

Bárdos Judit:

Csúfak és gonoszak

A filmművészet semmiképpen sem etikai értékítéletek hordozója, megjelenítője vagy illusztrációja. Közvetve azonban egy-egy film (vagy irodalmi mű) elemzése etikai szempontból is érdekes lehet. Most csak egyetlen etikai probléma három filmben történő ábrázolásáról szeretnék szólni, a teljesség igénye nélkül.

Mind európai, a zsidó-keresztény kultúra alapján álló neveltetésünkből, mind humanista világnézetünkből következően mindannyian azt gondoljuk, és az európai művészet általában azt sugallja (persze nem kivétel nélkül), hogy egyfelől a szegények (koldusok, hajléktalanok), másfelől a betegek, a fogyatékosok, a sérültek, a nyomorékok szánni valók. Következésképpen akkor viselkedünk velük szemben helyesen, ha kimutatjuk együttérzésünket, részvétünket, segítőkészségünket. Implicite benne rejlik ebben az előfeltevésben, hogy ők *jók*, csak akaratukon és önhibájukon kívül betegek lettek, fogyatékosá váltak, elszegényedtek, amiért is szájalomra és segítségre szorulnak.

Az alábbi, a modern filmből vett példám ennek az előfeltevésnek mondanak ellent. Sokkhatással kezdem. Luis Buñuel *Viridiana* című, 1961-ben készült filmjének egy jelenetéről lesz szó. Buñuel a húszas években készített avantgárd filmjeivel, azok szexuálpszichológiai utalásaival, merész képeivel és montázsaival sokkolta a közönséget, a hatvanas években és később készült munkái pedig még megdöbbentőbben hatottak. Nem világnézete állt szemben az előbb jelzett felvilágosodott, humanista, európai világnézettel (baloldali, antifasiszta és antiklerikális volt), hanem sokkal differenciáltabb emberképet képviselt annál a sematikus felfogásnál, amely szerint a szegények és betegek: *jók*, a gazdagok: *rosszak*.

Egy felszentelése előtt álló novícia, Viridiana, néhány napot nagybátyja birtokán tölt. A nagybácsi, szándéka ellenére, nem képes a vele kapcsolatos szexuális vágyait kielégíteni, de úgy tünteti fel, hogy a szexuális aktus megtörtént, ily módon akarva megghiúsítani a lány visszatérését a zárdába. Csak öngyilkossága bírja rá Viridianát arra, hogy a birtokon maradjon. A *szép*, szőke, életidegen, aszketikus életvitelű lány életét a jótékonykodásnak akarja szentelni. Elhatározza, hogy kint, a zárdán kívüli világban is az lesz élete értelme, hogy *jó* lesz! Koldusokat, nyomorékokat hív a házba, velük imádkozik, ellátja és a munka ígéretével kecsegteti őket (az utóbbival nincs sikere). Egy este, amikor a háziak nincsenek otthon, a banda (figyeljük meg az ellentétet: a fogatlan, csúf, sőt kifejezetten *rút* nőkből és férfiakból álló) banda lakomát rendez. Infernális jelenet következik: nemcsak a szentségeket szentségtelenítik meg (kiömlő vörösbor, az utolsó vacsora allúziója, az asztal közepén Krisztus helyén egy vak koldussal), hanem minden elemi emberi normának ellentmondva, egymást is meglopják, megcsalják, megerőszakolják. (Semmi szolidaritás sincs köztük!) Egy pillanatra állóképpé rendeződve felidézik Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját*. A rombolás és tombolás döbbenetes kontrasztjaként felcsendül Händel *Messiás*-ából a Halleluja. És folytatódik mindennek a megcsúfolása, a menyasszonyi fátyolnak, a kenyérnek, az asztalnak (az orgia végén romhalmazzá lesz belőle). Majd egyikük – éppen a művészi ambíciójú festő! – meg akarja erőszakolni a közben az unokaöccsével hazatérő Viridianát. A másik, a leprás ugyanerre készül, de azonnal elárulja és megöli társát, amint a megkötözött fiatal házigazda pénzt ígér neki.

Hogyan értelmezzük ezt a pokoli jelenetet? *A rossznak* és *a gonosznak* a koldusok, leprások, vakok, sánták képében történő tömény ábrázolását? Legalább három rétegre szeretnék utalni ezzel kapcsolatban:

- Adott a vallási és bibliai utalásrendszer: Ezékielnek, a vén koldusnak, akit megbíznak a ház őrzésével, már nincs ereje. A film végén Rita, a kislány tűzbe dobja a

töviskoronát. Talán úgy is értelmezhető mindez: Viridiana életidegensége, az apácázárda főnöknőjének szigorúsága azzal áll szemben, hogy a hit, a vallás már nem hat a mindennapokban.

- Gazdag a film lélektani-szexuális utalásrendszere, melyre itt nem térhetek ki részletesen: a fallikus szimbólumokra (a kötélvégek, a harangnyelv), és arra, hogy a nagybácsi fetisiszta, különösen a női lábak bővölik el, akár Viridianáiéi azok, akár az ugrókötéllel játszó kislányéi. Ezzel az örülettel szembeállítva a vad horda szexualitása szinte „normális”, mindennapibb. Viridiana az ő megerőszkolási kísérletüket - a kezdeti ellenállás után - végül megadó arccal tűri. Egyébként Viridiana sem egészséges lelkű: alvajáró, és mindenki számára életidegennek, különösnek tűnik. A vezeklésként magára rótt jótékonykodást ezért egyfajta – sikertelen – szublimációként is értelmezhetjük.
- Végül adott egy társadalmi-politikai utalásrendszer. *Parabolaként* is értelmezhetjük a filmet (ez erős irányzat volt a kora hatvanas évek filmművészetében): don Jaime, a nagybácsi régi udvarháza a feudális Spanyolországot jelképezi, Viridiana a spanyol társadalmat összetartó hitet és egyházat, a koldusok az ugrásra kész alsóbb néposztályokat, a tettere kész, pragmatikus Don Jorge (az unokaöccs) – aki hozzáfog a birtok rendbetételéhez – pedig a Franco halála utáni jövő egyik lehetőségét: a modernizációt, a gazdasági fellendülést. Ezt az értelmezést támasztja alá a párhuzamos montázs jelenete: Viridiana imádkozik védenccével (a régi Spanyolország), mialatt a munkások fűrészelnék, máltert kevernek, építkeznek. Serény munka folyik – ez az új Spanyolország. (Anélkül, hogy a rendező életrajzából közvetlenül következtetnék a film értelmezési lehetőségeire, ebben az esetben nem túlzás egy konkrétan Spanyolországra vonatkozó jelentésréteget is feltételezni. Buñuel több évtizedes emigráció után visszament Franco Spanyolországába forgatni, ezért bírálták is

mexikói emigránstársai, ám ő azzal védekezett, hogy egy kifejezetten Franco-ellenességéről ismert stúdióban forgat.)

Több réteg épül tehát egymásra: a vallási, a pszichológiai és a társadalmi-politikai. Valamint sok más jelkép és utalás van a filmben, amelyeket csak egy ennél lényegesen részletesebb elemzés fejthetne fel. Mindez együtt a bevezetésben jelzett etikai probléma igen sokféle értelmezését teszi lehetővé: hogyan lehetséges, hogy a szegények, az elesettek, a társadalom perifériáján élők *rosszak és rútak*. És vajon a *szép*, hívő, könyörületes és ártatlan (Viridianát) csak a *jóság* motiválja? Tág tér nyílik arra, hogy ki-ki a maga világgépének megfelelően értelmezze a filmet¹.

(Nem tanácsos a rendező életrajzához, memoárjához, nyilatkozataihoz fordulnunk támpontért. Maga Buñuel mindent megtett, hogy elbizonytalanítsa a nézőt. „*Nem szeretem a pszichológiát, az analízist és a pszichoanalízist*. Természetesen van egy pár nagyon jó pszichoanalitikus barátom, sokan közülük írtak is a filmjeimről, a saját szemszögükből értelmezve őket. Váljék egészségükre! Másrészt, mondanom sem kell, hogy fiatal koromban nagy hatással volt rám Freud és a tudatalatti.”²)

Visszatérve magához az etikai problémához és annak a művészetben történő ábrázolásához, valószínűleg a romantika az első korszak, amelyben már szisztematikusan előfordul, hogy a csúf és a nyomorék egyben gonosz legyen, sőt éppen adottságaiból következő sorsa miatt váljék azzá. Gondoljunk Victor Hugo Quasimodo-jára! Persze eszünkbe juthatnak korábbi példák is (III. Richárd!) A festészetben is vannak előzményei annak, hogy az utolsó vacsorán

¹ A fentiekben főleg Bikácsy Gergely filmelemzésére támaszkodtam. Bikácsy Gergely: *Buñuel-napló*. Osiris Könyvtár, Budapest 1997.

² Luis Bunuel, *Utolsó leheletem*. Európa Könyvkiadó, 1989. 261. o.

Krisztus körül ülök vakok, nyomorékok, ijesztő külsejűek. A festészetben nem válhat explicitté, hogy jók-e vagy sem, de arckifejezésük, az arcukon látható érzelmek, az ez által sejthető jellem itt sem *jóságot* sugall, hanem mohóságot, rosszindulatot, gyűlöletet. (A *rút* etikai és esztétikai problémájának összefüggésére sem tudok ebben az előadásban kitérni.) Nézzük meg Jacopo Bassano egyik festményét (*Az utolsó vacsora*) és Franz Anton Maulbertsch egyik freskóját (*Az utolsó vacsora*)! Bassano képe egy cseppet sem áhítatos, ellenkezőleg: kevésbé bizalomgerjesztő, összeesküvőnek látszó társaságot ábrázol. Maulbertschén pedig nem Jézusra áhítattal néző embereket, hanem részegen hadonászó, vagy alvó apostolokat látunk. A kép nem szimmetrikus. A testek előre, oldalra hajlanak, kicsavarodnak, a karok, a lábak, a testek átlói átszelik egymást. Sehol egy megnyugtató vízszintes vagy függőleges, hanem csupa mozgás, feszültség, dráma, érzelem, káosz. És nagy zavar: ki lefelé, ki felfelé, ki oldalt, ki hátra, ki a kereten túlra néz, csak oda nem, ahová kellene. Sem Jézusra, sem a hozzá forduló másokra, sem a nézőre.



Jacopo Bassano: *Az utolsó vacsora* (1546)



Franz Anton Maulbertsch: *Az utolsó vacsora* (1760 körül)

Pier Paolo Pasolini 1962-ben készült filmje, a *Mamma Roma* nyitó jelenete Paolo Veronese *Az utolsó vacsora* című képére való utalással kezdődik – és ismét *riùt*, rosszindulatú, primitív arcokat láthatunk az asztal (egy lakodalmi asztal) körül. Pasolini ugyanakkor rendkívül különös módon helyezi el hőseit (prostituáltakat, striciket, kisstílú bűnözőket) az európai kulturális kontextusban; nem úgy, ahogyan e kezdet után várnánk.



Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma* (1962)

A film végén Mamma Roma fia, Ettore haldoklik a börtönben. Ekkor észrevétlenül bekövetkezik a felemelkedés a szakrálisba. A kamera az ágyhoz kötött fiút hosszan, Andrea Mantegna *A Halott Krisztus (Krisztus siratása)*-ára emlékeztetve ábrázolja (a testét tetőtől talpig mutató lassú kameramozgás és a perspektíva megnyújtása az ágyat kereszté változtatja), közben Antonio Vivaldi zenéje szól. Párhuzamos montázs mutatja a keresztfán szenvedő Krisztust, majd az anyát, aki mintha áldozna: kenyérdarabokat szór a tejbe. Ezután megint Krisztust látjuk a kereszten, majd ismét a szenvedő Madonnát, aki fiáért aggódik, miközben a zöldséggel teli kékocsi húzza a piacra. A párhuzamos montázs három képsorból áll: az ágyhoz kötött fiún először a lázadás görcsös, vonagló mozdulatait vesszük észre, azután kétségbeesését érzékeljük, ahogyan anyját hívja, végül pedig a halál mozdulatlanágába dermedt teste tűnik fel a vásznon. Ezzel a képsorral az anya magányának és fájdalmának képei váltakoznak: az áldozásé, a futásé, a kétségbeesett öngyilkossági kísérleté. Ezzel az ábrázolásmóddal és több festészeti és zenei utalással Pasolini felmagasztalja hőseit.





Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma* (1962)





Andrea Mantegna: *Halott Krisztus (Krisztus siratása)*, 1466 után

Nézzünk még egy példát az olasz film történetéből! A későbbi *commedia all'italiananák*ból eltűnik a többértelműség és a sokrétűség, fellazul a kulturális kontextus. Ettore Scola *Csúfak, gonoszok* (1976) című filmje egy népes családot mutat be, amelyik Róma szélén, egy nyomornegyedben, rozoga kalyibákban él. A társadalomhoz csak annyi közük maradt, hogy a nagymama nyugdíjára és a biztosítótól kapott pénzre (no meg néhány technikai vívmányra, TV-re, motorra) szükségük van. Ebben a filmben is minden rossz megtörténik. A családtagok éppúgy meglopják, megcsalják, becsapják egymást, mint a *Viridiana*-ban a koldusok, sőt vérfertőző kapcsolatokat létesítenek egymással, egymás szeme láttára. Tartanak egymástól, nincs köztük sem bizalom, sem szeretet, sem szolidaritás. De a rendező nyújtotta kép nem értelmezhető többféleképpen, s nem ad lehetőséget olyan elemzésre, melyhez komolyan figyelembe kellene vennünk a vallási, pszichoanalitikus, politikai vagy kulturális szempontokat.

Lumpen elemek, rossz emberek a város, a társadalom, a modern civilizáció peremén, sőt az emberi lét határán. Eleve rosszak, nem azzá váltak. Végleg a perifériára szorultak, erkölcsi

nullponton vannak. Viselkedésüket kicsit kívülről, felülről nézzük, ezért nem is gondolkodunk el velük kapcsolatban a jó és a rossz etikai problémáján. Nem többretegű filmet, hanem filmszatírárt látunk.

In: Normák, cselekvés. társadalom.

Orthmayr Imre hatvanadik születésnapjára

Szerk. Kelemen János

ELTE Eötvös Kiadó, Budapest 2014. 123-129. o.