatoktól is meg kellene-e szabadulnunk, melyeket egykor arra alapoztunk, vagy arra véltünk alapozni. Hasonlóképp: minden bizonnyal a brechti esztétikát sem kezeli szent tehénként, hanem sokkal inkább annak hatókörének és működési körülményeinek az átgondolására biztat. Értelmezésem szerint von Trier így módon nem egy talajtalan – eszmék, értékek vagy alapvetések nélküli – gondolkodásra, hanem egyfajta kontextuális gondolkodásra, árnyalatok és különbségek meglátására, és a határok átgondolására és tisztázására ösztönöz.

## 6. A posztbrechti esztétika Lars von Trieren túl. Konklúzió

Legvégül szeretném röviden áttekinteni Brecht helyzetét ma: hogy miként viszonyul hozzá a kortárs filmelmélet és filmkritika, hogy tetten érhető-e az elmúlt egy-két évtized politikai filmjei mögött, hogy van-e olyan jelentősebb filmkorpusz, mely a hatásáról tanúskodik, vagy megközelíthető felőle, tehát, hogy beszélhetünk-e a posztbrechti esztétika újraéledéséről?

A 70-es és a 80-as évek fordulóján történő leáldozása után a 80-as és a 90-es évek a politikai modernizmus és a bázisául szolgáló elméletek – a filmszemiotika, az apparátuselmélet, a pszichoanalitikus filmelmélet és az ideológia szerepét vizsgáló marxista indíttatású elméletek – kritikájának a jegyében telnek, melyeket David Bordwell összefoglalóan hol *Grand Theory*ként<sup>688</sup>, hol pedig – Saussure, Lacan, Althusser és Barthes után – *SLAB theory*ként<sup>689</sup> emleget. Bordwell és Murray Smith egyes kritikai észrevételeire a 4. fejezet különböző pontjain már kitértem, tekintve azonban, hogy a narratológiai és a kognitív filmelméletek jelentős kritikát fogalmaznak meg részben a fentiekkel, részben pedig kimondottan a posztbrechti esztétikával szemben, érdemes ezeket még egyszer egyben összefoglalni és áttekinteni, illetve reagálni rájuk.

A narratológiai és a kognitív filmelméletek kritizálják, hogy a politikai modernizmus és a posztbrechti esztétika a szöveg termékeként tekint a nézőre, és azzal érvelnek ezzel szemben, hogy a nézőnek a filmnézés során történő frusztrálódása, illetve a szöveggel szembeni ellenállása arra utal, hogy a néző a szöveg előtt és a szövegtől függetlenül is létezik. Smith a posztbrechti esztétika azon ellentmondására is rámutat, hogy a nézőnek a szöveg függvényeként való elképzelése alapvetően szembemegy a brechti törekvések mögött húzódó azon hittel is, hogy egy autonóm, aktív és kritikus néző egyáltalán lehetséges. A narratológiai elméletek szerint a néző bármiféle film nézése során aktivitást fejt ki – követi az eseményeket, összerakja azokat, hipotéziseket gyárt, ellenőrzi azokat stb. –, aminek a következtében Bordwell erősen nehezményezi, hogy a politikai modernizmus a hollywoodi film nézőjére passzív nézőként tekint, s ezáltal leértékeli azt. Mindeközben Smith az elidegenítéssel szemben fogalmaz meg komoly kételyeket: Smith szerint erősen kétséges, hogy mennyire lehet kritikus azon néző, melyet csak a szöveg elidegenítése tud megteremteni, amivel nemcsak a posztbrechti esztétika imént említett ellentmondására utal,

---

<sup>688</sup> Bordwell 1996

<sup>689</sup> Branigan – Buckland 2014. 9, 167.

hanem lényegében Brecht elképzelésének a működőképességét, hatékonyságát és létjogosultságát is megkérdőjelezi: vajon mennyire kritikus az elidegenítés által teremtett kritikai beállítódás, mely ily módon mintha nem a nézőből eredne, s nem a nézőé lenne? Sőt: vajon nem éppen a néző passzivitásához járul-e hozzá az elidegenítés azáltal, hogy megteremti annak kritikus beállítódását, ahelyett, hogy magára a nézőre hagyná ezt? Vajon nem éppen a saját céljaival megy-e szembe a néző ily módon való tehermentesítésével? Vajon nem éppen saját maga ellen dolgozik-e?<sup>690</sup> S legvégül, mind Bordwell, mind pedig Smith élesen kritizálja, hogy a posztbrechti esztétika a filmi narráció és a filmnézés összetett folyamatait meglehetősen durván, pontatlanul és leegyszerűsítve szemléli.

A narratológiai és a kognitív filmelméleteknek kétségkívül igazuk van abban, hogy a nézőnek a szöveg termékeként való elképzelése mára tarthatatlanná vált, s hogy számos érv és tapasztalat szól amellett, hogy a néző nem képzelhető el pusztán a szövegnek való alávetettségében és annak függvényeként – ezt egyébként már a politikai modernizmus kései diskurzusai, a feminista és a rassz kérdéseit vizsgáló diskurzusok is felismerték. Minden bizonnyal igazuk van abban is, hogy a nézőben bármiféle film nézése során összetett kognitív folyamatok működnek, csakhogy, mint utaltunk már rá, ezen aktivitás korántsem ugyanaz, mint amiről Brecht beszél. S itt érdemes megjegyezni, hogy a narratológiai és a kognitív filmelmélet képviselői helyenként meglehetősen nagy tévedésekben vannak Brechttel kapcsolatban. Smith például a következőket írja:

Mindazonáltal mégis inkább a néző brechti leírásának a megfontolásával szeretném kezdeni, mint a narratív formáról való koncepciójával. Brecht érvelése e tekintetben két előfeltevésen látszik nyugodni. Ezek a következőként állíthatók:

1. *előfeltevés*: A beleélő típusú néző érzelmi válasza megköveteli, hogy összetévesse a reprezentációt a valósággal.

2. *előfeltevés*: Mivel a beleélő típusú néző érzelmi választ ad, ez tompítja a racionális és kritikai képességeit.

Ezen alapvetések egyike sem egyedülállóan Brechtre jellemző; valójában mindkettő közkeletű a narratíva hétköznapi és elméleti diskusszióiban. Az első előfeltevés alig különbözik a hétköznapi „azonosulás”-fogalmunktól, a második előfeltevés pedig egy másik, a nyugati kultúrában mélyen gyökerező közhelyet fogalmaz meg újra, az értelem és az érzelem állítólagos ellentétét.<sup>691</sup>

---

<sup>690</sup> Nem biztos, hogy ezen utóbbi kérdések is benne foglaltatnak Smith megjegyzésében, hogy Smith megjegyzése ennyire radikális, de érdemes azért e kérdéseket is átgondolni.

<sup>691</sup> „I want to begin, however, by considering Brecht’s depiction of the spectator rather than his conception of narrative form. Brecht’s argument in this regard seems to rest upon two key premises. These can be stated as follows: // *Premise 1*: Emotional response of the empathic type requires that the spectator mistake the representation for reality. // *Premise 2*: Having an emotional response of the empathic type deadens our rational and critical faculties. // Neither of these premises is unique to Brecht; in fact, both are common in everyday

Mindkét Brechtrel szembeni vádat igyekeztem cáfolni már korábban – az elsőt a 4.1.3. fejezet végén, míg a másodikat az 1.3. fejezetben –, így ezeket nem ismétlem meg újra.<sup>692</sup> Hasonlóképp véti szem elől Bordwell is, hogy mit ért Brecht az aktivitás fogalma alatt, így Angelos Koutsourakisnak minden bizonnyal igaza van abban, hogy kognitív film képviselői nemigen ismerik magát Brechtet.<sup>693</sup> Márpedig az aktivitás brechti fogalmának figyelembe vételével Bordwell és Smith kritikája sem látszik megállni a helyét!

Legelőször is, idézzük fel, hogy Brecht célja végső soron a néző kritikai gondolkodásának és aktivitásának a kiváltása annak érdekében, hogy a színházban szerzett tapasztalatait és elsajátított készségeit később a színház falain kívül a mindennapi társadalmi életben is kamatoztassa. Kezdjük Smith kritikájával! Smith kritikája első pillantásra meggyőzőnek tűnik, ám ha feltesszük azt a kérdést, hogy honnan jön és honnan ered a néző kritikai beállítódása, hogy hogyan tesz szert a néző kritikai gondolkodásra, akkor nemigen találunk rá nála választ. Ha nem feltételezzük, hogy a néző ezzel születik – mint az 1. fejezetben utaltunk már rá, Brecht szemei előtt is csak időnként lebegett egy ilyesfajta idealizált (munkás)közönség, s ez is csak úgy történhetett, hogy emigrációja következtében alig-alig volt dolga vele, mára azonban nyilvánvalóan képtelenség lenne ilyesfajta illúziókat kergetni –, akkor azt kell feltételeznünk, amit egyébként Brecht is feltételezett más alkalmakkor, hogy egy ilyesfajta közönséget – illetve a kritikai beállítódást – létre kell hozni, meg kell teremteni, el kell sajátítani. Smith tökéletesen figyelmen kívül hagyja Brecht esztétikájának és munkásságának az egészét, hogy az elidegenítés technikája társadalmi folyamatok összességébe van ágyazva, hogy egy adott szöveg elidegenítésének a célja nem pusztán az, hogy a befogadó ott és akkor az adott szöveget kritikusan szemlélje, hanem az is, hogy elsajátítson valamennyit a kritikai gondolkodásból, hogy aztán a következő szöveg

---

and theoretical discussions of narrative. Premise 1 differs little from our everyday conception of »identification«, while premise 2 restates another commonplace with very ancient roots in Western culture, concerning the purportedly antagonistic relationship between reason and emotion.” Smith 1996. 132.

<sup>692</sup> Annyit érdemes talán mindezekhez még hozzátenni, hogy Smith úgy igyekszik alátámasztani állítását egy Brecht-idézettel, hogy közben azon „apróságot” is figyelmen kívül hagyja, hogy Brecht idézőjelben használja a „valódi” fogalmát: „az illúzió túlságos fokozása a díszletben, egy magával ragadó játékmóddal együtt... abban az illúzióban ringatja a nézőt, hogy egy mulandó, esetleges, »valódi« eseményen van jelen” [„[t]oo much heightening of the illusion in the setting, together with a »magnetic« way of acting... gives the spectator the illusion of being present at a fleeting, accidental, »real« event...”] Brecht 1964a. 219., idézi: Smith 1996. 132.

<sup>693</sup> „Tisztázom a Brechtrel kapcsolatos félreértéseket, melyeket az 1970-es évek filmteoretikusai követtek el, s közben azt állítom, hogy ezeket a kognitív film teoretikusai állandósítják a jelenben; bár ez utóbbiak cáfolják az 1970-es évek elméleti tradícióját, amellet érvelek, hogy Brecht-felfogásuk a Grand Theory recepcióján alapszik.” [„I explain the misreadings of Brecht produced by film scholars in the 1970s, while I suggest that these are perpetuated in the present by cognitivist film theorists; although the latter refute the 1970s theoretical tradition, I argue that their understanding of Brecht is based upon his reception by the Grand Theory.”] Koutsourakis 2018

esetében vagy azon kívül a társadalmi életben már önálló(bb)an gyakorolhassa azt. Brecht tanulási/tanítási folyamatokban is gondolkodott, nem véletlen, hogy művészetét ilyen funkcióval is ellátta, amiből az következik, hogy nem sok jelentőséggel bír, ha – mint Smith megjegyzi – a néző kritikai beállítódását először/egy alkalommal csak a szöveg tudja létrehozni, hiszen ez az egész egy hosszabb tanulási folyamat része. Ha mindezek után nem feltételezzük, hogy bármilyen szöveg olvasása és nézése alkalmas a kritikai gondolkodás elsajátításához, hogy bármi olvasása és nézése előbb-utóbb úgymint kritikai beállítódáshoz vezet – vajon akad, aki ezt feltételezné? –, akkor óhatatlanul is azt kell gondolnunk, hogy ehhez sajátos szövegek szükségesek. S itt térhetünk át Bordwell kritikájára: vajon tényleg állíthatjuk-e a hollywoodi filmről, hogy olyan információkkal, kérdésekkel, problémákkal és ellentmondásokkal, és oly módon bombázza a nézőt, hogy annak a társadalomról és társadalmi valóságról való ismeretei egyre gyarapodnak, hogy kritikai gondolkodása egyre összetettebbé, kifinomultabbá és élesebbé válik?

Összességében úgy vélem, hogy a hollywoodi film minden túlzó leegyszerűsítése ellenére is a posztbrechti esztétika azon meggyőződései, miszerint 1.) a kritikus néző/beállítódás megteremtéséhez nem bármilyen, hanem sajátos szövegekre van szükség, s hogy 2.) a hollywoodi filmek túlnyomórészt nem ilyen szövegeket kínálnak – s legyen bármilyen sértő is azokra nézve, nem járulnak hozzá a néző társadalomkritikai gondolkodásához és aktivitásához, ha úgy tetszik, meghagyják passzivitásában –, alapvetően érvényesek. Hogy milyen szövegek járulhatnak hozzá jelentős mértékben a (társadalom)kritikai gondolkodás megteremtéséhez, s hogy a múltbeli vagy a jelenkori posztbrechti esztétika által preferált szövegek vajon ilyenek-e, természetesen további viták tárgyát képezhetik, s az is kétségtelen, hogy ezen viták lefolytatásához a posztbrechti esztétikának jóval árnyaltabb, érzékenyebb, alaposabb és pontosabb elemzésekre van szüksége. Ehhez egyébként – tűnjék bármilyen ellentmondásosnak is első pillantásra! – többek között éppen a narratológiai elméletek jóval összetettebb és kifinomultabb modelljei és elemzési módszerei nyújthatnak nagy segítséget, melyek a narráció, a befogadás és az azonosulás rendkívül összetett folyamatainak jóval árnyaltabb és pontosabb megközelítését teszik lehetővé. Összességében ugyanis úgy vélem, hogy a narratológiai és a kognitív filmelméleti kritikák – a nézőnek a szöveg termékeként való elképzelését illető kivételével – nem ássák alá a posztbrechti esztétika legalapvetőbb feltevéseit és állításait, hanem csak árnyalják azokat – a 4.3.1. fejezetben már igyekeztem amellettt érvelni, hogy Bordwell hollywoodi elbeszélés-modellje éppen hogy megerősíti a posztbrechti esztétika hollywoodi filmről való elképzeléseit.



De lássuk a posztbrechti esztétika ezredforduló utáni helyzetét! Lars von Trier *Dogville*-je és *Manderlaye* után mintha ismét fokozottabb érdeklődés mutatkozna Brechtnek a filmhez való viszonya és a posztbrechti esztétika iránt. A filmes enciklopédiákban és kézikönyvekben hirtelen helyet kap Brecht és a posztbrechti esztétika: a 2009-es *The Routledge Companion to Philosophy and Film* kötetbe a teoretikusok közé bekerül Brecht is,<sup>694</sup> a *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* cikkei közül pedig kettő is Brecht és a film kapcsolatával<sup>695</sup>, illetve a posztbrechti esztétikával<sup>696</sup> foglalkozik. *The Cambridge Companion to Brecht* 2006-os második kiadása az 1994-es első kiadáshoz képest Martin Brady jóvoltából szintén bővül egy Brechtnek a filmre való hatását vizsgáló tanulmánnyal. Marc Silberman 2009-es tanulmánya Brechtnek a realizmushoz való viszonyát tekinti át,<sup>697</sup> míg Robert Cohen 2012-es írása Brecht és Joseph Losey együttműködését térképezi fel.<sup>698</sup> 2013-ban jelenik meg Angelos Koutsourakis kötete, a *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*, mely von Trier egész munkásságát – a *Manderlayig* bezáróan – a brechti esztétika jegyében értelmezi. Nenad Jovanovic 2017-es kötete, a *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier* a posztbrechti esztétikát igyekszik áttekinteni, míg Angelos Koutsourakis 2018-as újabb kötete, a *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema* annak radikális újraértelmezésére tesz kísérletet.

E látszólag imponáló lista azonban csalóka! Az enciklopédiákban és kézikönyvekben található cikkek, az összefoglaló tanulmányok inkább tűnnek nekrológoknak, s ha Jovanovic nem túl alapos kötetétől is eltekintünk, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a jelenkori posztbrechti esztétika mindössze Koutsourakis két kötetéből áll – melyek ugyanakkor mindenképpen figyelemre méltóak. Koutsourakis von Trier-kötetében átfogóan még nem foglalkozott a posztbrechti esztétikával, von Trier életművének a brechti esztétika és a politika felől való megközelítése azonban ezzel együtt is releváns. Újabb kötetében viszont már a posztbrechti esztétikát igyekszik radikálisan újragondolni. Koutsourakis alapvető meggyőződése, hogy a 70-es évek posztbrechti esztétikája rettenetesen félreérti Brechtet, ezért Brecht elméleteinek a filmre való alkalmazását radikálisan újra kell gondolni, mégpedig Brecht szövegeinek az újraolvasásával. Koutsourakis ambiciózus terve rendkívül

---

<sup>694</sup> Curran 2009

<sup>695</sup> Koutsourakis 2014

<sup>696</sup> Zborowski 2014

<sup>697</sup> Silberman 2009. Itt érdemes azért megjegyezni, hogy Silberman Brecht iránti érdeklődése von Trier előttről ered: ő szerkeszti a 2000-ben megjelenő *Brecht on Film and Radio*-t, melyben először jelennek meg angolul Brecht filmmel és rádióval kapcsolatos írásai.

<sup>698</sup> Cohen 2012

alapos munkával párosul, jóllehet a 70-es évek posztbrechti esztétikájától való radikális elszakadás és a radikális újraértelmezés vágya helyenként vitatható kijelentéseket vagy árnyalatokat is eredményez.

Kötetének első felében Koutsourakis áttekinti Brecht leglényegesebb alapvetéseit – a dialektikát, az egyén szerepét és dialektikus ábrázolásának a kérdéseit, a gesztust és a humor szerepét –, Brechtnek a fényképhez és a filmhez való viszonyát, a realizmuselméletét és végül röviden a Brecht-recepciót – a 70-es évek posztbrechti esztétikájától kezdve Noël Burch-ön és a kognitív filmelmélet kritikáin át egészen Rancière-ig. Koutsourakis kötetének egyik vitatható pontja a 70-es évekbeli posztbrechti esztétika bemutatása: mint korábbi kötetében, továbbra is úgy jellemzi az irányzatot, mint amely V-effektusok eszközkészletére redukálja Brechtet – „a kutatók a brechtizmust formai elemek sorával kezdték egyenlővé tenni; a szabványos olvasás Brecht V-effektus-szemléletét formai elemek listájaként határozta meg...”<sup>699</sup> –, és mint amely antirealistaként tekint rá:

a kor általános konszenzusa az volt, hogy a brechti film homlokegyenest szemben áll a realizmus filmi elméleteivel. [...] Ugyanígy Jean-Paul Fargier, Stephen Heath és Colin MacCabe Brechtet tudatosan teoretikus apparátusként alkalmazta a filmtudomány számára egy olyan megközelítéssel összekötve, mely Brechtet és az antirealizmust rokonértelműnek tekintette. Bazin filmelméletének Peter Wollen-i értelmezése, mely a brechti »materialista film« ellentétéként szemlélte azt, e tekintetben tipikus volt.<sup>700</sup>

Az első idézet nem igényel magyarázatot – s a 4.4. fejezetben már cáfoltam is –, ez utóbbiban azonban több minden keveredik: abban igaza van Koutsourakisnak, hogy a 70-es évek posztbrechti esztétikája a brechti filmet Bazin realizmuselméletével tökéletesen ellentétesen gondolta el, ebből azonban még nem következett, hogy Brechtet, a brechti filmet és a brechti esztétikát realizmusellenesnek gondolták. Mivel ezt a kérdést már a 2. fejezetben tisztáztam, és később Polan, Rodowick és Smith kritikái kapcsán is utaltam rá, itt legfeljebb már csak annyit jegyeznek meg, hogy meglehetősen problematikus, hogy Koutsourakis ezen állításait

---

<sup>699</sup> „scholars tended to equate Brechtianism with a series of formal elements; the standard reading spelled out Brecht’s view of the *Verfremdungseffekt* as a list of formal elements...” Vagy: „Ez azt kívánja meg, hogy a brechti fogalmakat, mint pl. az ön-reflexivitás és az illuzionizmus, újragondoljuk esztétikájának egy formalista elemkészletre való redukálásán túl is.” [„One is thus required to rethink Brechtian terms such as self-reflexivity and illusionism beyond the reduction of his aesthetic to a set of formal elements.”] Koutsourakis 2018

<sup>700</sup> „the general consensus of the time was that Brechtian cinema was diametrically opposed to cinematic theories of realism. [...] In the same way, Jean-Paul Fargier, Stephen Heath and Colin MacCabe consciously applied Brecht as a theoretical apparatus for the study of film in conjunction with an approach which understood Brecht and antirealism as being synonymous. Typical in this respect was also Peter Wollen’s discussion of Bazin’s theory of cinema as the opposite of a Brechtian »materialist cinema«.” Koutsourakis 2018

nem igazán támasztja alá.<sup>701</sup> Miközben Koutsourakis azzal vádolja a 70-es évekbeli posztbrechti esztétikát és a kognitív filmelméletet is, hogy nem ismerték alaposan Brechtet – s éppen erre alapozza, hogy a posztbrechti esztétikát radikálisan újra kell gondolni –, helyenként úgy tűnik, hogy a 70-es évekbeli posztbrechti esztétikát illetően ő maga is ugyanebbe a hibába esik: olyasfajta állításokat tesz ugyanis arról, melyek Polan, Rodowick vagy a kognitív filmelmélet kritikáiban olvashatók, de amelyeket ők sem támasztottak alá meggyőzően korábban. Nem szeretném túlságosan „megvédeni” a 70-es évekbeli posztbrechti esztétikát, hiszen sok tekintetben valóban problematikus: határozottan jellemzi egyfajta egysíkúság – amennyiben szinte csak az azonosulás kérdésre fókuszál –, egyfajta merevség és radikalizmus – melyek következtében nem ismer átmenetet a hollywoodi film és az ellenfilm között, illetve, ha egy filmet csak egy kicsit is fertőzöttnek talál az ideológia által, azt máris radikálisan elutasítja –, és az elmélete és a filmválasztásai között is szakadék húzódik – úgy vélem, elméleti gondolkodása minden egysíkúsága ellenére is jóval rugalmasabb és árnyaltabb, mint a filmekhez való viszonyulása. Koutsourakisszal együtt tehát én is úgy látom, hogy a posztbrechti esztétikát valóban újra kell gondolni, Koutsourakisnak a posztbrechti esztétikával kapcsolatos fenti állításai azonban ettől még nem állják meg a helyüket.

Az előzőekkel függ össze Koutsourakis kötetének egy másik megkérdőjelezhető pontja is, hogy Brecht és Bazin, illetve Lukács realizmuselméleteit összehasonlítva igyekszik újragondolni ezek egymáshoz való viszonyát, és rávilágítani a köztük lévő párhuzamokra és hasonlóságokra. Ennek során számos párhuzamot említ Brecht és Lukács között – miszerint mindketten a dialektikát gondolják a realizmus alapelveinek, mindkettejüket a társadalom egyénre való hatása érdekli, mindketten realistán tartják Chaplint, mindketten a film mediális sajátosságát és önállóságát hangsúlyozzák, így a filmi realizmust egyikük sem az irodalmiból vezeti le –, illetve Brecht és Bazin között is – miszerint mindketten a világról való ismeretszerzést és a társadalmi viszonyok reprezentálását tartják a filmi realizmus legfőbb hozadékának. E párhuzamok azonban szemmel láthatóan olyan felszíni párhuzamok, mint hogy Brecht és Lukács is marxista, vagy

---

<sup>701</sup> A fenti idézet során hivatkozik MacCabe 1974-es cikkének azon szöveghelyére, melyben MacCabe kijelenti, hogy a klasszikus realista szöveg nem képes a valóságot önellentmondásosként ábrázolni (MacCabe 2007 [1974]. 14.), és amely szövegrészt éppen azzal vezet fel, hogy a klasszikus realizmus csak egyfajta realizmus, mely nem keverendő össze a realizmus általános kérdésével (MacCabe 2007 [1974]. 10-11.). Hivatkozik továbbá Heath 1974-es tanulmányára egy olyan oldalszámmal (38), mely oldalszám Heath tanulmányában nem is található. S végül hivatkozik Wollen 1976-os tanulmányára, melyben Wollen valóban egymással ellentétesként tárgyalja Brecht és Bazin realizmus-személetét, de amelyben azt is kijelenti, hogy Brecht realistán tartotta magát (Wollen 2010 [1976]).

hogy Brecht és Bazin is nagy jelentőséget tulajdonít a film médiumának, miközben a köztük lévő ellentétekről – melyeket korábban az 1.3. és a 3.3. fejezetben részleteztem – Koutsourakis szót sem ejt. Mindezek alapján erősen megkérdőjelezhetőnek tartom Koutsourakis összehasonlítását, mely összességében inkább a párhuzamokat és a hasonlóságokat hangsúlyozza Brecht és Lukács/Bazin realizmuselméletei között, mintsem az ellentéteket és a különbségeket.<sup>702</sup>

Kötetének második felében Koutsourakis tizenhét filmet elemez a brechti esztétika szempontjai alapján. Talán vitatható, hogy e filmek egyike-másika vajon mennyire hatékonyan képviseli Brecht törekvéseit, Koutsourakis rendkívül elgondolkodtató elemzései azonban ezzel együtt is örületesen fontos hozzájárulást jelentenek a posztbrechti esztétikához, hiszen mint volt róla szó, a 70-es évekbeli posztbrechti esztétika egyik legfőbb hiányossága éppen az volt, hogy egy nagyon szűk filmkorpuszban gondolkodott, és nem mutatott fel filmeket. Koutsourakis kis túlzással itt egymagában majd több filmet kínál fel megvitatásra, mint a posztbrechti esztétika korábban éveken keresztül, ráadásul nemcsak fikciós filmeket, hanem dokumentumfilmeket is, s ezzel megnyitotta a „brechti filmek” eddig meglehetősen szűk és zárt korpuszát.

Hogy mindezeket figyelembe véve beszélhetünk-e a posztbrechti esztétika újjászületéséről, vagy hogy várható-e egy erőteljesebb felfutása a közeljövőben, továbbra is kérdéses. A továbbiakban néhány olyan megfontolást igyekszem tenni, melyek ehhez járulhatnak hozzá. Legelőször is, úgy vélem, hogy nem a posztbrechti esztétika „újjászülése” a cél. Ezalatt azt értem, hogy érdekesebb a politikai film, az ellenfilm vagy a társadalomkritikai film tágabb kategóriáiban gondolkodni – melyekhez Brecht egy rendkívül fontos hozzájárulás lehet –, mintsem szűkebben a brechti film kategóriájában és a brechti esztétika keretei között. Ez utóbbi ugyanis óhatatlanul is azt eredményezheti, hogy különböző elképzelések és filmek politikai hatékonyságának a szem előtt tartása helyett azok Brechtnek való megfelel(t)ésére fókuszálunk, tehát miközben különböző elképzeléseket és filmeket Brechthez mérjük és végeláthatatlan vitákat folytatunk Brechtről, szem elől tévesztjük azok politikai hatékonyságának a kérdését – mely egyébként Brecht számára is minden bizonnyal sokkal fontosabb lenne, mintsem hogy a saját esztétikájának igyekezzen

---

<sup>702</sup> Egy ilyesfajta ítélezés során persze nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy minél jobban eltávolodunk e teoretikusoktól, minél távolabb kerülünk tőlük időben, annál nagyobb az esélye annak, hogy a köztük lévő – felszíni – hasonlóságok válnak meghatározóbbakká, ezzel együtt azonban úgy vélem, hogy ez a pillanat még nem következett be, hogy egyelőre még nem távolodtunk el tőlük annyira, hogy pusztán az alapján, hogy mindketten marxisták, vagy hogy mindketten a realizmust keresik a filmben, elégséges indok lenne ahhoz, hogy a hasonlóságot domborítsuk ki közöttük.

megfelelni. Mindez persze nem jelenti, hogy meg kellene szabadulnunk a brechti film vagy a (poszt)brechti esztétika fogalmaitól, hanem pusztán annyit, hogy nem az a cél – különösen, ha Brecht szellemében akarunk eljárni! –, hogy a brechti esztétikát pontosan definiálható és jól körülírható kategóriákká merevítsük, és aztán ahhoz igyekezzünk igazodni.<sup>703</sup>

Másodszor, a politikai/társadalomkritikai film szem előtt tartójának számolnia kell azzal, hogy az egész estés fikciós film és dokumentumfilm mára régen elveszítette azon státuszát és kulturális befolyását, mellyel az 1920-as és a 30-as, de valamelyest még a 60-as és a 70-es években is rendelkezett. Brecht ma minden bizonnyal az új médiával próbálkozna, és annak közegében igyekezne érvényesülni. Ha Brecht legfőbb törekvéseit szeretnénk követni – széles tömegek elérése és azok társadalomkritikai gondolkodásának az elősegítése –, akkor minden bizonnyal elképzeléseinek az új média közegére való adaptálásával kellene foglalkoznunk. Tekintve azonban, hogy ez túlnyúlik a hagyományos filmtörténet és filmelmélet kompetenciáin – így dolgozatom keretein is –, ettől itt eltekintek, különösen, mert mindez még egyáltalán nem jelenti azt, hogy a fikciós filmre és dokumentumfilmre ne lehetne továbbra is politikai eszközként tekinteni. Von Trier filmjeinek a „relatív” népszerűsége és terjedelmes recepciója valamelyest azért tompíthatja abbéli meggyőződésünket, hogy a fikciós film – azon belül is a politikai film – mára minden kulturális befolyását elveszítette.

Harmadszor, a politikai film területén belül maradva – legyen az fikciós vagy dokumentumfilm – Koutsourakishoz hasonlóan úgy vélem, hogy Brecht számos elképzelése – a (társadalmi) valóság ábrázolására és megmutatására való koncentrálás, társadalmi ellentmondások és problémák felmutatása, a dialektikus ábrázolás módszere, az elidegenítés eljárása stb. – továbbra is hatékony eszközök lehetnek a néző társadalomkritikai gondolkodásának az elősegítésében. Mindeközben a politikai film diskurzusának, mint volt már róla szó, jóval finomabb és árnyaltabb elméletekre és elemzési módszerekre és jóval pontosabb elemzésekre van szüksége, továbbá, hogy a lehetőségekhez képest minél szélesebb filmkorpuszon keresztül igyekezzen felmutatni a politikai filmet. Mint említettem, Koutsourakis kötete jelentős lépést tesz efelé, ami azonban nála is hiányzik, az a kortárs politikai film felmutatása! Koutsourakis tizenhét filmjéből mindössze hat készült az

---

<sup>703</sup> P. Müller Péter utal rá, hogy Brecht munkássága utolsó éveiben, amikor újra neki tudott állni rendezni, korántsem azzal volt elfoglalva, hogy korábban kimunkált elméleteinek megfelelően, olyannyira, hogy előadásai színpadra állításai, a gyakorlatok és a próbák során szinte el sem hangzottak azon kulcsfogalmak, melyeket korábban papírra vetett. L. P. Müller 2008. 141. Stephen Heath ugyancsak azzal a gondolattal kezdi tanulmányát, hogy Brecht maga sohasem mutatott túl sok tiszteletet a különböző művész(et)i autoritások iránt, s magára sem olyasfajta autoritásként vagy intézményként tekintett, mint akinek ez kijár. L. Heath 1974. 103.

ezredforduló után, egy 1990-ben, és tíz a 60-as és a 70-es években. Az ezredforduló utáni posztbrechti esztétika általam ismert képviselőinek és munkásságuknak az egyik legnagyobb hiányossága – Bradytól Jovanovicon át Koutsourakisig –, hogy a brechti filmet kizárólag a múltban, vagy legfeljebb a 60-as és a 70-es évek rendezőinek az újabb filmjeiben keresik. A legjobb példa erre Martin Brady, akinek a 2006-os tanulmánya a kortárs posztbrechti esztétika három irányát különbözteti meg: először Godard-nak és a Straub–Huillet rendezőpárosnak a 90-es években és az ezredforduló után készült filmjeit – melyekkel kapcsolatban sajnálkozva állapítja meg, hogy méltatlanul figyelmen kívül hagyják őket, holott ezek hűek maradtak a 60-as és a 70-es évek analitikus brechti módszeréhez –, másodsor a brechti eljárásoknak a tömegmédiába – például a reklámokba – való beszivárgását – ami egyfajta formalista brechtizmust eredményez –, s végül egyfajta hibrid brechtizmust – már maga e címke is érezhetően leértékelő! –, ahová von Trier és Michael Haneke munkásságát sorolja.<sup>704</sup> Brady e múltba révedő szemlélete, mely egyáltalán nem képes kritikusan szemlélni a 70-es évekbeli posztbrechti esztétika meglehetősen problematikus filmkorpuszát és brechtinek kikiáltott rendezőit, sőt, az újabb rendezőket is hozzájuk méri – gondoljunk csak bele, mennyire brechtietlen ez, Godard és a Straub-Huillet rendezőpáros ily mértékű fetisizálása –, minden bizonnyal a legjobb módszer arra, hogy miként lehetne végképp eltemetni Brechtet és a posztbrechti esztétikát.

Mivel úgy vélem, a posztbrechti esztétika vagy a politikai film diskurzusa nem lehet élő és eleven, ha Lars von Trieren kívül kizárólag múltbeli filmekre fókuszál, végezetül szeretném felhívni a figyelmet néhány olyan kortárs rendezőre, akiknek a filmjeik egyértelműen kínálóknak a Brecht felőli megközelítés számára. Michael Haneke brechti/politikai rendezőként való említése minden bizonnyal nem meglepetés: mozifilmjeit kezdettől fogva a polgári/jóléti/fogyasztói/médiatársadalom kritikájának – a család és a szülő-gyermek viszony kiüresedésének, az elidegenedésnek, a kiégésnek, az erőszaknak stb. – szenteli, mely kritikát később kiterjeszt a múltra is. Anélkül, hogy a terjedelmes életműből egyetlen filmet is kiemelnék, Haneke határozottan brechti módon jár el a társadalmi valóság ábrázolásának, annak ellentmondásainak és feszültségeinek a felmutatásának, a történetek epizodikus szerkesztésének, a képkomponálásnak és a hang használatának a tekintetében is. A róla szóló szakirodalom nem is feledkezik meg Brecht hatásáról,<sup>705</sup> sajátosan a posztbrechti esztétika, illetve a politikai film által történő felfedezése azonban mindeddig még nem történt meg.

---

<sup>704</sup> Brady 2006. 313-314.

<sup>705</sup> L. pl. Metelmann 2002, Metelmann 2003, Walker 2018

Laurent Cantet munkásságával kapcsolatban már nem annyira merül fel Brecht neve. Igaz, Cantet teljes életműve nem is Brecht jegyében forog, de rögtön az első nagyjátékfilmje – hacsak nem számoljuk a *2000, ahogy én látom* nemzetközi sorozat részeként készült egyórás *Időn kívüljét* (1997) –, az *Emberi erőforrások* (1999) az ezredforduló rendkívül erőteljes *Szent Johannája*, vagy még inkább *Minden rendben*-je, mely azt mutatja be, hogy miként igyekszik egy nagyvállalat vezetése manipulálni a szakszervezeteket és a dolgozókat – ez utóbbiakat a legkülönbözőbb szinteken és a legkülönbözőbb módokon. *Az osztály* (2008) című filmje egy túlnyomórészt bevándorlókból álló osztály egyetlen évének iskolai óráin keresztül a francia oktatás és a francia társadalom legkülönbözőbb problémáiba és működésébe enged bepillantást, s részint hasonló *A Workshop is* (2017), mely pedig egy munkanélkülieknek szervezett workshopon keresztül egy kisváros rasszista ellentéteit tárja fel. Cantet mindhárom filmje olyan szituációkat kínál a nézőnek, melyekben olyan társadalmi problémák és ellentmondások tematizálódnak, melyekről annak véleményt kell formálnia, anélkül, hogy a narráció segítené ezen véleményformálásban.

S végül Ruben Östlund egész életműve ugyancsak megközelíthető Brecht felől. Első két filmje *A gitármongoloid* (2004) és az *Akaratlanul* (2008) rögtön formailag is egyértelműen Brecht hatásáról árulkodik: mindkettőt egymáshoz nem kapcsolódó epizódok és történetzálak alkotják, melyek a svéd társadalom leghétköznapibb és legbanálisabb eseményeit kínálják a nézőnek. A meglehetősen provokatív *Play – Gyerekjáték?* (2011) azt tematizálja, hogy bevándorlóhátterű gyerekek miként fosztogatják és félemlítik meg a svéd gyerekeket egy bevásárlóközpontban, illetve, hogy a svéd társadalom miként reagál erre, és hogyan kezeli ezt az ügyet. 2014-es filmje, a *Lavina* látszólag magánéleti, és nem társadalmi problémákat feszeget, tekintve azonban, hogy nem egy individuális történetről van szó, a történet szemlélhető az egész svéd társadalom lenyomataként. S végül,<sup>706</sup> *A négyzet* (2017) a kortárs művészet intézményrendszerének rendkívül éles kritikáját adja. Östlund filmjei meglehetősen élő, eleven és aktuális kérdésekkel, problémákkal és szituációkkal szembesítik a nézőt, helyenként olyannyira magára hagyva a véleményformálással, hogy azt is nehéz eldöntenie, hogy a látottakra problémaként tekintszen-e egyáltalán, vagy sem.

---

<sup>706</sup> Östlund legutolsó filmjét, *A szomorúság háromszögét* a 2022-es Cannes-i Filmfesztiválon mutatták be, hazai bemutatójára azonban már csak a disszertációim lezárása után kerül sor.

## Bibliográfia

- Althusser, Louis 1969 [1962]. „The »Piccolo Teatro«: Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre.” In: Althusser, Louis 1969 [1965]. *For Marx*. Transl. by Ben Brewster. London – New York: Verso. 129-151.
- Althusser, Louis 1996 [1970]. „Ideológia és ideologikus államapparátusok.” Ford. László Kinga. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc szerk. 1996. *Testes könyv I*. Szeged: Ictus és JATE. 373-412.
- Angyalosi Gergely 1996. *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest: Osiris Kiadó
- Astruc, Alexandre 1983 [1948]. „Egy új avantgárd születése: a kamera mint töltőtoll.” Ford. Berkes Ildikó. In: Zalán Vince szerk. 1983. *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó. 133-137.
- Atkinson, Adam 2005. „On the Nature of Dogs, the Right of Grace, Forgiveness and Hospitality: Derrida, Kant, and Lars Von Trier’s *Dogville*.” In: *Senses of Cinema* Iss. 36 (2005) (<http://sensesofcinema.com/2005/36/dogville/>) (2022. augusztus 20.)
- Barthes, Roland 1972 [1956]. „A Brecht-kritika feladatai.” Ford. Szántó Judit. In: Barthes, Roland 1972. *Válogatott írások*. Budapest: Európa. 107-113.
- Barthes, Roland 1998 [1973]. „Diderot, Brecht, Eisenstein.” Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis* 2. (1998) no. 3. 60-63.
- Barthes, Roland 1998 [1955]. „Vak Kurázsi mama.” Ford. Z. Varga Zoltán. In: *Theatron* 1. évf. 2. sz. (1998/tél) 47-48.
- Baudry, Jean-Louis 1999 [1975]. „Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése.” Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis* 3. (1999) no. 2. 10-23.
- Baudry, Jean-Louis 2006 [1970]. „A filmi apparátus ideológiai hatásai.” Ford. Huszár Linda. In: *Apertúra* 2006. ősz (<https://www.apertura.hu/2006/osz/baudry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/>) (2022. augusztus 20.)
- Bazin, André 1999. *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Ford. Ádám Péter és mások. Budapest: Osiris
- Bell, Emma 2005. “Lars von Trier: Anti-American? Me?” In: *The Independent*, 21. October 2005 (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lars-von-trier-antiamerican-me-321010.html>) (2022. augusztus 20.)
- Belting, Hans 2006 [1995]. *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Ford. Teller Katalin. Budapest: Atlantisz
- Benjamin, Walter 1969 [1939]. „Mi az epikus színház?” Ford. Széll Jenő. In: Benjamin, Walter 1969. *Kommentár és prófécia*. [Budapest]: Gondolat Kiadó. 179-187.
- Benjamin, Walter 1977. *Gesammelte Schriften. Bd. II*. Hrsg. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Benjamin, Walter 1980. *Angelus Novus*. Szerk. Radnóti Sándor. Ford. Bence György és mások. Budapest: Magyar Helikon
- Benjamin, Walter 1998. *Understanding Brecht*. Transl. by Anna Bostock. London – New York: Verso



- Benjamin, Walter 2003 [1955]. „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.” Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József ([http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)) (2022. augusztus 20.)
- Bordwell, David 1996 [1985]. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet
- Bordwell, David 1996. „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory.” In: Bordwell, David – Carroll, Noël eds. 1996. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press. 3-36.
- Bordwell, David 2004 [1985]. „A klasszikus elbeszélésmód.” Ford. Mester Tibor. In: Vajdovich Györgyi szerk. 2004. *A kortárs filmelmélet útjai*. [Budapest]: Palatinus. 182-228.
- Brady, Martin 2006. „Brecht and Film.” In: Thomson, Peter – Sacks, Glendyr eds. 2006<sup>2</sup> [1994]. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press. 297-317.
- Brandt, Per Aage 2003. „The Political Philosophy of a Dogville. On *Dogville* by Lars von Trier.” In: p. o. v. *A Danish Journal of Film Studies* 16 (2003 Dec) 51-55. ([http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artc6A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc6A.html)) (2022. augusztus 20.)
- Branigan, Edward 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge
- Branigan, Edward – Buckland, Warren eds. 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London – New York: Routledge
- Brecht, Bertolt 1964a. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and transl. by John Willett. London: Eyre Methuen
- Brecht, Bertolt 1964b. *Bertolt Brecht színművei I-II*. Szerk. Vajda György Mihály – Walkó György. Budapest: Magyar Helikon
- Brecht, Bertolt 1969a. *Texte für Filme I-II*. Hrsg. Wolfgang Gersch – Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Brecht, Bertolt 1969b. *Színházi tanulmányok*. Szerk. Major Tamás. Ford. Eörsi István és mások. Budapest: Magvető
- Brecht, Bertolt 1970. *Irodalomról és művészetről*. Ford. Sós Endre – Szabó István. Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- Brecht, Bertolt 1983 [1973]. *Munkanapló*. Ford. Eörsi István. Budapest: Európa
- Brecht, Bertolt 1988-2000. *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände. Hrsg. von Werner Hecht – Jan Knopf – Werner Mittenzwei – Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag / Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Brecht, Bertolt 2000. *Brecht on Film and Radio*. Ed. and transl. by Marc Silberman. London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury
- Brecht, Bertolt 2014. *Brecht on Theatre*. Ed. by Marc Silberman – Steve Giles – Tom Kuhn. London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury [e-book]
- Brewster, Ben 1974. „From Shklovsky to Brecht: A Reply.” In: *Screen* Vol. 15. Iss. 2. (Summer 1974) 82-102.
- Brewster, Ben 1977. „The Fundamental Reproach (Brecht).” In: *CINE-TRACTS* Vol. 1. No. 2. (Summer 1977) 44-53.

- Brooker, Peter 2017<sup>2</sup> [1988]. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. Abingdon, Oxfordshire – New York: Routledge
- Brooker, Peter 2006 [1994]. „Key words in Brecht’s theory and practice of theatre.” In: Thomson, Peter – Sacks, Glendyr eds. 2006<sup>2</sup> [1994]. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press. 209-224.
- Butler, Judith 2006 [1990]. *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter – Vándor Judit. Budapest: Balassi Kiadó
- Bühler-Dietrich, Annette 2008. „Theater im Film – Film als Theater. *Dogvilles* Formen der Intermedialität.” In: Orth, Stefan – Staiger, Michael – Valentin, Joachim Hg. 2008. *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg: Schüren Verlag. 73-86.
- Casetti, Francesco 1998 [1994]. *Filmelméletek. 1945-1990*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest: Osiris
- Chiesa, Lorenzo 2007. „What is the Gift of Grace? On *Dogville*.” In: *Film-Philosophy* Vol. 11. No. 3. (November 2007) 1-22.  
(<https://www.eupublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.2007.0016>) (2022. augusztus 20.)
- Cohen, Robert 2012. „Bertolt Brecht, Joseph Losey, and Brechtian Cinema.” In: Goebel, Eckart – Weigel, Sigrid eds. 2012. „*Escape to Life*.” *German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933*. Berlin – Boston: De Gruyter. 142-161.
- Comolli, Jean-Louis 2015 [1971-72]. „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.” In: Comolli, Jean-Louis 2015. *Cinema against Spectacle. Technique and Ideology Revisited*. Trans. and ed. by Daniel Fairfax. Amsterdam University Press. 141-244.
- Comolli, Jean-Louis – Narboni, Jean 2006 [1969]. „Film/Ideológia/Kritika.” Ford. Gerencsér Péter. In: *Apertúra* 2006. tél (<https://www.apertura.hu/2006/tel/comolli-narboni-filmideologiakritika/>) (2022. augusztus 20.)
- Curran, Angela 2009. „Bertolt Brecht.” In: Livingstone, Paisley – Plantinga, Carl eds. 2009. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge. 323-333.
- De Kesel, Marc 2005. „Village with Dog. The »gift« in Lars von Trier’s *Dogville*.” ([https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/village\\_with\\_dog\\_eng\\_def.pdf](https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/village_with_dog_eng_def.pdf)) (2022. augusztus 20.)
- De Kesel, Marc 2007. „Journey between mirrors. Lars von Trier’s *Manderlay* as a cinematographic essay on modern freedom.” ([https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/made\\_-\\_on\\_lars\\_von\\_trier\\_manderlay.pdf](https://marcdekesel.weebly.com/uploads/2/4/4/4/24446416/made_-_on_lars_von_trier_manderlay.pdf)) (2022. augusztus 20.)
- de Lauretis, Teresa 2000 [1985]. „Női filmek új megközelítésben. Esztétika és feminista filmelmélet.” Ford. Beck András. In: *Metropolis* 4. (2000) no. 4. 54-68.
- Deleuze, Gilles 1999 [1962]. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás, Kovács András Bálint. Budapest: Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó
- Deres Kornélia 2016. *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK – PRAE.HU

- Derrida, Jacques 1994 [1966]. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.” Ford. Farkas Anikó és mások. In: *Gondolat-jel* 1994/1-2. 3-17.
- Dort, Bernard 1986 [1960]. „Towards a Brechtian Criticism of Cinema.” Trans. by Jill Forbes. In: Hillier, Jim ed. 1986. *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. 236-247.
- Eichenbaum, Borisz 1977 [1927]. „A filmstiliztika problémái.” Ford. Rác Judit. In: Kenedi János szerk. 1977. *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat. 13-54.
- Eisenschitz, Bernard 1974 [1973]. „Who does the World Belong to? The place of a film.” Trans. by Kari Hanet. In: *Screen* Vol. 15. Iss. 2. (Summer 1974) 65-73.
- Elbeshlawy, Ahmed 2016. *Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996-2014*. Basingstoke: Palgrave MacMillan
- Fibiger, Bo 2003. „A Dog Not Yet Buried – Or *Dogville* as a Political Manifesto.” In: *p. o. v. A Danish Journal of Film Studies* 16 (2003 Dec) 56-65.  
([http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artc7A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc7A.html)) (2022. augusztus 20.)
- Flemming, Antje 2010. *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin: Bertz + Fischer
- Freud, Sigmund 1997 [1927]. „A fetisizmus.” Ford. Májay Péter. In: Freud, Sigmund 1997. *Ösztönök és ösztönsorsok*. Szerk. Erős Ferenc. [Budapest]: Filum. 151-157.
- Fukuyama, Francis 2003 [2002]. *Poszthumán jövődönk. A biotechnológiai forradalom következményei*. Ford. Tomori Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó
- Füzi Izabella 2006. „Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje.” In: *Apertúra* 2006. tél (<https://www.apertura.hu/2006/tel/fuzi-megismeres-es-narracio-edward-branigan-kognitiv-narrativa-modellje/>) (2022. augusztus 20.)
- Gidal, Peter ed. 1978<sup>2</sup> [1976]. *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute
- Grist, Leighton 2009. „Whither Realism? Bazin Reconsidered.” In: Nagib, Lúcia – Mello, Cecília ed. 2009. *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan. 20-30.
- Habermas, Jürgen 1994 [1980]. „A modernség: befejezetlen program.” Ford. Felkai Gábor. In: Habermas, Jürgen 1994. *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Atlantisz. 259–281.
- Habermas, Jürgen 1998 [1985]. *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*. Ford. Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes. Budapest: Helikon Kiadó
- Heath, Stephen 1974. „Lessons from Brecht.” In: *Screen* Vol. 15. Iss. 2. (Summer 1974) 103-128.
- Heath, Stephen 1975. „From Brecht to Film: Theses, Problems. On *History Lessons* and *Dear Summer Sister*.” In: *Screen* Vol. 16. Iss. 4. (Winter 1975) 34-45.
- Heller Ágnes 2002 [1994]. „A holokaust mint kultúra.” In: Heller Ágnes 2002. *Auschwitz és Gulág*. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó. 7-20.
- Hillier, Jim 1985. „Introduction.” In: Hillier, Jim ed. 1985. *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. 1-17.

- Hillier, Jim 1986. „Introduction: *Cahiers du Cinéma* in the 1960s.” In: Hillier, Jim ed. 1986. *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. 1-24.
- Hjort, Mette 2005. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press
- Hjort, Mette 2006 [2005]. „Dogma 95. A Hollywoodra adott dán válasz globalizálódása.” Ford. Tóth Tamás. In: *Metropolis* 10. (2006) no. 2. 94-117.
- Honnef, Klaus 1997 [1979]. „A fényképezés a hitelesség és a fikció között.” Ford. Schulcz Katalin. In: Bán András – Beke László szerk. 1997. *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Enciklopédia Kiadó. 161-202.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W. 2011 [1947]. *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. Bayer József és mások. Budapest: Atlantisz
- Husserl, Edmund 2000 [1931]. *Karteziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába*. Ford. Mezei Balázs. Budapest: Atlantisz
- Jay, Martin 2000 [1988]. „A modernitás látásrendszerei.” Ford. Végső Roland. In: *Vulgo* II. évf. (2000) 1-2. 204-214.
- Jovanovic, Nenad 2017. *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. New York: State University of New York Press
- Kant, Immanuel 2003 [1790]. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány
- Kékesi Kun Árpád 2007. „Bertolt Brecht és az epikus/dialektikus színház.” In: Kékesi Kun Árpád 2007. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris. 168-200.
- Kellner, Douglas 1980. „Brecht’s Marxist Aesthetic: The Korsch Connection.” In: Weber, Betty Nance – Heinen, Hubert ed. 1980. *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice*. Manchester: Manchester UP. 29-42. A szöveg interneten elérhető átírt és bővített változata: „Brecht’s Marxist Aesthetic.” (<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell3.htm>) (2022. augusztus 20.)
- Kierkegaard, Søren 2001 [1843]. *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Budapest: Osiris
- Kittler, Friedrich A. 2003<sup>4</sup> [1985]. *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*. München: Fink
- Kittler, Friedrich 2005 [2002]. *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest: Magyar Műhely – Ráció
- Kolesch, Doris 2008. „Wenn unsichtbare Türen knarren. Des/Illusionierungen in Lars von Triers *Dogville*.” In: Krüger, Klaus – Weiß, Matthias Hg. 2008. *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*. München: Wilhelm Fink Verlag. 119-129.
- Kovács András Bálint 2008 [2005]. *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus
- Koutsourakis, Angelos 2013. *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*. New York: Bloomsbury
- Koutsourakis, Angelos 2014. „Brecht and Film.” In: Branigan, Edward – Buckland, Warren eds. 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London – New York: Routledge. 63-68.

- Koutsourakis, Angelos 2018. *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh: University Press [e-book]
- Kricsfalusi Beatrix 2016. „Aktivítás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?” In: Görcsi Péter – P. Müller Péter – Pandur Petra – Rosner Krisztina szerk. 2016. *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs: Kronosz Kiadó. 17-29.
- Kriston László 2003. „Színpadra húzva. Beszélgetés Lars von Trierrel.” In: *Filmvilág* 2003/12. 10-11.
- van Laak, Lothar 2009. *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht, Uwe Johnson, Lars von Trier*. München: Wilhelm Fink Verlag
- Lacan, Jacques 1993 [1949]. „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.” Ford. Erdélyi Ildikó – Füzesséry Éva. In: *Thalassa* 4. (1993) 2. 5-11.
- Lellis, George 1980. „Brecht and *Cahiers du Cinéma*.” In: Weber, Betty Nance – Heinen, Hubert ed. 1980. *Bertolt Brecht, Political Theory and Literary Practice*. Athens: The University of Georgia Press. 129-146.
- Lellis, George 1982. *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press
- Leschke, Rainer 2003. *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink
- Liszka (von) Tamás 2006. „Tri(er)lógiaák.” In: *Metropolis* 10. (2006) no. 2. 8-19.
- Lloyd, Vincent 2008. „Law, Grace, and Race: The Political Theology of *Manderlay*.” In: *Theory & Event* Vol. 11. (2008) Iss. 3. (<https://muse.jhu.edu/article/249199>) (2022. augusztus 20.)
- Lovell, Alan 1975. „Brecht in Britain – Lindsay Anderson. On *If...* and *O Lucky Man*.” In: *Screen* Vol. 16. Iss. 4. (Winter 1975) 62-80.
- Lovell, Alan 1982. „Epic theater and the principles of counter-cinema.” In: *Jump Cut* No. 27. (July 1982) 64-68. (<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/EpicThCounterCinema.html>) (2022. augusztus 20.)
- Lovell, Alan 1983. „Epic theater and counter cinema.” In: *Jump Cut* No. 28. (April 1983) 49-51. (<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/EpicCounterCinema.html>) (2022. augusztus 20.)
- MacCabe, Colin 2007 [1974]. „Realizmus és film. Megjegyzések Brecht néhány téziséhez.” Ford. Beck András. In: *Metropolis* 11. (2007) no. 2. 10-25.
- MacCabe, Colin 1975. „The Politics of Separation. On *Deux ou trois choses que je sais d'elle* and *Tout va bien*.” In: *Screen* Vol. 16. Iss. 4. (Winter 1975) 46-61.
- Mandolfo, Carleen 2010. „Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier.” In: *Literature & Theology* Vol. 24. No. 3. (September 2010) 285-300.
- Manent, Pierre 1994 [1987]. *A liberális gondolat története. Tíz előadás*. Ford. Babarczy Eszter. Pécs: Tanulmány Kiadó

- Mannheim Károly 1996 [1929]. *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Budapest: Atlantisz
- Marcorelles, Louis 1960. „D'un art moderne.” In: *Cahiers du cinéma* № 114. (1960. décembre) 44-53.
- Márkus György 1971 [1966]. „Az ember mint univerzális természeti lény.” In: Márkus György 1971<sup>2</sup> [1966]. *Marxizmus és „antropológia”. Az emberi lényeg fogalma Marx filozófiájában*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 8-31.
- Metelmann, Jörg 2002. „Michael Haneke »Episches Kino«. Über Verfremdung, Gestus und Gesellschaftskritik im Anschluß an Bertolt Brecht.” In: Maintz, Christian – Möbert, Oliver – Schumann, Matthias Hg. 2002. *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*. Münster: LIT Verlag. 255-278.
- Metelmann, Jörg 2003. *Zur Kritik der Kino-Gewalt: die Filme von Michael Haneke*. München: Fink
- Metz, Christian 1981 [1975]. „A képzeletbeli jelentő.” Ford. Józsa Péter. In: *Filmtudományi Szemle* 1981. 02. 5-103.
- Michelsen, Ole 2003 [1982]. „Passion Is the Lifeblood of Cinema.” In: Lumholdt, Jan ed. 2003. *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 5-12.
- Michelson, Annette 1974. „Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction.” In: *Projected Images* (Exhibition Catalogue). Minneapolis: Walker Art Center. 1974. 20-25.
- Mitchell, Stanley 1974. „From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism.” In: *Screen* Vol. 15. Iss. 2. (Summer 1974) 74-81.
- Mitchell, W. J. Thomas 2008 [1986]. „Mi a kép?” Ford. Szécsényi Endre. In: Mitchell, W. J. Thomas 2008. *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Szeged: JATEPress. 15-50.
- Molnár Gál Péter 1981. „Egy fodrász-szalon rejtjelmei.” In: *Filmvilág* 1981/08. 36-37.
- Mueller, Roswitha 1989. *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln – London: University of Nebraska Press
- Mulvey, Laura 2000 [1975]. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film.” Ford. Juhász Veronika. In: *Metropolis* 4. (2000) no. 4. 12-23.
- Müller Péter, P. 2008. „A rendezői szemlélet és a színrevitel gyakorlata Bertolt Brecht munkásságában.” In: Müller Péter, P. 2008. *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások*. Budapest: Kijárat Kiadó. 135-141.
- Nánay Bence 2003. „Meghalt a szerző. Éljen a szerző!” In: *Metropolis* 7. (2003) no. 4. 8-19.
- Nietzsche, Friedrich 2002. *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének a kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus Kiadó
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 2007 [1895]. *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Máriabesnyő – Gödöllő: Attraktor
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 2011 [1887]. *A morál genealógiája*. Máriabesnyő: Attraktor
- Novalis 1985 [1802]. *Heinrich von Ofterdingen*. Ford. Márton László. Budapest: Helikon

- Nobus, Dany 2007. „The Politics of Gift-Giving and the Provocation of Lars von Trier’s *Dogville*.” In: *Film-Philosophy* Vol. 11. No. 3. (November 2007) 23-37. (<https://www.eupublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.2007.0017>) (2022. augusztus 20.)
- Nyárfádi Krisztián 2015. „Mit hisz Grace? (Az önmegtévesztés statikus rejtvénye)” In: *Apertúra* 2015. tavasz-nyár (<https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/nyarfadi-mit-hisz-grace-valojaban-az-onmegtavesztes-statikus-rejtvenye/>) (2022. augusztus 20.)
- Orth, Stefan 2008. „Gnade, wem Gnade gebührt? *Dogville* aus der Perspektive theologischer Anthropologie.” In: Orth, Stefan – Staiger, Michael – Valentin, Joachim Hg. 2008. *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg: Schüren Verlag. 179-194.
- Paech, Joachim 2012 [2008]. „Miért média?” Ford. Faluhelyi Krisztián. In: *Apertúra* 2012. tavasz (<http://apertura.hu/2012/tavasz/paech-miert-media>) (2022. augusztus 20.)
- Panofsky, Erwin 1984 [1927]. „A perspektíva mint »szimbolikus forma«.” In: Panofsky, Erwin 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. Beke László. Ford. Tellér Gyula. Budapest: Gondolat. 170-248.
- Pavis, Patrice 1998 [1985]. „A *Gestus* körüljárása.” Ford. Jákfalvi Magdolna. In: *Theatron* 1. évf. 2. sz. (1998/tél) 56-62.
- Pettifer, James 1974. „Against the Stream – *Kuhle Wampe*.” In: *Screen* Vol. 15. Iss. 2. (Summer 1974) 49-64.
- Pettifer, James 1975. „The Limits of Naturalism. On *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* and *Kuhle Wampe*.” In: *Screen* Vol. 16. Iss. 4. (Winter 1975) 5-15.
- Pfeiffer, Ludwig K. 2005 [1999]. *A mediális és az imaginárius. Egy kultúranropológiai médiaelmélet dimenziói*. Ford. Kerekes Amália. Budapest: Magyar Műhely – Ráció
- Polan, Dana B. 2007 [1978]. „Brecht és az önreflexív film politikája.” Ford. Buglya Zsófia. In: *Metropolis* 11. (2007) no. 2. 26-36.
- Pólik József 2003. „Hogyan lett a *Dogville*-ből *Godville*?” In: *Pergő Képek* 17. szám (2003/04) 32-36.
- Rancière, Jacques 2010 [2004]. „The Ethical Turn of Aesthetics and Politics.” In: Rancière, Jacques 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Ed. and trans. by Steven Corcoran. London – New York: Continuum. 184-202.
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen – Basel: Francke
- Rissing, Thilo – Willeke, Michaela 2004. „Kierkegaard im Kino. Zu Lars von Triers neuem Film »*Dogville*«.” In: *Orientierung* Jg. 68. Nr. 8. (30. April 2004) 94-96. és Jg. 68. Nr. 9. (15. Mai 2004) 101-105. (<http://www.orientierung.ch/>)
- Rissing, Michaela – Rissing, Thilo 2008. „Kino auf den Spuren Kierkegaards. *Dogville* als inszenierte Religionsphilosophie.” In: Orth, Stefan – Staiger, Michael – Valentin, Joachim Hg. 2008. *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg: Schüren Verlag. 195-212.
- Robinson, Douglas 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press

- Rodowick, David Norman 1994<sup>2</sup> [1988]. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press
- Schiemann, Gregor 2004. „Natur – Kultur und ihr Anderes.” In: Jaeger, Friedrich – Burkhard Liebsch Hrsg. 2004. *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler. 60-75.
- Silberman, Marc 2009. „Brecht, Realism and the Media.” In: Nagib, Lúcia – Mello, Cecília ed. 2009. *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan. 31-46.
- Sinnerbrink, Robert 2007. „Grace and Violence: Questioning Politics and Desire in Lars von Trier’s *Dogville*.” In: *Scan: Journal of Media Arts Culture* Vol 4. No.2 (August 2007)
- Smith, Murray 1996. „The Logic and Legacy of Brechtianism.” In: Bordwell, David – Carroll, Noël eds. 1996. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press. 130-148.
- Steltz, Christian 2010. *Zwischen Leinwand und Bühne. Intermedialität im Drama der Gegenwart und die Vermittlung von Medienkompetenz*. Bielefeld: transcript Verlag
- Takáts József 1996. „A kritikus mint kritikus.” In: *Jelenkor* 1996/1. 67-74. (A tanulmány megtalálható itt is: Takáts József 2009. *Kritikus minták. Bírálatok, előadások, esszék, tanulmányok*. Pozsony: Kalligram. 15-27.)
- „The New Talkies: A Special Issue.” (Editorial) In: *October* 17. (Summer 1981) 2-4.
- Thomas, Andreas 2003. „Dogville. Jesus schlägt zurück.” (<http://www.filmzentrale.com/rezis/dogvilleat.htm>) (2022. augusztus 20.)
- Thompson, Kristin 1988. „Sawing Through the Bough: *Tout va bien* as a Brechtian Film.” In: Thompson, Kristin 1988. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey – Oxford: Princeton University Press. 110-131.
- Thompson, Kristin – Bordwell, David 2007 [1994/2003]. *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest: Palatinus
- Tóth Andrea Éva 2009. „És-effektus, avagy mozi a kiállítóterekben.” In: *Apertúra* 2009. ősz (<https://www.apertura.hu/2009/tavas/toth-2/>) (2022. augusztus 20.)
- Truffaut, François 2008 [1954]. „A Certain Tendency of the French Cinema.” In: Grant, Barry Keith ed. 2008. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden, MA – Oxford – Carlton, Victoria: Blackwell Publishing. 9-18.
- Truffaut, François 1996 [1988]. *Önvallomások a filmről*. Ford. ifj. Benda Kálmán. Budapest: Osiris
- Turim, Maureen 1986. „Textuality and Theatricality in Brecht and Straub/Huillet: *History Lessons* (1972).” In: Rentschler, Eric ed. 1986. *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*. New York – London: Routledge. 231-245.
- Ungár Júlia 1981. „Narancszabálók, briliánsevők és proletárok.” In: *Filmvilág* 1981/08. 30-35.
- Ungvári Tamás 1979. *Avantgarde vagy realizmus? Brecht és Lukács vitájáról*. Budapest: Magvető



- Vajda György Mihály 1966. „Szempontok Brecht hatástörténetéhez.” In: Vajda György Mihály szerk. 1966. *Hagyomány és újítás. Tanulmányok a XX. századi világirodalom történetéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 247-285.
- Varga Balázs 2003. „A kolorádói krétakör.” In: *Filmvilág* 2003/12. 7-9.
- Vincze Teréz 2013. *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány
- Walker, Elsie 2018. *Hearing Haneke: The Sound Tracks of a Radical Auteur*. Oxford University Press
- Walsh, Martin 1981. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Ed. by Keith M. Griffiths. London: British Film Institute
- Wollen, Peter 2006 [1972]. „Godard és az ellenfilm. Vent d’Est.” Ford. Gerencsér Péter és Pólya Tamás. In: *Apertúra* 2006. nyár (<https://www.apertura.hu/2006/nyar/wollen-godard-es-az-ellenfilm-vent-dest/>) (2022. augusztus 20.)
- Wollen, Peter 2006 [1975]. „A két avantgárd.” Ford. Müllner András. In: *Apertúra* 2006. tél (<https://www.apertura.hu/2006/tel/wollen-a-ket-avantgard/>) (2022. augusztus 20.)
- Wollen, Peter 2010 [1976]. „»Ontológia« és »materializmus« a filmben.” Ford. Müllner András. In: *Apertúra* 2010. tavasz (<https://www.apertura.hu/2010/tavasz/wollen-ontologia-es-materializmus-a-filmben/>) (2022. augusztus 20.)
- Wright, Elizabeth 1989. *Postmodern Brecht*. London – New York: Routledge
- Zborowski, James 2014. „Classic Realist Text.” In: Branigan, Edward – Buckland, Warren eds. 2014. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London – New York: Routledge. 81-85.
- Zwick, Reinhold 2008. „Befreiung aus dem Sklavenhaus (und retour). Eine intertextuelle Lektüre von *Dogville*.” In: Orth, Stefan – Staiger, Michael – Valentin, Joachim Hg. 2008. *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*. Marburg: Schüren Verlag. 159-178.

## Filmográfia

- 2 vagy 3 dolgot tudok csak róla* (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967, r. Jean-Luc Godard)
- Akaratlanul* (De ofrivilliga, 2008, r. Ruben Östlund)
- Az algíri csata* (La battaglia di Algeri, 1966, r. Gillo Pontecorvo)
- Amerikai éjszaka* (La nuit américaine, 1973, r. François Truffaut)
- Anna Magdaléna Bach története* (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1968, r. Danièle Huillet – Jean-Marie Straub)
- Antikrisztus* (Antichrist, 2009, r. Lars von Trier)
- Az asszony az asszony* (Une femme est une femme, 1961, r. Jean-Luc Godard)
- Bajazzók* (Pagliacci/A Clown Must Laugh, 1936, r. Karl Grune)
- Biciklitolvajok* (Ladri di biciclette, 1948, r. Vittorio De Sica)
- A bűn mélysége* (Forbrydelsens element, 1984, r. Lars von Trier)
- Casablanca* (Casablanca, 1942, r. Michael Curtiz)
- Csendőrök* (Les carabiniers, 1963, r. Jean-Luc Godard)
- Diagonális szimfónia* (Symphonie diagonale, 1924, r. Viking Eggeling)
- Dodó dili* (Duck Amuck, 1953, r. Charles M. Jones)
- Dogville* (Dogville, 2003, r. Lars von Trier)
- Egy fodrászszalon rejtelvei* (Mysterien eines Frisiersalons, 1923, r. Bertolt Brecht – Erich Engel)
- Az éjjeli takarítók* (The Nightcleaners, 1975, r. Berwick Street Film Collective)
- Éli az életét* (Vivre sa vie: Film en douze tableaux, 1962, r. Jean-Luc Godard)
- Az elnök emberei* (All the President's Men, 1976, r. Alan J. Pakula)
- Emberi erőforrások* (Ressources humaines, 1999, r. Laurent Cantet)
- Eper és vér* (The Strawberry Statement, 1970, r. Stuart Hagmann)
- Európa* (Europa, 1991, r. Lars von Trier)
- Fehér sörény* (Crin blanc: le cheval sauvage, 1953, r. Albert Lamorisse)
- Felvonásköz* (Entr'acte, 1924, r. René Clair)
- Fényes szelek* (1969, r. Jancsó Miklós)
- A fiatal Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939, r. John Ford)
- A Földközi-tenger* (Méditerranée, 1963, r. Jean-Daniel Pollet)
- Galilei élete* (Galileo, 1975, r. Joseph Losey)
- Gépi balett* (Ballet mécanique, 1924, r. Fernand Léger – Dudley Murphy)
- A gitármongoloid* (Gitarrmongot, 2004, r. Ruben Östlund)
- Ha...* (If..., 1968, r. Lindsay Anderson)
- A hóhér halála* (Hangmen Also Die! 1943, r. Fritz Lang)

*Hullámtörés* (Breaking the Waves, 1996, r. Lars von Trier)  
*Idióták* (D # 2 – Idioterne, 1998, r. Lars von Trier)  
*Időn kívül – 2000, ahogy én látom* (Les sanguinaires, 1997, r. Laurent Cantet)  
*Keleti szél* (Le Vent d'Est, 1970, r. Jean-Luc Godard)  
*Kifulladásig* (À bout de souffle, 1960, r. Jean-Luc Godard)  
*A kínai lány* (La chinoise, 1967, r. Jean-Luc Godard)  
*A kis katona* (Le petit soldat, 1963, r. Jean-Luc Godard)  
*Klute* (Klute, 1971, r. Alan J. Pakula)  
*Koldusopera* (Die 3 Groschen-Oper, 1931, r. Georg Wilhelm Pabst)  
*Kuhle Wampe* (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? 1932, r. Slatan Dudow)  
*Lavina* (Turist, 2014, r. Ruben Östlund)  
*Louisianai történet* (Louisiana Story, 1948, r. Robert J. Flaherty)  
*Machorka-Muff* (Machorka-Muff, 1963, r. Jean-Marie Straub – Danièle Huillet)  
*Manderlay* (Manderlay, 2005, r. Lars von Trier)  
*A megvetés* (Le mépris, 1963, r. Jean-Luc Godard)  
*Melankólia* (Melancholia, 2011, r. Lars von Trier)  
*Minden rendben* (Tout va bien, 1972, r. Jean-Luc Godard – Jean-Pierre Gorin)  
*Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947, r. Charlie Chaplin)  
*Mózes és Áron* (Moses und Aron, 1975, r. Danièle Huillet – Jean-Marie Straub)  
*Nanuk, az eszkimó* (Nanook of the North, 1922, r. Robert J. Flaherty)  
*A négyzet* (The Square, 2017, r. Ruben Östlund)  
*Németország nulla évben* (Germania anno zero, 1948, r. Roberto Rossellini)  
*A nimfomániás I-II.* (Nymphomaniac I-II., 2013, r. Lars von Trier)  
*Nincs megbékélés* (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, 1965, r. Jean-Marie Straub)  
*Nőcskék* (Les bonnes femmes, 1960, r. Claude Chabrol)  
*Az osztály* (Entre les murs, 2008, r. Laurent Cantet)  
*Othon* (Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, 1970, r. Jean-Marie Straub – Danièle Huillet)  
*Paisà* (Paisà, 1946, r. Roberto Rossellini)  
*Párizs a miénk* (Paris nous appartient, 1961, r. Jacques Rivette)  
*Patyomkin páncélos* (Броненосец Потёмкин, 1925, r. Szergej Eisenstein)  
*Persona* (Persona, 1966, r. Ingmar Bergman)  
*Play – Gyerekjáték?* (Play, 2011, r. Ruben Östlund)

*Puntila úr és szolgája, Matti* (Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1956<sup>707</sup>, r. Alberto Cavalcanti)

*Régi és új* (Старое и новое, 1929, r. Grigorij Alekszandrov – Szergej Eisenstein)

*Stavisky* (Stavisky, 1974, r. Alain Resnais)

*Sweet Movie* (Sweet Movie, 1974, r. Dušan Makavejev)

*A száguldó kerék* (La roue, 1923, r. Abel Gance)

*A szent hegy* (La montaña sagrada, 1973, r. Alejandro Jodorowsky)

*A szerencse fia* (O Lucky Man! 1973, r. Lindsay Anderson)

*A szomorúság háromszöge* (Triangle of Sadness, 2022, r. Ruben Östlund)

*Szűzforrás* (Jungfrukällan, 1960, r. Ingmar Bergman)

*Táncos a sötétben* (Dancer in the dark, 2000, r. Lars von Trier)

*Történelmi leckék* (Geschichtsunterricht, 1972, r. Jean-Marie Straub – Danièle Huillet)

*A vendégmunkás* (Katzelmacher, 1969, r. Rainer Werner Fassbinder)

*Vidám tudás* (Le gai savoir, 1969, r. Jean-Luc Godard)

*A vonat érkezése* (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1896, r. Auguste Lumière – Louis Lumière)

*A vőlegény, a színésznő és a strici* (Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter, 1968, r. Jean-Marie Straub)

*A Workshop* (L'atelier, 2017, r. Laurent Cantet)

*WR – Az organizmus misztériuma* (WR – Misterije organizma, 1971, r. Dušan Makavejev)

*Zazie a metróban* (Zazie dans le métro, 1960, r. Louis Malle)

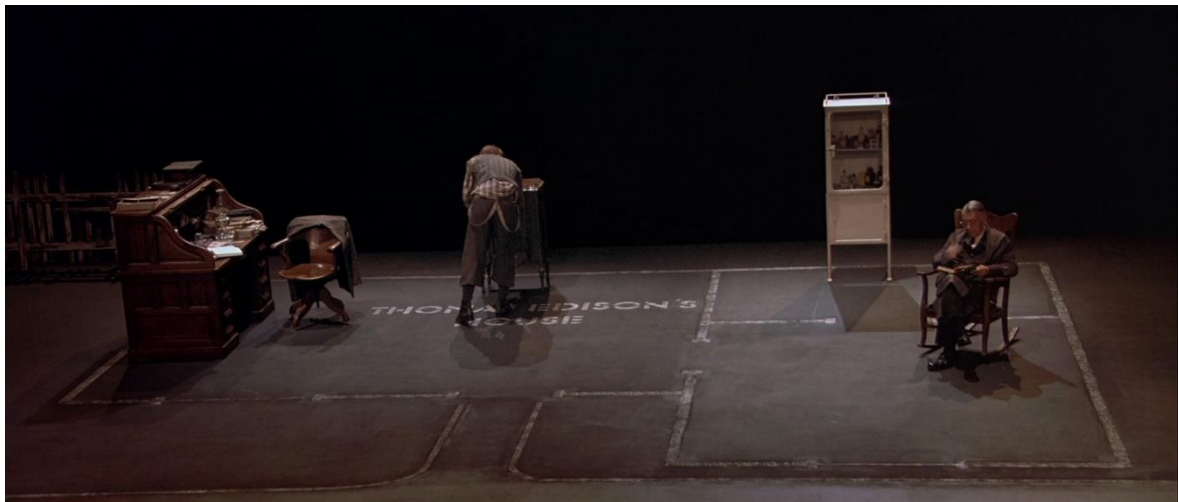
---

<sup>707</sup> Az IMDB adatbázisa szerint az 1956-os Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztiválon volt a bemutatója, Silberman jegyzete szerint Brüsszelben vetítették le először 1959. március 29-én (Brecht 2000. 28.), számos más forrás szerint csak 1960-ban lett befejezve a film, és Münchenben volt a premierje 1960. október 21-én – ez utóbbi dátum szintén szerepel az IMDB adatbázisában.

## Képek



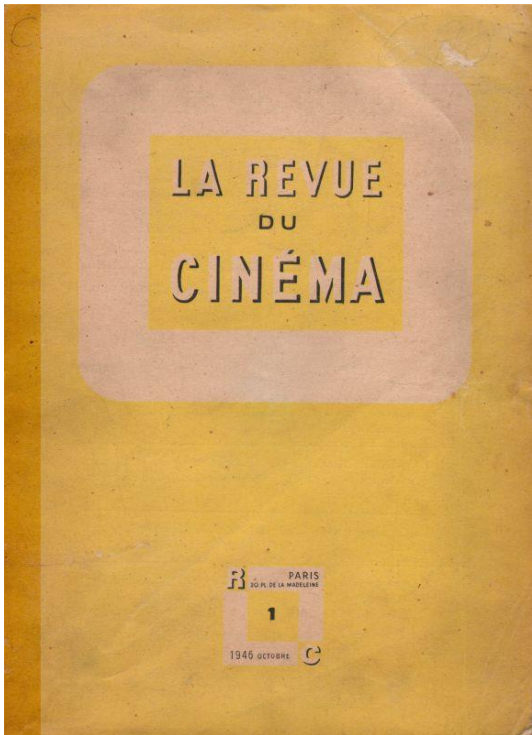
1. A *Dogville* nyitóképe



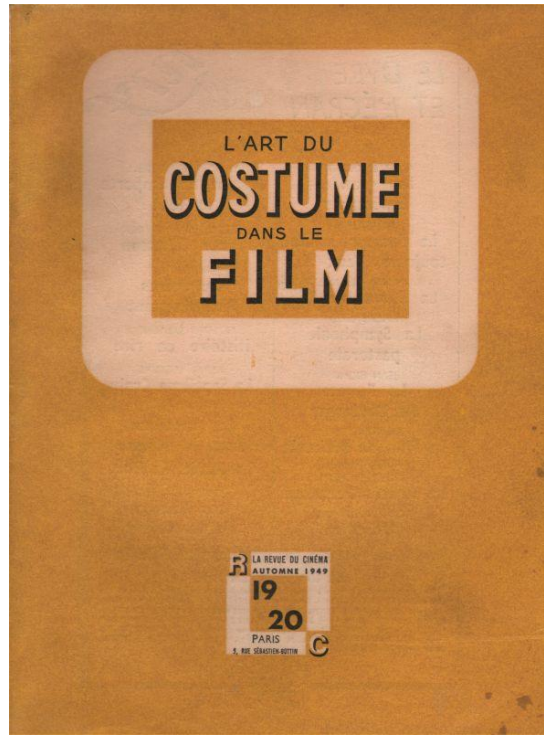
2. Jelenet a *Dogville*-ből



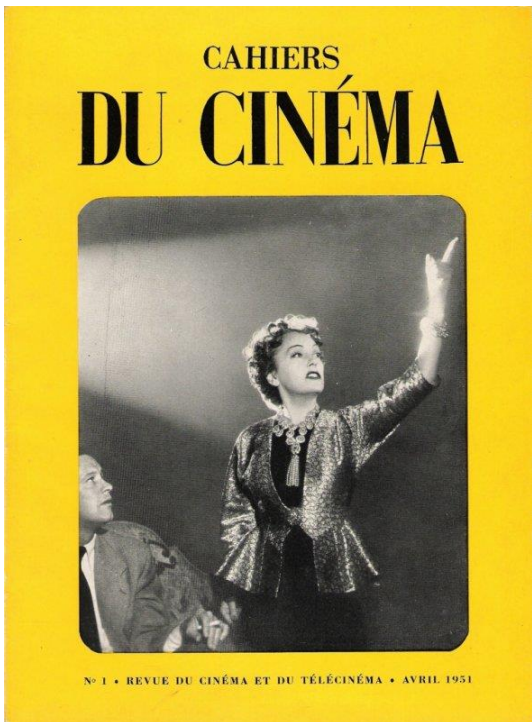
3. Jelenet a *Dogville*-ből



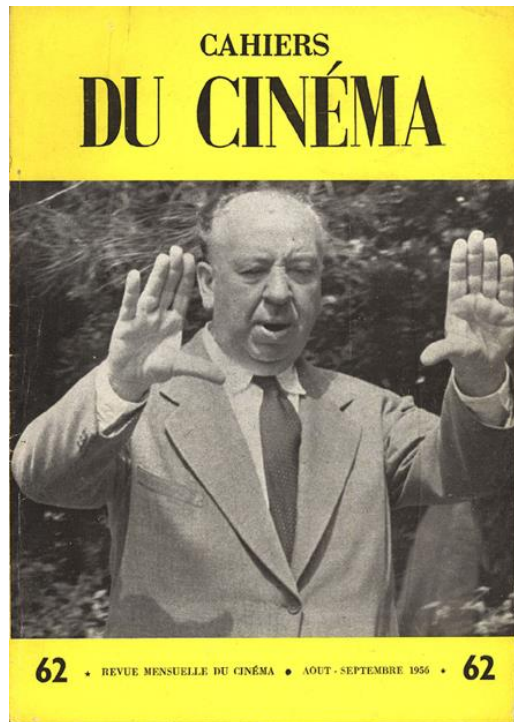
4. *La Revue du cinéma* № 1. (1946. október)



5. *La Revue du cinéma* № 19-20. (1949. ősz)



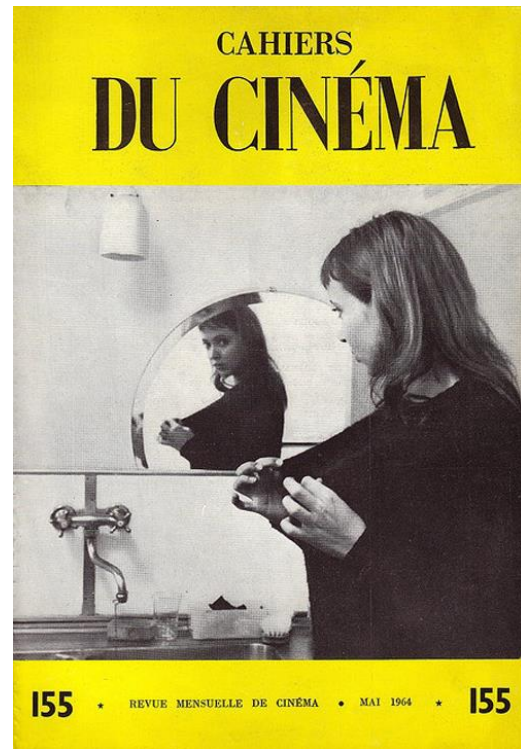
6. *Cahiers du cinéma* № 1. (1951. április)



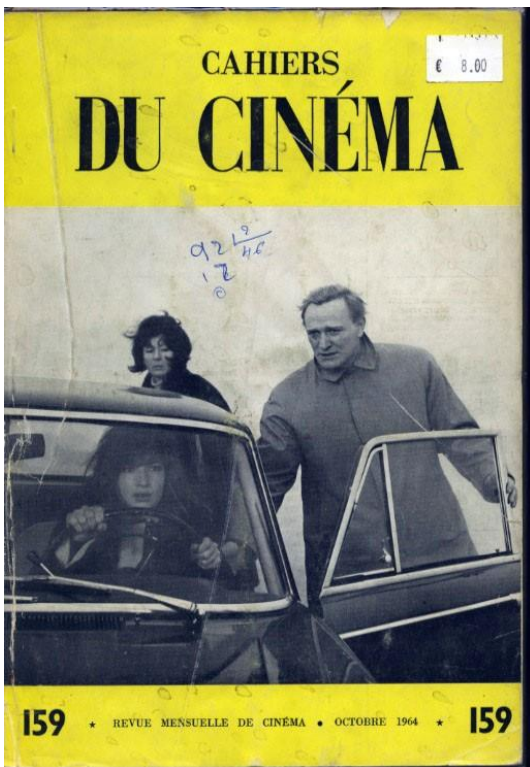
7. *Cahiers du cinéma* № 62. (1956. szeptember)



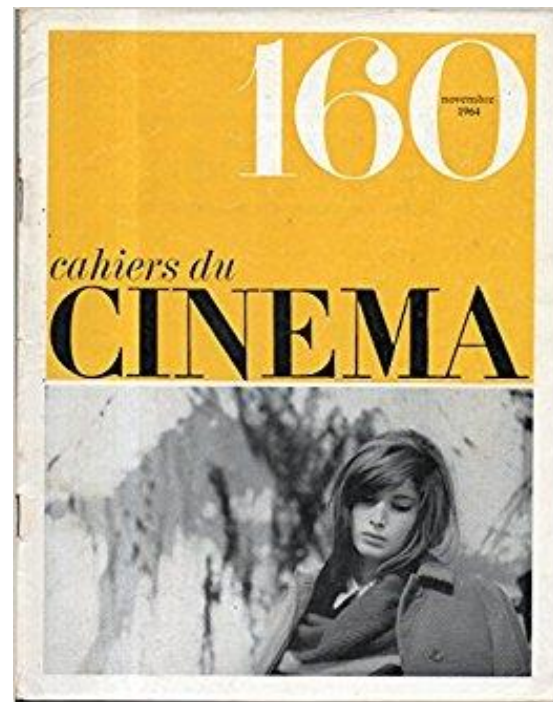
8. *Cahiers du cinéma* № 114. (1960. december)



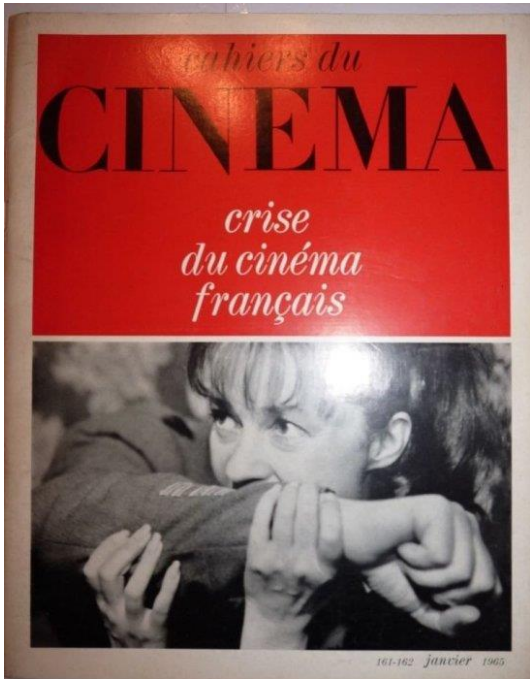
9. *Cahiers du cinéma* № 155. (1964. május)



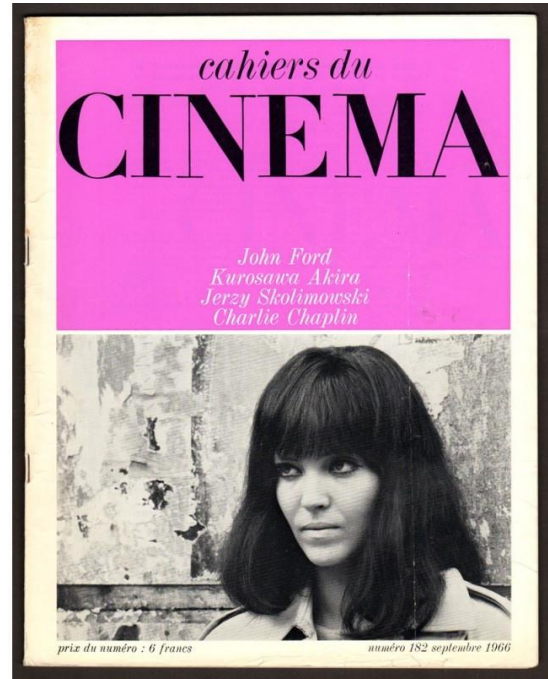
10. *Cahiers du cinéma* № 159. (1964. október)



11. *Cahiers du cinéma* № 160. (1964. november)



12. Cahiers du cinéma № 161-162.  
(1965. január)



13. Cahiers du cinéma № 182. (1966.  
szeptember)



14. Jelenet a *Dogville*-ből





15. Jelenet a *Dogville*-ből



16. Jelenet a *Dogville*-ből



17. Jelenet a *Dogville*-ből



18. Jelenet a *Dogville*-ből



19. Jelenet a *Dogville*-ből



20. Jelenet a *Dogville*-ből



21. Jelenet a *Dogville*-ből



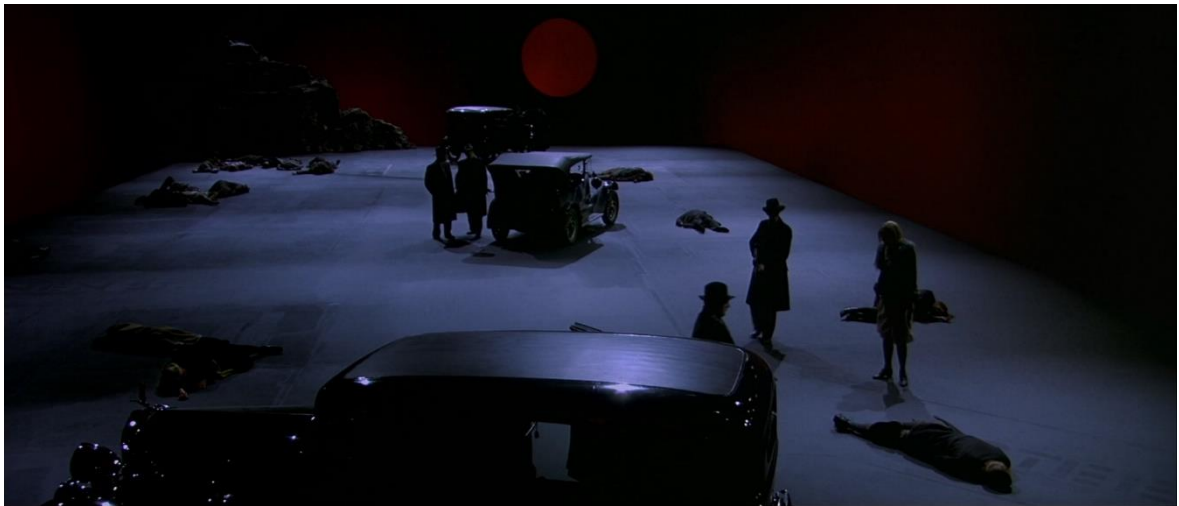
22. Jelenet a *Dogville*-ből



23. Jelenet a *Dogville*-ből



24. Jelenet a *Dogville*-ből



25. Jelenet a *Dogville*-ből



26. Jelenet a *Dogville*-ből



27. Jelenet a *Dogville*-ből



28. Jelenet a *Dogville*-ből



29. Jelenet a *Dogville*-ből



30. Jelenet a *Dogville*-ből