

## 1. A MŰVÉSZET HELYE

Király Jenő egyetemes szellemtörténeti koncepcióba beillesztve próbálja megfejteni a film-kultúra egészének értelmét és hozzájárulását. Bevezetésül megpróbálok leszűrni műveiből egy értelmezési keretet, hogy elhelyezhessük a kultúra világában a művészetet, és a művészet világában a filmet.

Az ember a természetbe belevetett lény, melynek hatalmas túlerőivel szemben magában nem boldogul. Az embereknek szükségük van, a létfenntartás érdekében, egymás segítségére. Ezért az ember a közösségbe belevetett lény. Előbb a gyomor igényeit kell kielégítenie, amennyiben, éhes lényként, mindenekelőtt gyomor: a lét első parancsa a gyomor parancsa. A gyomorlény a többi lényeket is gyomorlényként definiálja: ilyen ősi szorongásokat eleve-nítenek fel az utolsó – Király *A frivol múzsa*, *A mágikus mozi*, *A film szimbolikája* és *A mai film szimbolikája* című – könyveiben vizsgált filmek, pl. a *Cápa* vagy a *Jurassic Park*. Ezt a stádiumot követi a létfenntartás megoldásának feltételei által kiépített magasabb szükségletek kielégülése, melyek visszahatása a létfenntartás hatékonyabb módjainak felfedezéséhez vezet. Mindezt számtalan műfaj ábrázolja, pl. a westernek és a melodrámák. A közvetlen létfenntartó kényszertevékenységeken túl két további tevékenységkör bontakozik ki, a vallás és a játék. A vallás a végső kérdések feltevése. A vallásos tekintet az üldöző vagy elsajátítandó tárgyaktól a bennünket szülő mindenség, a részletektől az egész felé fordul. Az egész világra rákérdező ember ezen a módon szedi össze magát szellemi egésszé, öntudatos lényvé. Mi az életünk értelme? Melyek az okok és a célok? A játék ezzel szemben öncélú és könnyedén jelentésmentes szellemi és fizikai kombinatorikus tevékenységek gyakorlása, melyek az érzéki adottságok közegében való tájékozódást és fizikai mozgásminták kikísérletezését szolgálják. A vallás bocsátja rendelkezésre a szellemi eszközöket, melyek később filozófiává szakmásodnak, a játék pedig eredete a fizikai majd társadalmi közegeket uraló szakmák differenciálódásának. Származékaik mellett az eredeti, ősbibb alapformák is fennmaradnak, sőt, harcot folytatnak az utódaikon való felülkerekedésért, és ezzel a mind bonyolultabb életformák megkönnyebbitő leegyszerűsítéséért. Ha pl. a gazdaság és a politika nem tudja megoldani a világproblémákat, színre lép a vallási fundamentalizmus. A fentiek alapján a vallási aktivitások és a játékaktivitások köreinek metszésterületét tekinthetjük a művészet közegének: az élet értelmének játékos kutatása egyesül benne új érzékenységek ugyancsak játékos, feltételmentes kikísérletezésével, melynek eredeti, nem minden korszakban sikeres célja az életformák megmerevedésének való ellenállás. A kettős eredetnek megfelel a művészeti aktivitás kettőssége, egy mágikus, mitikus, mesés és egy úgynevezett „valóságábrázolásra” törekvő, szcientista hajlamú művészet békés vagy békétlen egymás mellett élése. Az utóbbi leszármazottja a formalista önreflexivitás, formavilágok és kombinatorikák konstruktőreinek szakmásodása, a művész mint a „lélek mérnöke”. Az eredeti „mimesis” kifejezés, mint az esztétika alapkategóriája, még nem egyértelműen áll az egyik oldalon, mert nem dönti el, hogy a tényeket vagy az eszméket (lénye-

geket, célokat) utánozzuk-e. A „valóság esztétikai visszatükrözése”, melyet a szcientista ökonomizmuson alapuló marxista esztétika sztálinista változata változtatott dogmatikus kényszerkulturális parancsolattá, célkitűzése szerint szakított az állítólagos idealizmussal és a kor krónikásának szerepét vállalta. A célkitűzéstől azonban távol állt a gyakorlat. A szovjet film éppúgy az emberiség szándékozott új honfoglalásának meséit, mítoszait, legendáit és szépségében nagyeposzt jelent meg, mint amit a fentiekben a Vadnyugat eposzában próbál jellemezni könyvünk szerzője. A Vadnyugat hőskora sem került kevesebb emberéletbe, mint a szovjet „tisztozatások”, annyi a különbség, hogy nyugaton mindenki ölt, míg keleten az ölés állami monopólium. A köztudat mindig tisztában volt mindkét kísérlet, az amerikai polgári és a szovjet szocialista forradalom eredeti nagyságával s végső soron bekövetkezett kompromittálódásával, ezért váltak örök darabbá az *Elfújta a szél* és a *Doktor Zsivágó* című filmek. Ezért szerethetjük a westerneket vagy Monicelli *Elváltásak* című filmjét. Ezért méltatja Király egyforma melegséggel John Ford *Iffjú Mr. Lincoln*ját és Oliver Stone *Commandante* című filmjét.

## 2. A FILMMŰVÉSZET ÉRTELME

A film a technikai, ipari fejlődés felgyorsulása, a tömegtársadalom és a felgyorsult horizontális és vertikális mobilitás korának szülötte. A kezdet kezdetén vásári látványosság, kissé később azok számára teszi lehetővé a színházi élmény pótlékát, akik az eredetit nem tudják megfizetni. Szép Ernő novelláiban ezzel szemben ismétlődően feltűnik, hogy az új művészet már a polgárságot is megszólította. A polgár számára a tiltott, frivol élmények, mondhatni a szerelem barlangja a mozi. A film sikeres iparrá és népművészetté válását John Ford katonai western trilógiája magyarázza meg, melyben kifejti poétikáját: ne a valóságot ábrázoljuk, hanem közvetítsük és dolgozzuk ki a legendát, azaz a művészetnek nem a leképezés, hanem a projektum, a terv, a vízió, az irányadás, a törekvések megvallásának feladatát szánta. Ez talán elvileg egybeesik Brecht projektumával, mely ugyanezen szándék megvalósulása, habár az utóbbi az intellektuális szférában. Brecht hitvallása Fordé is lehetne: „Iszonyú a kísértés a jóra!”

Szerzőnk esztétikájának megalapozása a marxizmus hegemoniája, tehát a „valóság esztétikai visszatükrözése” elméletének uralma idejére esik. Akkoriban mást nem is lehetett hallani az egyetemen általa látogatott bölcsészeti szakokon, ahol öt éven át néhány Marx töredéken – nagy műveit senki sem olvasta – és Lenin-cikken rágódtak. Első egyetemi jegyzetét – nem tudja megmondani, hogy a dékáni hivatal vagy a tankönyvkiadó tette ezt – visszautasították, mert „*A fotofonikus üzenet fenomenológiája*” volt a címe. Összeültek a tanteremben, adjunk neki olyan címet, amelyen átmegy. Legyen a címe „*A marxista filmelmélet alapjai*”. Bár a könyv valójában – pontosabban: alapjában, szándékában – Ingarden hatását mutató fenomenológiai rétegelmélet, mely a filmalkotást egy irodalmi, egy színjátékos, egy képkomponáló és egy képsor alkotó réteg egymásra épüléseként, s egymást beszámító kölcsönhatásaik folyamataként jellemzi, a szerzőnek a kor uralkodó ideológiája ellen sem volt kifogása, az ideológiákat hajlékony és alakítható nyelvezeteknek tekintette, a marxizmusnak pedig a húszas évek szovjet gondolkodói által kialakított formáját, mint a művészetontológia Ingardenénél nem kevésbé reményt keltő kísérletét csodálta és igyekezett elsajátítani.

A kezdet nehézségeit és reményeit próbálom feltárni. Megpróbálom ezért értelmezni a „lefordíthatósági” hitet. Lefordíthatóak-e Ingarden eredményei Lukács György nyelvezetére, mely maga sem Lukács eredeti nyelve, hanem dupla alkalmazkodás eredménye, a kor baloldali közbeszédéhez való elsődleges igazodás terméke, mint a gondolkodó saját társadalmi osztálya

elleni szellemi lázadás, majd kényszeralkalmazkodás a marxizmus sztálinista leegyszerűsítéséhez. Optimizmus jele, hogy a hetvenes évek pályakezdő fiatalembere hitt az eltérő ideológiák, nyelvezetek, gondolati divatok és trendek igazságmagvainak egymásra találásában. Úgy látszik, ma is hisz abban, amit az igazság konvergenciaelméletének nevezhetnék. A máshonnan jövő, akár ellentett kiindulópontokról érkező igazságok egymásra találhatnak és szükségük is van egymásra, épp vitájuk, sőt harcuk változtatja őket produktívvá. Az egész nem pusztán részek összerakásából áll elő, az élő egész a bekebelezett különbségekből él. A rendszer életképességének próbája befogadó képessége, ha tetszik, más gondolatrendszereket kizsákmányoló és eredményeiket integráló képessége. Tanszéki tanártársa, Józsa Péter, a 23 éves fiatalember művét eklektikusnak minősítette. Lehetséges, hogy akkor még az is volt, ezt csak azért kétlem, mert az eklekticizmus különböző rendszerek elemeinek emésztetlen egyesítése, Királyt viszont a filmek érdekelték és nem az ideológiák. Žižek az általa kiadott Hitchcock-kötet második bevezetőjében két gondolatmenetünk számára fontos dologra figyelmeztet. Az első az, hogy a modern, és még inkább a posztmodern műalkotásban az interpretáció inherens. Míg a gyanútlan néző azt hihetné, hogy egy krimi vagy melodráma a „szenilis nagymama” számára is tökéletesen érthető és nem igényel magyarázatot, a műfajt rehabilitáló és a mű mélyére néző beavatott tekintet váratlan mélységeket és bonyolultságokat hoz ki belőle. Másodsor: a „hívó” vagy „szakértő” vagy egyszerűen az odafigyelő és elmélyülni képes tekintet számára a korábban elemzésre méltatlan film (a *Psycho*, *A taxasi láncfűrész mészárlás*, a *Szélbe írva* vagy a *Meseautó*) képsoraiban minden jelentéssel bír, a mű „váratlan filozófiai csemegéket” tartalmaz. Žižek biztosít bennünket a bevezetőben, hogy ő maga is korlátlanul vállalja ezt az „interpretációs örületet”. Király az ellentétét műveli annak, ami ma divat, nem a filozófiát illusztrálja a filmekkel, hanem a filmeket a filozófia párhuzamaival, hogy a filmek végső üzenetét, „metafizikai kvalitásukat” megközelíttesse. Újabban nem is végső üzenetről beszél: a műalkotások legmélyét adókészülékként kezeli, mely minden kornak, sőt minden egyénnek újat üzen, ami a visszaható okozatiság terméke. A jelen visszahat a múltra, a befogadó a művészre. Az élmény nem leképezés, hanem találkozás.

### 3. A FILMTUDOMÁNY HELYE ÉS ÉRTELME

A művészet keletkezése évezredekkel megelőzi az esztétikáét, még akkor is, ha csak a szakosodott, differenciálódott, esztétikai tudattal szemlélt művészetet vesszük tekintetbe. Az egyesek által a művészet végének, mások által a művészetek összefoglalásának tekintett film másként működik, mint elődei. A film esetében az új művészet és elméletének keletkezési folyamata szinkronban van egymással. Sőt, pl. az expresszionizmus elmélete megelőzi az expresszionista filmeket. A szocialista realizmus elmélete politikai utasítások összessége az új médium használói számára, mely az utasításokat nem követők szigorú szelektálását is szolgálja. A nagy amerikai producereknek is hasonlóan ellentmondást nem tűrő elképzeléseik vannak a legyártandó filmekről. Az esztétikai programok, Canudo, Epstein, Eizenstejn és Pudovkin írásaitól a Cahiers du cinema fiatal kritikusainak auteur-elméletéig beleavatkoznak a filmtörténet fordulataiba, az elméletek teremtése a filmek teremtésébe.

A film, mint kortársi művészet, újdonságából következik, hogy a filmelmélet megelőzi a filmtörténet írást. A film kezdettől fogva tudatosan ambiciózus művészet, mely új utakat keresve verseng a régi művészetekkel. Asta Nielsen rendezője, Urban Gad már vaskos tankönyvet írt a filmkészítésről, s tőle Pasoliniig terjed a nagy elméleti felkészültségű elméletalkotók, s egyben gyakorló filmesek sora. Ez a nagy elméleti aktivitás magyarázza, hogy Aristarco

már a neorealizmus idején megírhatta a filmelméletek történetét. A film hanyatlásának és művészi ambíciói feladásának jele, hogy a mai hollywoodi filmes pusztán a hatáskeltés mérnökének tekinti magát, s a posztmodern filmek régi filmek szenzációiból kevert nosztalgikus másodlagosságait úgy szemlélhetjük, mint megannyi utolsó mozielőadást.

Csak reménykedhetünk, hogy ezek a tendenciák nem nyelnek el bennünket teljesen, mert a magyar filmelmélet kezdettől fogva úttörő szerepet játszott. A magyar filmesztétika világhatása – Balázs Béla révén – megelőzi a magyar film világhatását (mely Bécsben, Berlinben, Olaszországban vagy Hollywoodban egyaránt érezhető a XX. század első felében). Gyertyán Ervin egy könyvismertetésben utalt rá, hogy Hevesy Iván Balázs Bélával egyenrangú nagy elméletíró, sőt, bizonyos értelemben modernebb nála, amennyiben a filmspektrum nagyobb hányadát méri fel és értékeli elméletalkotása. Az elmélet elhanyagolása, s a pusztán gyakorlati képzés abba az irányba tolja el a filmkultúrát, hogy az egykor művészi presztízssre szert tett alkotók utódai ismét csak a szórakozásigényeket kiszolgáló mesterembernek tekintsek magukat, a szórakoztatást pedig az alkotással szembenálló tevékenységként éljék meg. A művész megszűnik mértékadó embernek tekinteni magát. Ezt a következőkben tárgyalandó korszakban, az államszocializmus idején sem tehetette, melyben a politikus sajátítja ki a mértékadó ember szerepét. A „létező szocializmus” nem középkori közösségi társadalom, de új közösségséget sem képes létrehozni. A filmkultúrában ez a hiányosság a közönség megvetésében nyilvánkozik meg. A filmkultúra elméletét is eltanácsolják az általános összefüggések vizsgálatától, melyek feltárhatnák a hiányosságokat. Az alkotó értelmiségi a „szocialista” rendszerváltáskor csöbörből vödörbe kerül, a neokapitalista rendszerváltáskor vödörből csöbörbe.

#### 4. A POPULÁRIS FILMKULTÚRA ELSŐ MEGKÖZELÍTÉSE

*A mai film szimbolikája* szerzője egyetemista korában ismerkedett meg Lukács műveivel, melyek közül Lukács: *A modern dráma fejlődésének története* és mindenek előtt *A tragédia metafizikája* lelkesítette (az utóbbi máig tartó hatást gyakorolt érdeklődésére és stílusára), de *Az esztétikum sajátosságát* is áttanulmányozta és értékelt, mint az átfogó rendszeralkotás lehetőségének bizonyítékát. Lukács különösen a *Német realisták*, illetve a *Balzac, Stendhal, Zola* című kötetben mindenki másénál mélyebb megértéssel és szeretettel beszélt arról a polgári kultúráról, melyből szerzőnk származott, ugyanakkor a Lukácsot olvasó huszonéves fiatalembert a polgári kultúra korlátain túli perspektívák is vonzották, ezért Lukács és később még inkább Brecht lázadásával is azonosult. Az anyagi életet a moralizálással álcázott terror, a szellemi életet a politikai propaganda, később pedig a közízléssel ellenségesen szembenálló sznobizmus cenzurális terrorja tette elviselhetetlenné. Már ebben az első könyvében kísérleteket tett Király az uralkodó kádernobizmus által üldözött és a filmalkotásból, illetve filmforgalmazásból a többi szocialista országokénál is kegyetlenebb rigiditással kizárt műfajok rehabilitálására. *A fotofonikus üzenet fenomenológiája* három kötetes mű volt, melyet az egyetem befejezése után, hivatalnoki majd tanári, illetve könyvtárosi munka mellett, magán-szorgalomból, szakdolgozata gondolatainak folytatásaképpen írt, ezért váratlan sikerélményt jelenthetett számára, hogy első kötete a címváltoztatás trükkje segítségével megjelenhetett. Egyben gondot is jelentett, mert a szerző időközben a francia strukturalizmus, majd Lotman és Umberto Eco hatása alá került, így a korábbi mű terminológiája eltért előadásai nyelvezetétől.

Már első könyvében izgatja a populáris filmkultúra. A forgatókönyv, írja, „pusztán belletrisztikus vagy giccses szinten mozoghat, s a rendező és színész munkája mégis magasrendű

művészi elemekkel töltheti fel a kevésbé sikerült keret- vagy vázrendszert.” (*A marxista filmelmélet alapjai*. Bp. 1975. 248.). Nem is beszélve a kornak a természetből fenséges és csillogó utópiákat teremtő nagy operatőreiről. Nálunk Eiben István volt a Király által glamúrfilmnek nevezett stílusforma zsenije. A bonyolult helyzet, a sokrétegű összműalkotás és a kollektív munka feltételei között a kritikusok „gyakran giccsként támadnak valódi művészi értékeket, s ami ennek természetes kiegészítése, a más művészeteken nevelkedett ’filmértők’ nagy tiszteletben és megbecsülésben részesítik az irodalmiaskodó álművészfilm különféle formáit.” (uo. 248.). Már itt szembeállítja Truffaut Hitchcock iránti rajongását és a magyar filmkritikust, aki Hitchcockot, a *Psycho* kapcsán, „az aljas borzalmak szatócsának” nevezte.

„A művészet nem mindig művészi intencióból születik, és a művészi intencióból korántsem mindig születik művészet... A vázolt ellentmondások figyelembe vételével kell megkísérelni újraértékelni a Hollywood-kérdést, a hollywoodi filmipar és filmművészet differenciált megközelítését.” (uo. 249.). A hollywoodfilm rehabilitálási kísérletét a sznobkultúra bírálatának kísérlete egészíti ki: „A filmkultúrával rendszeres, de még csak felületes érintkezésbe lépett, értékbizonytalan, sznobisztikus beállítottságú néző gyakran meghökkenve tapasztalja, hogy a nagy kritikai, esztétikai presztízzsel rendelkező filmek nem okoznak számára semmiféle örömet, megrázkódtatást. A sznob befogadó képtelen átélni mindazt, amiért ezeket a filmeket kitüntetett hely illeti meg a művészetek történetében. Az ilyen néző többnyire a legegyszerűbb alkalmazkodási formákat választja: gyanakszik mindazokra a filmekre, amelyeket valóban élvez, és dicséri azokat, amelyekben nem talál örömet. Így jön létre tetszés és ítélet, élvezet és értékelés krónikus diszkrepanciája.” (uo. 251.). Fel kell szabadítani a filmet, írja a szerző, az irodalomesztétika uralma alól: „... a néző irodalmár lelkiismerete kifogásokat keres, elhallgatja a pozitív érzéseket. Bebizonyítja a jó filmről, hogy rossz irodalom, s azt hiszi, hogy ezzel a filmet ütötte agyon, pedig csak saját élményét semmisítette meg.” (uo. 251.). A szerző itt még nem figyel fel rá, hogy a konformista kritikust a politika és a divat parancsai is befolyásolják, s nemcsak önmagát kell megerőszakolnia vagy elméjét közönyössé kiürítenie, hogy a külső parancsolatok jó meghallója és szolgálja legyen, ezen felül ellentétes külső parancsok kompromisszumaiért is fáradoznia kell. Még arra sem figyel fel ekkor a szerző, hogy a „rendező diktatúrája” önismétléshez és a szerzők hanyatlásához vezet. A jövőben fenyegető zsákutcák előrejelzésére korai kísérletet tesz Kelecsényi: „Jancsó Miklós példájánál maradván szemléletesen bontakozik ki egy nagy művészegyéniség zsákutcája. *Sirokkó* című filmjét technikai kísérletre építette: a francia tőkéstárs felszerelésének segítségével minél kevesebb számú beállításból álljon össze filmje. A *Sirokkó* összesen 12 (!) beállításból áll. (Tájékoztatásul az előző filmek beállításainak száma: *Szegénylegények* – 150, *Csillagosok, katonák* 88, *Csend és kiáltás* – 34, *Fényes szelek* 31.) Egyszerű rutinná vált a hosszú beállítás módszere, az alkotó és a néző is már csak arra figyel, hogyan lehet megoldani a feladatot. A művészi technika modorossá válásának gondolatpótló szerepe van.” (Kelecsényi: *A lukácsi esztétika és a film*. Bp. 1977. 39.). A jó közönségfilm rehabilitálását követnie kell a szerzői film hanyatlása nyomán követésének, ami nem azt jelenti, hogy nincsenek nagy szerzők, ne lennének továbbra is nagy életművek, csak azt, hogy nyomukban árad az utánzó semmitmondók gögös és kártékony siserahada. Kelecsényi László írja: „A filmsajtó és a szakirodalom gyakran beszél un. szent szörnnyetegekről... Általában a modern filmművészet nagy alakjaival kapcsolatban szokták használni a jelzőt, főként azokat illetően, amik nem tartoznak semmilyen irányzathoz, iskolához... Olyan rendezők, akik már-már monomániás megszállottsággal járnak körül egy-egy té-



mát és stílust, egy-egy lehetséges utat a filmművészetben.” (uo. 237-238.) A filmesztétika máig adós néhány nemzedék vizsgálatával, a profán szörnyetegekével, akik csődbe vitték előbb az új hullámot, majd a szerzői filmet. Elképesztő pl. hogy Bertolucci, olyan kiváló teljesítmények után, mint a *Huszadik század*, milyen divatgiccek gyártásához alacsonyodott le Amerikában.

A fenti idézetekhez kapcsolódva megemlítem, hogy Kelecsényi művében találtam Király első művének elemző méltatását is, így ennyiben ő szerzőnk felfedezőjének is tekinthető. Egy későbbi cikkében Kelecsényi így emlékezik meg erről a „felfedezésről”: „Bár nagyjából egykorúak vagyunk, a sors szeszélye mégis úgy hozta, hogy a tanítványa lehettem. Király Jenő filmesztétikát adott elő és szemináriumot vezetett a bölcsészkar népművelés szakos (akkor így hívták) hallgatóinak. Mint afféle filmrajongó, minden e tárgykörrel kapcsolatos előadást felvettem az indexembe. Mai fejjel tekintve gyorsan feledhető másfél órák voltak azok. Ritkán adódott maradandó szellemi élmény. Az ő órája az épület egyik eldugott, kisebb szobájában volt. Amikor beléptem, néhány hallgató lézengett csupán a teremnek alig nevezhető helyiségben. Számukra kötelező volt a foglalkozás, így azonnal sokat veszített a varázsából. Nemsokára megjelent a szobában egy sovány, szemüveges fiatalember. Először azt hittük, közülünk való ő is. Már épp meg akartuk kérdezni, hányadéves és milyen szakra jár, amikor szépen bemutatkozott és elkezdte az órát. Alighogy eloszlott első meglepetésünk, rögvest újabb ámulnivalóval szolgált. Előadásának második vagy harmadik percében, tárgyába kezdve felosztotta a filmesztétika addigi művelőit iparosokra és áldozathozókra. Aztán úgy három-négypercenként hasonlóan szellemes és mellbevágóan újszerű megállapításokat hallhattunk tőle. Szokatlan volt fülünknek ez a mindenféle professzori konzervatívizmust mellőző előadásmód. Meghökkenő igazságai nem kozmetikázták a valót, s mentesek voltak a nagyképűség halovány árnyékától is.” Kelecsényi a továbbiakban azt elemzi, miért illeti a „rejtőzködő” jelzővel a „sovány fiatalembert”: „Nyilván a lényében van valami, ami alkalmatlanná teszi őt a szakmányban könyvet író, az ideológiát termelő, a mikrofon előtt rutinos zszurnaliszta szerepére. Nem baj. Elvégzik ezt a munkát helyette mások. A feladat könnyebbik részére mindig inkább akad jelentkező. Ő nem erre van hivatva. Amit csinál, űrt tölt be. Szép lassan megírja helyettünk azokat a műveket, amelyek méltányosabb bánásmódot kérhetnek számunkra az utókortól.” (Kelecsényi: *A rejtőzködő filmtudós*. Film Színház Muzsika 30. évf. 26. sz. 12-13. o.). Kelecsényi az alkotás és a mű strukturális felbontását tartja a pályakezdő rétegelmélet érdemének: „Érdeme, hogy koncepciójába minden fotofonikus közlemény (a játékfilmtől a híradóig) belefér, valamint, hogy egyik fázist sem abszolutizálja, egyenként önállótlannak, s csak a film egészében tekinti szerves résznek azokat. ... A nem ontikus kettősséget csak annyiban hagyja érvényben, amennyiben minden filmműfaj legalább két fázist felhasznál a négyből.” (Kelecsényi: *A lukácsi esztétika és a film*. Bp. 1977. 56.). A híradófilm pl. a fotofonikus képrögzítést és a montázst. Mindezt mai szemmel nézve kiegészítendőnek tartom. Önálló „réteggént” kell elemezni a zenét is, mely úgy kíséri a filmcselekményt, érzelmi kommentárként, mint a kórus a görög tragédiát. Sőt, az előbbinél közvetlenebbül avatkozik be látvány és néző, cselekmény és néző kapcsolatának alakulásába. A szuperfilmek esetében még az építészet is önálló réteggént bukkan fel.

*A fotofonikus üzenet fenomenológiája* sorozat műfajelméleti kötete követte volna az előbb említettet, melynek kiadásáról, Józsa Péter elítélő lektori jelentése okán le kellett mondani. Józsa számára ugyanolyan ellenszenves az akkori Király klasszikus esztétikán alapuló beállítottsága, amint később Nemeskürty számára sem volt rokonszenves a szerző strukturalista fordulata. Szellemi életünket már ekkor ellentmondások feszítik: a korábbi nemzedék egyik

nagyja hiányolja, a másik sokallja a strukturalizmust Király műveiben, akit viszont ekkoriban Hegel és Lévi-Strauss egyaránt vonzott. Józsa ezt írja: „...nem lehet válogatás és kommentár nélkül hivatkozni az expresszionista szecesszió hatása alatt álló és jelentős mértékben kierkegaardiánus 28 éves Lukácsra...” A későbbiekben pedig „Hegeltől, Schopenhauertől” kezdve magyar elméletírókat is sorol, akiknek a szerző gondolatmenetébe beleillő megjegyzéseit, elméletük egészének kommentálását megkerülve, hibának tartja idézni. Ezt a problémát később Kovács András Bálint oldja fel, jelezve, hogy Király idézetei csak gondolatmenetének illusztrálását szolgálják. Józsa a populáris filmkultúra becserkészési módjával sem ért egyet: „hol a felfedező filmet állítja szembe a szórakoztató filmmel, hol egyszerűen a jó filmeket a rossz filmekkel.” (A két oppozícióra azért van szüksége Királynak, hogy mind a felfedező, mind a szórakoztató film területén megkülönböztethesse a jó és rossz filmeket. Későbbi rendszerezési kísérletei során a nivótlan tömegfilmet giccsnek, a nivótlan művészfilmet vagy artfilmet, vagy elitfilmet vagy felfedezés nélküli felfedező filmet blöffnek nevezte.) A lektor hiányolja a tervezett kiadványból a műfajprobléma tárgyalását, holott ez az anyag egyharmadát teszi ki. Maróti Andor tanszékvezető felajánlotta, hogy a könyvet, amennyiben a szerző ragaszkodik hozzá, a kiadást kifejezetten le nem tiltó, csak rövidítést és átírást javasoló lektori jelentés ellenére kiadja, a szerző azonban visszalépett. A könyvet huszonhárom évesen írta, s mert az első nagyobb lélegzetű írás célja nem mások kioktatása, hanem a maga bevezetése a tárgyba, a tanításra való felkészülés volt, nem ragaszkodott a kiadáshoz. Engem azért érdekelt a kézirat maradéka, mert ez az első műfajportrékat tartalmazó kísérlet. Csak western-fejezetét említeném, mert ennek a műfajnak a későbbiekben visszatérő jelentősége lesz a szerző írásaiban. Egyszer megkérdeztem tőle, mi lehet az oka, hogy egykori tanárai értékelték és támogatták, hallgatói pedig még más egyetemekről is toborzódtak, míg nemzedéktársai és a korabeli elmélet néhány véleményvezére vagy legalábbis a szakma gyakorlati hatalommal bíró nagyságai (főszerkesztők, intézményvezetők stb.) ellenszenvvel viseltettek iránta. Ő azt válaszolta, hogy az „öregek” két tábort alkotnak, s őt egyik sem érzi megbízható követőnek, míg nemzedéktársait egy élményvilág választja el tőle. Úgy gondolja, vidéki fiú lévén, az osztrák televízió westernjein és melodramáin nőtt fel, nincsenek kor- és szaktársaival közös élményei, s az utóbbiak ugyanúgy fetisizálják a Kelecsényi által emlegetett „szent szörnyeket” és sajnos az őket követő „profán szörnyeket” is, mint szüleik Sztálint és Rákosit. A szellemi életben már a Kádár-korban kialakult valamilyen kettős hatalom, s Király úgy érezte, az egyik tábor ugyanolyan szolgálai fetisizálja a nyugati divatokat, mint a másik a szovjet parancsolatokat, s ez a másodlagos importkultúra mindkét esetben giccshez és blöffhöz vezet. Ezért azonban őt mindkét tábor a másik képviselőjének érezte, s nem fogadhatta be. De nemcsak erről van szó. Első könyve nyilván nem volt elég meggyőző. Mitől lesz meggyőző egy könyv? Kosztolányihoz fordulok a választ keresve. Ezt írja Esti Kornélról az ötödik fejezetben: „Írni akart. Várta a pillanatot, mikor a kétségbeesés és undor odáig fokozódik, hogy már öklödni kell, s ekkor minden kiszakad majd belőle, ami fontos és lényeges, nemcsak a mellékes és esetleges. De ez a pillanat még nem érkezett el. Nem érezte még magát elég rosszul, hogy írhasson.” Egy fiatalos bohémágot, elszánt újító hajlamot és produktivitást egyesítő progresszív tanszéken Király sem érezte még magát elég rosszul, hogy jót írhasson. Ehhez nemcsak tanszékük, egész világunk fölött gyülekeznie kellett a fenyegető szellemi-léggöri jelenségeknek.

A kiadatlan műfajelmélet westernelmélete bevezetésül Balázs Bélára hivatkozik: A westernnek „melyek voltaképpen az első amerikai pionírok honfoglaló hőstörténetét ábrázolták, gyak-

ran jelentékeny művészi erővel és nagy erkölcsi pátozzsal: az őserdőt irtó, termőföldet feltáró, nehéz parasztmunka patriarkális eposzai voltak.” (Balázs: *A film*. Bp. 1961. 56.). Király így folytatja Balázs gondolatmenetét: „...még a naivnak nevezhető westernre sem jellemző az őszivel és hőszivel való gondtalan és természetes egység, legfeljebb az elveszett egység keresése. Még a naiv westernnek is van egy az igazi naivitás által kizárt melankolikus, szemléletet és szemlélet szétválasztó, az ábrázolást reflektálttá tevő vonása: a természet, a vidék, a föld, a régi mezőgazdasági életformák nosztalgiája, ami összekapcsolódik egy másik nosztalgiával, az individualizmus, a szabadverseny, a kisvállalkozás, a nagy monopóliumok előtti korszak nosztalgiájával.” A western ábrázolja mindazt, ami elveszett a Capra *Így élni jó* című filmje bankjában dolgozó fegyelmezett gépemberekben. Ők még csak automaták, míg a mai akciófilmek hősei élő bombák. Király első westernportréja hangsúlyozza a westernhősnek, mint valami egyetemes és örök létháború külön utakon járó partizánjának autonómiáját: jellemzője „a kelleetlen feladatmegoldás: sokáig kéreti, nem adja könnyen magát, nemcsak órá várnak próbatételek, egy eszme, életforma szolgálatában, előbb magának az eszmének kell próbatételek során átésznie, hogy a hős – mint született hitetlen és vérbeli kételkedő – csatlakozzék.”

## 5. MOZIFOLKLÓR ÉS KAMERATÖLTŐTOLL

*A marxista filmelmélet alapjainak* a Magyar Filmtudományi Intézetben pozitív visszhangja lehetett, mert állást ajánlottak Királynak az elméleti osztályon. Itt készült írása, a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* célja a populáris filmkultúra szerkezetének és működésének felvázolása. A könyv bevezető részének érdekessége, hogy a „filmmunka” – széplelkek és sznob fülek számára nagyon prózaian hangzó – elméletére akarja alapozni az új esztétikát, összmunkás összmunkájaként, tehát kollektív alkotásként jellemezve azt. Ebben a húszas évek avantgárd és antiindividualista szerzőire támaszkodik. Itt kifejtett gondolatait a posztmodern film jóval később igazolta. Tarantino *Django* című filmjében pl. a díszlettervező kézjegye világosabban felismerhető, mint a rendezőé.

A szerzőnek a nagy populáris műfajok elismeréséért és elemzéséért folyó harca a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* című könyvben élesedik: „Az összművészet megújulásának nagyobb szüksége van az új közegekre, mint az új közegeknek a régi művészetekre.” (Király: *Mozifolklór és kameratöltőtoll*. Bp. 1983. 25.). Mindehhez az egyéni élet élményei is hozzájárulnak. Kezdő tanárkorában féléves speciálkollégiumot tartott az egyetemen a *Casablancá*-ról. Mivel barátja a Filmtudományi Intézet műsorosztályán dolgozott, megkérte őt, próbálja elérni, hogy a filmet műsorra tűzzék. A műsorosztály vezetője azonban mereven elzárkózott: „Ilyen filmet nem lehet kiírni a homlokzatra és főműsorban játszani.” A *Casablanca* ekkor még csak kis filmklubok sorozataiba csempészhető be, mint a „hollywoodgiccs” példája. Király kiment Bécsbe és megszerezte a *The Film Classics Library (Edited Richard J. Anobile) Casablanca*-kötetét, mely minden beállítást és dialógot tartalmaz, s ezzel illusztrálta előadását. Hasonló módon tartotta, szintén a hetvenes évek elején, *Psycho*-speciálkollégiumát. A *Mozifolklór és kameratöltőtoll* építi ki azokat a fogalmakat, amelyek segítségével modern tömegfolklórként vagy gépfolklórként kezdi elemezni a népszerű műfajokat. „A tömegkultúrában a közlő által alkotott mű a kollektíva által alkotott mítosz használata. A különböző szerzők közös, műveik feletti művön, a mítoszon dolgoznak.” Egyrészt úgy érzi, a görögök óta nem állt össze ilyen kompakt mitológia, mint amit a film teremt, másrészt azt gondolja, hogy ebből jön létre először az emberiség egészének egységes összmitológiája, mely minden



régi mítoszt képes alkotóan beolvasztani egy új, egyetemes „nagy elbeszélés” részeként. Ekkor fedezi fel Jung és Eliade archetípusait, melyek segítenek az egyes víziók mélyére hatolni, az összmitosz, az egyetemes nagy elbeszélés megvilágítására azonban Freud és munkatársai fogalomalkotásában, az általuk leírt, szellemi létstruktúráként felhalmozódó genetikusan egzisztenciálék sorában talál legtöbb segítséget. A *Mozifolklor és kameratöltőtoll*, illetve a *Mágikus mozi* című könyvek képviselik a pálya strukturalista szakaszát. Jung, Neumann, Eliade vagy Ferenczi Sándor és Róheim Géza azért válnak fontossá ekkor, mert segítenek meghaladni a strukturalizmus mind absztraktabb szcientizmusát.

A *Mozifolklor*... könyv fogadtatása ellentmondásos. Szabó György lektori jelentése alapján szimpatizál a könyvvel: „Tudomásom szerint hazánkban ez az első mű, amely az alcímében jelzett problematikát nemcsak hogy – végre! – komolyan veszi, hanem komolyan és tehetséggel elemzi is, mégpedig imponáló anyagismerettel, teoretikus alkotókészséggel és eredetien.” A továbbiakban a lektor kifogásai dominálnak, melyek a szerző akkori gondolatmenetének strukturalista sajátosságaiból következnek. Nem helyes, írja a lektor, „ha – elnagyoltan szólva – egyszerűen kiiktatjuk (mintha lehetséges volna?) a társadalmiságot.” Úgy gondolja, a szerző túlságosan az amerikai filmkultúra hatása alatt áll: „Kivált, ha egyetemesek szeretnének lenni, automatikusan vetítjük át a tengerentúli tapasztalatokat másik négy kontinensre, nem is szólva a társadalmi különbségekről.” Végül azonban, az összértékelés ismét pozitív. „Király Jenő munkája, még ha vonalvezetésében és szemléletében sokszor más is, mint amilyen szerintem eszményi, az Intézetünkben készült kézirat legnemesebb fajtájához tartozik, igazán tudományos mű, mely bárhol a világon elismerést váltana ki. Minden mondat a szerző elhivatottságát sugallja, természetes tehát, hogy mielőbbi közzétételét legmelegebben ajánlom.” (1981. febr. 2.) Nemes Károly értékelése egyértelműen negatív: „monotematikussága mellé befelé fordulást is társít ... Ha ezen nem változtat, ha az ilyen allűrjeit nem vetkőzi le, akkor alkalmatlanná válik a kollektívában végzendő munkára...” Nemes úgy érzi, Király aláássa a művészfilm kultúráját: „Mintha e szerint a magas művészet képviselői formai tekintetben gyengék (gyengébbek?) lennének? – Miért ez a feltételezés, illetve általánosítás? Nem a művészfilm lejárata folyik itt azzal az ürüggyel, hogy a szerző szembeszáll a tömegfilm tagadásával?” A mese-, mítosz- és álomelméletek felhasználását sem tartja produktívnak: „A tömegfilm befogadását nem lehet egyszerűen a mítoszhoz visszavezetni.” Később: „Már a tömegfilm elnevezés is elég szerencsétlen. A tömegfilm és folklor azonosítása (és a művészfilm folklórtól való sommás elválasztása) még szerencsétlenebb.” Miután egy későbbi jelentésében Nemes a szerzőt „kutatásra alkalmatlannak” nyilvánította, Király visszatért a Filmtudományi Intézetből az egyetemre, ahol korábban dolgozott. Nemes fenti kifogására egy későbbi, Bóta Gábornak adott interjúban találtam választ, a rendszerváltás utáni kulturális katasztrófa, a kultúrát magára hagyó nyerskapitalizmus idejéből: „Az alkotó értelmiség egy része páni félelemben van, mert a tömegkultúra, amit idáig visszafogtak, áradatként jelentkezik. Ugyanakkor az elitkultúra szubvencionálása fokozatosan megszűnik, ami átszakíthatja a gátat, félelem tárgyává válik. És akkor jön valaki, aki azt mondja, hogy nem kell harcolni a tömegkultúra ellen, és ezzel úgy tűnik, mintha igent mondana erre a helyzetre. Úgy tűnik, mintha valaki igazolni akarná ezt a kedvezőtlen, sőt tragikus és botrányos folyamatot. Holott remélem, az eddigiekből is kiderült, hogy nem erről van szó. Azzal, hogy azt állítom, hogy van jó western, horror, sőt pornófilm, természetesen nem a művészfilm ellen harcolok.” (Bóta Gábor: *A tömegkultúra apostola*. Új Tükör. 1988. XXV. évf. 51. sz. 27.).

Király úgy emlékszik meg Bán Róbertől és Gyertyán Ervínről, mint csendes, figyelmes és elmélyült emberekről, akik érdeklődést tanúsítottak munkája iránt. Mivel Gyertyán *József Attila esztétikája* című könyvét nagyra értékelte, megerősítést jelentett számára a „*Mozifolklór és kameratöltőtoll. Király Jenő könyvéről*” című cikk, melyben Gyertyán mintha Nemes imént idézett kifogásával, a művészfilm-ellenesség vádjával vitázna: „Király Jenő nem egymás ellen kijátszva, hanem társadalmi munkamegosztásukat és komplementaritásukat hangsúlyozva veszi számba a két filmgyártó tevékenység sajátosságait, szemiotikai, szociológiai, pszichológiai, gazdasági, technológiai szempontból egyaránt széles kitekintéssel, árnyaltan, imponáló filmanyaggal és gazdagon reflektált nemzetközi szakirodalommal dokumentálva azokat a különbségeket, amelyek a mozifolklór és a kameratöltőtoll világát ... elválasztják egymástól. Anélkül, hogy ez a különbözőség, ez a másság valamiféle értékmonopólium forrásává válna okfejtéseiben...” (Népszabadság. 1984. ápr. 14.). A fiatal olvasók kedvéért jegyzem meg, hogy a „kameratöltőtoll” kifejezés a „szerzői elmélet” és az artfilm-mozgalom jelszava volt, s azt jelentette: használjuk úgy a kamerát, mint az író a töltőtollát, a film pedig jelentse egy személy kézjegyét. A művészfilm kérdésben Gyertyánhoz hasonlóan nyilatkozik Almási Miklós – a rá jellemző szellemességgel és a kártyák mögé látással – a *Mágikus mozi* megjelenése kapcsán: „Király második nagy dobása annak elemzése, miként zsákmányolja ki a mai elitkultúra a populáris mítoszokat ... Amivel ugyebár vége az esztétizáló nagyképűségnek, és jó, ha a remekművek a kleptománia gyanúja nélkül távozhatnak. Egyébként Királyban nincs semmi ressentiment az elitfilmmel szemben: elfogultság nélkül vizsgálja mindkét alakulatot, talán még egy kicsit drukkol is az egyre inkább talaját veszített elitfilmeknek.” (Almási Miklós: *Teória a bolhapiacon*. Filmvilág. 1998. 11. sz. 52-53.). Almási megdicséri a *Mágikus mozi* filmelemzéseit: „...ami legjobban megy a szerzőnek: az egyes populáris mesék eredetének kutatása igencsak mulatságos história. Király visszakíséri őket az ősi mítoszokig.” (uo.).

## 6. VITÁK

A *Mozifolklór...* könyv megjelenését követte Király doktori vitája. Almási Miklós hozzászólása azért segíti problémáink tisztázását, mert Józsa eklekticizmus vádjával ellentétes gondolatokat fejt ki: „Király Jenő dolgozatát több szempontból is jelentős állomásnak érzem a hazai filmesztétikai kutatásokban. Először is, Király első összefoglaló munkájában is, de még inkább ebben a dolgozatában ízig-vérig originális koncepciót dolgozott ki. Nem már létező közhasználatú esztétikákból kompilál egy sajátot.” (Doktori vita tanszéki jegyzőkönyve. Kézirat. 2. o.). Nemeskürty István, a strukturalista megközelítés iránti fenntartásai ellenére, nagylelkűen megjelent a tanszéki vitán, s hozzászólásában az írás jövőbe mutató sajátosságait emelte ki, a katarzis értelmének tágítását és a szerzőiség mind bonyolultabb kérdése elemzésének érdemét. Hosszabban fogom idézni, mert kár volna a filmkészítés gyakorlatát s egyúttal az elméletet is képviselő Nemeskürty szavait veszni hagyni egy jegyzőkönyv sárguló lapjain. „Nagyon fontos kérdés, amit érdemes lenne egy kicsit részletesebben kifejteni, hogy az örömerzés, a kielégülés, a gyönyör, a gyönyörködés, a tetszés esztétikai jelenség. Ez az öröm egy változata a katarzisznak.” (9. o.). Tehát maga az öröm, akár a szinte fájdalmas csúcsockig felfutó pozitív izgalom, mint öröm is lehet megrázó és megtisztító, nemcsak a szánalom és félelem megrázkódtatásait feldolgozó utólagos szellemi öröm. Nemeskürty így folytatja: „Az egész Lessing óta létező legmagasabb esztétika hibájának tartom, vagy inkább mulasztásának, Lessingtől Lukácsig, hogy a katarzist a tragikumhoz kapcsolja. Bízthatnám a szerzőt, ha egyetért azzal, amit mond-

tam, pedig nyilván egyetért, mert a könyvből vettem ezeket az eszméket, érdemes lenne a problémát akár külön fejezetben eltűnődve összefoglalni.” (10. o.). Következő művében Király valóban igyekezni fog kidolgozni a csücsélmények elméletét, s ezt katarzis, eksztázis és orgazmus hármasságának keretében rendszerezni. Nemeskürty a továbbiakban a tömegfilm és a kollektív alkotásmód problémáival foglalkozik. „A másik roppant érdekes lehetőség, ami szintén a könyvben van, és aminek továbbgondolását magamra nézve is feladatnak tekintem, úgy érve, hogy fontos és megérintett a gondolat, nyilván úgy is, mint egy filmstúdió vezetőjét, hogy tudniillik a filmművészet, de nemcsak mint művészet, a mozgóképipar is mint jelenség, újrafogalmazza és újrafogalmaztatja a műalkotás létrehozóinak körét és feltételeit. A század elején néhány Oscar Wilde hatása alatt álló magyar író, esztéta kezdte bátoritanul pedzeni azt a vitatható, sőt ilyen módon cáfolható gondolatot, hogy a néző, a befogadó, az olvasó részese az alkotásnak, mert óhatatlanul valamilyen módon kiegészíti ezt. Sőt, az író számít erre.” (10. o.). A következőkben kitér a szerzői elméletre és annak korlátait, határait is jelzi. „Én magam személyes részese voltam ugyan annak, hogy az ötvenes évek végén a magyar közvélemény és a minisztérium elfogadta, hogy a rendező a film alkotója. Mert nekem még volt olyan beszélgetésem, egy azóta elhunyt politikai bizottsági taggal, aki behívatott és azt mondta, Nemeskürty elvtárs, maga roppant érdekes elméletet képvisel. De nem gondolja, hogy veszélyes nézet az, hogy egyedül a rendező a film alkotóművésze?” A kollektivistá szellemében szerveződő diktatúra fél, hogy a film az individualizmus kezére kerülhet. Ugyanakkor a film, mint gépfolklor és gyáripari termék, sokkal bonyolultabb feltételek között jön létre, mint egy kávéházi asztalnál papírra vetett nyugatos novella. Nemeskürty biztatja a szerzőt a kollektív aspektusok kidolgozására: „... Király művében nagyon sok, rendkívül sok szellemes utalás van erre vonatkozólag, de én biztatnám, hogy a következtetéseket jobban vonja le. Mert a húszas és harmincas évek amerikai filmiparának és filmművészetének általunk méltán dicsérettel alkotá-sai nagy részében legalább annyira a színész volt az alkotóművész, mint a rendező.” (11. o.). Nemeskürty más példákat is felhoz, pl. amikor „a díszlettervező festőművész pontosan előírta a film beállítását...” (10. o.). Később az Esterházyak mecenatúrájára hivatkozik. A mai producer elődje a művészt izlésével befolyásoló régi mecénás, ezért figyelembe veendő „a mecénás-ság, mint alkotói cselekvés...” (12. o.). Willi Forst esetében ez utóbbi gyakran magának a művésztárgyú filmnek is témája. Tömegfilm és művészfilm differenciálódásához az is hozzájárul, hogy a producer a tömegek mozijegy vásárlás általi mecenatúráját közvetíti vagy mecénásként a művész izlését szolgálja és segíti érvényesülni. A továbbiakban Nemeskürty arra utal, hogy a befogadói reagálások komolyan vétele és a közönségigény belekalkulálása tervezhetővé teszi a sikert: „Az *Elfújta a szél* ... tömegsikerét annak köszönheti, hogy készítői elhatározták, hogy ennek rendkívüli tömegsikernek kell lennie. És ezt zseniálisan végrehajtották.” (13. o.). Végül Nemeskürty a vita tárgyát képező könyv szerzőjéhez fordul: „Többször emlegeted a *Moszkva nem hisz a könnyeknek* című filmet, amit én figyelemreméltónak tartok. Nem tartom olyan selejtesnek és cinikusan könnyfakasztó műnek, mint több bírálója. Viszont az a nagyon határozott érzésem, majdnem mondhatnám információm, hogy elhatározták ennek a filmnek a sikerét azok az irányítók, akik döntöttek abban, hogy ezt az *Isszkusztvo kino* című folyóiratban kinyomtatott, és már két éve senki által figyelemre nem méltatott könyvet ki, hogyan, miképp rendezze meg, s hogy intézzék el, hogy az Oscar bizottság elé kerüljön... stb... stb.” (14. o.).

A hetvenes években írt egyetemi jegyzetek a film csontvázrendszerét próbálják rekonstruálni, míg az előadások minderre ráépíteni a film húsát és véréát, a „műalkotáségyéniség”

életét. Sajnos ezekből az előadásokból egy maradt fenn, a *Sergiu Nicolaescu világa*, melyet a hallgatók rekonstruáltak és 1978-ban adtak ki. Ennek alapján próbálom illusztrálni az akkori idők problematikáját. A *Banditák alkonya* című film kapcsán pl. A *Casablanca*-beli Rick-lokál új változatával találkozunk: „Ez az élveteg és szomorú lokál exponálja először a film egyik alapproblémáját ... Ki kell harcolni, hogy az ország ne valami halványabb színekkel festett, félig sikerült Amerika, féléhes kapitalizmus, cukortalan édesélet legyen, hanem egy radikálisan új csapáson induljon el, hogy ez a nép ne egy kompromisszum áldozata legyen ismét. A dal világvégi hangszerelése egyébként azt is jelzi, hogy ez a világ pillanatnyilag visszavonulóban van. Az egész lokálra jellemző ez az özönvíz előtti, felszínes, dekoratív és erőtlenség életakarat.” (*Nicolaescu világa*. 1. köt. Bp. 1978. 125.). Milyen világ szüli a hőst? Ki fog kivezetni a világvégéből? „Nicolaescu remekül komponál beszélő nagytotálakat, amelyekben az egész világ arca kiszolgáltatottan szomorú vagy alattomosan képlékeny és egyben mindig benne van ugyanezekben a nagytotálokban az ember magánya, a világ veszélyessége és az ítéletidő kopár, kemény komorsága mellett egy jellegzetes levegős határtalanság, amelyben egyrészt minden megmenthető és megváltoztatható, másrészt mindennek túlságosan nagy ára van, amelyben a feladat aránytalanul nagyobb, mint a rendelkezésre álló emberi erő, ezért halálos kockázatban, véres erőfeszítésekkel és mindenek előtt állandó önmegtagadásban kell felnőni hozzá. ... A rút, a veszélyes, a bonyolult egy jellegzetes értelemadás előfeltételeként jelenik meg, olyan előfeltételként, ami az embert önmaga fölé nőni kényszeríti.” (uo. 190.). Az „úriember” (Miclovan felügyelő, akit Nicolaescu játszik) és a „proletár” (Roman felügyelő) együttese, testvérisége a megkettőződött és csak drámai kettősségében hatékony megváltó funkció. Céljuk: „Eltépní, elszakítani a jövőt a jelentől, mert ez a jelen meg van fertőzve, kiütököznek rajta a múlt hullafoltjai. A múlt rothadásában való gyönyörködés, a halálesztétika szemünk előtt csap át életesztétikába, s szemünk előtt van a közbenső láncszem, ahol a kétségbeesés művészete, a dekadencia átcsap egy új, népi reneszánszba. A művészet a vásártereken, kocsmákban stb. születik és a múzeumokban hal meg.” (uo. 191.). Nicolaescu filmjében a proletárt várják az öngazoló próbatételek, nem a „szabadon lebegő értelmiségit”, az „örök magányos vadászt”: „Miért nem Miclovant veti alá próbáknak a film? Azért, mert Miclovan magánya egy fokkal nagyobb. Mert Romannak nincs vesztenivalója, de nyernivalója van (ebben a történelmi pillanatban nyernivalója a hatalom, amelyet jól és rosszul, önzetlenül vagy harácsolásra is felhasználhat). Miclovan ellenben olyan szabadon lebegő specialista, akinek sem vesztetni, se nyerni valója nincs. Jellegzetes elkötelezettség nélküli kultúrán kívülségben rendezte be életét. Iseri, de nem becsüli az élet örömeit, így nincs meg az a veszély, hogy megrészegejdk tőlük és hajszolni kezdje őket...” (uo. 213.). A magányos hős poézise a western öröksége. Nicolaescu finoman, meghatóan, poénosan viszi át a gengszterfilmbe az eltávozás esztétikáját. „Hazavigyem főkapitány úr?” – kérdi esténként a sofőr. „Nem, köszönöm, gyalog megyek haza.” Király így kommentálja ezt: „Westernben, gengszterfilmben, kémfilmben is gyakori az eltávozásos zárás: itt a jutalomról való lemondást jelent. A kereső, feladatvivő hős, miután elvégezte dolgát, eltávozik. Ebben fejeződik ki az, hogy nem a maga számára keresett, vagyis számára a kereső aktivitáson magán volt a hangsúly, és nem a keresés végén feltételezett nyugalmi állapoton. Nicolaescunál több tekintetben ehhez hasonló dologról van szó. Viszont az eltávozást – ez megint csak lényeges nővum – nemcsak a cselekmény végére, hanem az egyes cselekményegységek végére is helyezi, és ezzel fokozottan kihangsúlyozza a benne rejlő lemondást, elutasítást. A hős nem kíván előnyöket élvezni ...

A westernben sem domborodik ki ennyire az odébbálló hős előnye a letelepedővel szemben.” (uo. 225.). A „szocialista táborban” ez egyszer fordult elő, hogy valaki Lang, Hawks vagy – talán még ezt is megkockáztathatjuk állítani – Duvivier gengszterfilmjeivel azonos nívójú műveket alkotott, melyek színvonalát más műfajokban nem tudta Nicolaescu elérni.

A hetvenes években készült, megjelent írások nem tükrözik Király akkoriban tartott előadásait, melyekben a későbbiekben megírt gondolatmenetek formálódnak. Más diskurzus az, amit a szakemberek folytatnak a szerzőt, Királyt méltatva vagy vitázva vele, és más az is, amit az új nemzedék folytat, aki előadásait hallgatta. A hetvenes évek hallgatói, a Zala megyei Moziüzemi Vállalat progresszív vezetője segítségével, Szigeti Árpád szerkesztésében, izgalmas ellenkulturális folyóiratot alapítottak, mely már ebben az időben hozzákezdett az uralkodó szellemi fétisek megtámadásához, s amelyben olyan szerzők bukkantak fel, akik a rendszerváltás után váltak ismertté. Szigeti Árpád sorozatot indított kiadványukban „*A magyar filmkritika rémtettei*” címen, ezzel új műfajt vezetve be a filmkultúrába, az összmentalitást megtámadó metakritika műfaját. Már a Kolozsvári Grandpierre Emiltől kölcsönzött mottó is a vállalkozás bátorságát illusztrálja: „A mai kritikus annyit lát a műből, mint amennyit a szünyog annak az embernek a testéből, akinek a vérét szívja.” (Id. Szigeti: *A magyar filmkritika rémtettei II. Figyelő Szemek*. 1981. 1. sz. 5.). Szigeti az *Alien* című film fogadtatását elemzi. Az *Esti Magazin*ban írja Máriássy Judit: a „szörnyecske” láttán „olykor határozott nevetnénekem támadt.” Szigeti így kommentálja a „kritikát”: „Ez a hang azonban már a szubjektivizmusnak az a foka, amely magánjellegű. Természetszerűleg merül fel a kérdés: Jó, de nekem mindehhez mi közöm?” (uo. 6.). Szigeti a fiatalság lendületével bírálja a megértést és odafigyelést elhanyagoló korabeli kritika módszereit: „a kontextusból kiragadott részlet önkényes bírálata a kritikai baklövések immár klasszikus fogása.” (uo. 7.). A *Népszabadság* kritikusa azt kifogásolja, hogy miért férfi szüli a szörnyet, ha nő is van a hajón. A válasz frapáns: „Oldalszámra lehetne az ő stílusában heherészni például arról, hogy lám ez a vén gazember Zeusz, direkt Héra bosszantására, nem kipattintotta fejéből Pallasz Athéné! Mikor ott volt szegény felesége, aki talán öreg meg csúnya is, de hát tehénszeme van! Ez a vén Zeusz, akinek mindenféle nőszemélyre van gusztusa, sőt még állatokra is, képes a fejéből kipattintani gyermekét, pedig az agysebészet is gyermekcipőben járt vala.” (uo. 8.). Még egy érdekes adalékra hívja fel Szigeti Árpád a figyelmet az *Alien* fogadtatása kapcsán: „Sajátságos, hogy míg a rossz kritikákat büszkén vállalták íróik, addig a filmről megjelent messze legjobb, korrekt írás szerény (x) aláírással jelent meg a Magyarország hasábjain.” (uo. 7.). A *Figyelő szemek* ismertetéseket és részleteket közöl olyan klasszikus értékű nyugati filmelemzésekből is, melyek a *Cápával* vagy G. A. Romero filmjeivel foglalkoznak. Hazánkban első ízben méltatja *Az élőhalottak éjszakáját*, de korántsem korlátozza érdeklődési körét az amerikanizált tömegkultúrára. Hasábjain jól megférnek egymással az amerikai és a magyar mitológiát elemző szerzők, nyoma sincs a kisiklott rendszerváltás későbbi elkeseredett küzdelmei előzményeinek. A propagandafüzet álarcában indított féllilegális filmnap kitűnő portrékat ad a magyar szerzői filmesekről is. Tamás Erzsébet pl. Mészáros Márta életművét elemzi: „Mészáros Márta filmjeiben nincsenek hagyományörző asszonyok, akiket képszerűen így látunk a múltból fölsejleni: ringó csípőjű, lisztet szitáló asszony, gyermekét ringató, halkan dúdoló mama, a vacsorát szótlanul a férje elé tevő szelíd feleség. Az ő filmjei a különös, a boldogtalan, a harmóniából kirekedt asszony- és nőrosokról beszélnek.” (*Rejtjelek a nők szociológiájában és művészetében*. uo. 10.). Szomjas György *Roszszerberek* című filmjét Szigeti érzékenyebben értékeli, mint



a magyar westernkísérleteket a túlságosan az italo-westernhez kötődve megközelítő Király: „Magyarország így úgyszólván belekényszerült a radikális kapitalizálódás taposómalmába, önmagával pedig leszámolt. Leszámolt azzal a furcsa, nehezen körvonalazható hagyomány-nyal ... amely a betyárok világában még fölsejlik. Miből áll ez? Az évszázadokon keresztül átöröklött dacos belső tartás, a keserűséggel terhes, féktelen mulatókedv, a szigorú törvényű szabadoság, hit a néppel, a megfoghatatlan néppel való rokonságban, egy kulturális karakter olyan vonásai, melyeket a felszínesség és tetszetősség veszélye nélkül nem sorolhatunk tovább.” (Szigeti: *Minden lehetőségek legjobbika. Figyelő szemek*. 1979. 2. sz. 4.). A *Figyelő szemek* a lázadással azonos alkotás szellemét, a progresszív filmalkotók védelmezését vállalja a támogató, tűrő és tiltó hatalom szellemi csendőrségeként fellépő filmkritikával szemben.

## 7. A FRIVOL MÚZSA

Király igazi magára találását *A frivol múzsa* (*A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*) jelenti, melyhez, úgy hiszem, végső soron Hegel szolgáltatja az eszményt, Freud pedig a módszert. Kezdetből jellemző – mindennek előtt Hegel olvasása által ihletett – célját, hogy az új művészet kutatása alapján konkrétan az esztétikum és általában a képzelőerő lényegét kutathassa, *A frivol múzsa* című művében éri el. A filmesztétika klinikájára nem örülteket vagy neurotikusokat utalnak be, hanem a filmek összességét, mint kollektív, objektívált álomalakulatot, melyből kielemezhető mindaz, amit a fogalom, az értelem, az ész, egyén és közösség eddig elhallgatott. Az „álomgyár” kifejezés, melyet mindeddig megbélyegző értelemben használtak, nála pozitív értelmet nyer. Filmek fekszenek a filmesztétika diványán. Helyettünk és képviselőnkben. De – ha értő nézővé válunk – magunk vagyunk a divány fölött ülő analitikusok is. Ezért vezet be később a szerző az „álomfejtés” analógiájára a „filmfejtés” fogalmát.

Kovács András Bálint adta a legmélyebb értelmezést a *Frivol múzsa* első, 1992-ben megjelent változatáról. Ő érzékeli elsőként, hogy a tömegkultúra és tömegfilm rehabilitálása nem cél, hanem eszköz, szerzőnk tehát nem a tömegkultúra prófétája, hanem a művészet „mirevalóságának” megértése érdekében rendszerezi a mesterséges élmények kikapari és futószalagtermékeit egyaránt: „Tévedés volna Király Jenő könyvének jelentőségét pusztán abban látni, hogy maga is lépéseket tesz a tömegkultúra elméleti integrálása felé ... Az igazi kihívás az originális elméleti kiindulópont, ahonnan a szerző megközelíti a populáris művészetet.” (Kovács András Bálint: *A tömegkultúra esztétikája*. Buksz. 1994. nyár. 196.). Kovács András Bálint felismeri a vágy, a remény, az ellenvilág és az utópia fogalmainak jelentőségét a körvonalazódó rendszerben, s valóban *A frivol múzsa* írásának idején tanulmányozta szerzője Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung* című művét, hogy a pszichoanalitikus vágyfogalomnak történetfilozófiai értelmet is adhasson. „A populáris kultúra át akarja ugorni azokat a korlátokat, amelyeket a valóság emel az emberi vágyteljesítés elé, és segít abban, hogy ezek a vágyak megőrződjenek, ne kopjanak el a realitással való találkozás során. ... A lényeg azonban az, hogy Királynak sikerül kijelölnie azt az értékdimenziót a tömegkultúrában, amely az emberi létet állandó problematikusságában szemlélő elitkultúrák számára valóban nem megközelíthető. Ez pedig a feltétlen erkölcsi abszolútum szemléletessége iránti örök emberi igény.” (uo. 201-202.). Kovács András Bálint azt a radikális fordulatot is érzékeli, melyet magam a legfontosabbnak tartok, akár azt mondom, hogy feje tetejéről a talpára, akár azt, hogy a talpáról a feje tetejére állítja az esztétikát, a lényeg, hogy nem konszolidált, előkelő formáiból vezeti le az érzékenység kristályosodási történetét. „Király az utópiát lé-

lektani eredete felől értelmezi. A szépséget ezért nem a fennkölt szellemből eredezteti, hanem a lelki káoszából. A szépség alapja nem a jó, amit el akar érni, hanem a rossz, amit le akar győzni. Az esztétikum végső alapkategóriája ezért – ahogy a könyv *A lét sötét éjszakája* című fejezetében kifejti – az iszonyat.” (uo. 202.) Gehlen egykori – Király kultúraelméleti oktatói tevékenysége idején folytatott – tanulmányozása ihlethette szerzőnk eszméjét, mely szerint a szépség késleltetett borzalom. Ez összefügghet Sartre eszméjével is, mely szerint az ember: szabadságot halott. Ezen a ponton ismét érdemes felhívni az olvasó figyelmét, hogy Király nem a filozófiai tanokat vetíti bele a filmekbe. A filmekből olvassa ki ezáltal pl. az esztétikum metafizikáját, s ennek az etikum igényével való kapcsolatát. Gondoljunk pl. *Az opera fantomja* változataira, melyekben az egykori kínzókamrák mélyén szenvedő rútság, önmagával harcolva és önlegyőzésre törekedve komponálja azt, ami fenn, a színpadon és a fényben a szépség diadalaként jelenik meg. A szenvedő rútság gyűlöletet nemz a mélyben, melynek önlegyőzési kísérlete a gonoszúságot jósággá átváltoztató szépség, melyhez azonban Christine Daaé segítségére volna szükség. Mindez már Rupert Julian némafilmi változatában is kidolgozott koncepció. A különösen nagyot alkotók – nemcsak a művészetben – gyakran torzak és bűnösök, mert valamit könyörtelenül végigcsinálnak (*Rettegett Iván*). Máskor azért monomániásan könyörtelen és ellenállhatatlan a hős, mert mindent elveszített, ami szubjektíve fontos volt számára (*Mad Max*). Ha túlságosan egyértelmű és erkölcsileg nem problematikus a választás, pl. a *Krisztina királynő* című melodrámban, önmaga dramaturgiai és hőse erkölcsi döntéseinek megkönnyítése elgiccsesedéssel fenyegeti a filmet.

A *Frivol múzsa* első változata egyetemi jegyzetként jelent meg *A tömegkultúra esztétikája* címen. A szerény jegyzetformátumú kiadványt Almási Miklós így értékeli: „A populáris mitológiák narratív szerkezetét Király Jenő elemezte kitűnő monográfiájában: *A tömegkultúra esztétikájában*.” (Almási Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp. 1992. 99.). A *Frivol múzsa* második, bővített kiadásáról Réz András írt a *Kritika* 1995. februári számában. Figyelemre méltó, Réz András milyen éles szemmel érzékeli már a *Frivol múzsa*-ban azt, ami *A film szimbolikája* nyolc kötetében, új és új nekifutások által, folyamatosan radikalizálódva bontakozik ki: a szimbolikus cselekvés gyakorlati értékének, mint a gyakorlati cselekvés szimbolikus ajzószerének mozgósító hatását. Réz írja: „A *Frivol múzsa* egyik legnagyobb értéke számomra az a bölcsesség, amely a kultúra közegében nem hajlandó elsőbbséget adni annak, ami olyan, mintha valóság lenne. Mert valójában mi is a kultúra alapvető célja? Egyáltalán mi szükségünk van kultúrára? Őszintén szólva, már nem is tudom, Király Jenőt idézem-e meg vagy pusztán önmagam projektálom művébe, de az bizonyos – s úgy vélem, az opusban is ott rejlik a gondolat –, hogy a kultúra általános használati utasítás a világhoz. Márpedig a használati utasítás nem homológ azzal a struktúrával, amelynek működtetésére vonatkozóan instrukciókkal lát el bennünket.” (*Kritika*. 43. sz. 9.).

Kodaj Dániel Király horrosesztétikáját mutatja be rendszere kulcsaként. „Mit mond a szemiózis természetéről, hogy a jelek akkor képesek felidézni a legmélyebb félelmet, mikor visszafordítják a varázstalanítás folyamatát, és visszalöknek a gyerekkori szorongások közé? Király Jenő *Frivol múzsa* című monográfiája erre a kérdésre keresi a választ, miközben áttekinti és tipizálja a múlt század második felének populáris filmjeit, kiemelt helyen a horrorral. Mivel Király a jelek által teremtett félelmet valójában az esztétikum keletkezési pontjaként azonosítja, különösen érdekes végigkövetni gondolatmenetét.” (Kodaj Dániel: *Mesél, jelez, fél*. Café Babel. 64. sz. 67.) Az összrendszert áttekintő Kodaj figyelmeztet, hogy ez egy he-

geli és nem husserli értelemben vett – esztétikai – fenomenológia: „A *Frivol múzsa* utolsó fejezete *A szellem fenomenológiáját* írja át az érzelmek rendszerére, az észrevevés helyett a rettegést, a dialektika helyett pedig a szemiózist véve alapul... E ’lélek-archeológia’ a tudat hajnalához vezetne vissza, a szemiózis születéséhez és az evilági oksággal vívott borzalmas küzdelmekhez, ahová a vallástörténet legkorábbi rétegei sem érnek el. A kalandtól a horror felé haladva a hősök, a szörnyek és istenek, végül az isteneket is megelőző rémképzetek korába jutunk, a kognitív teremtés idejéhez, mikor kultusszal és rációval meg nem békített rémek nyüzsgöttek a fel-fellobbanó értelem körüli éjszakában.” (uo. 71.).

## 8. CSAK EGY NAP A VILÁG

Király, bár tartott komédiaelméleti kollégiumokat, írásaiban elhanyagolja a komédiát. Komédiaelméleti észrevételei kéziratban maradtak. A témával kapcsolatos elemzéseket az egyébként eléggé melankolikus című *Csak egy nap a világ*ban találhatunk. A legrészletesebb, legjobban dokumentált és filmtörténeti ismeretekkel legbőségesebben alátámasztott gondolatmeneteket Király Jenő és Balogh Gyöngyi közösen írt művében élvezhetjük. Ez a mű a legvisszhangtalanabb a felsoroltak közül, pedig a szerzőtárs, Balogh Gyöngyi érzékenységének, a filmekhez való meghitt és áttekintő viszonyának, valamint a magyar film-, társadalom-, sőt lélektörténet mélységeiben való elmerülési hajlamának következtében, egészében meghittebb és derűsebb hangulatú, mint Király egymagában írt művei, s úgy viszonyul a többi műhöz, mint a westernnek magányos vadásza, az ellovagoló outlaw figurájához a farmot vásároló, s már legfeljebb csak az amnesztia érdekében gyilkoló otthonkeresők, akiket *A mai film szimbolikája* Boetticher-fejezetéből ismerhetünk meg. Mindenek előtt a *Shane* című film emberré válni nem tudó hősét és hőssé válni tudó emberét, az ellovagolót és a letelepedőt szembeállító bonyolult happy end-jének hangulatát idézi fel bennem ez a meghatározott történeti szakasz tárgyalását elmélettelemmélyítő könyv (Balogh Gyöngyi – Király Jenő: *Csak egy nap a világ. A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936*. Bp. 2000.). Miként más esetben is megtörtént, ezúttal sem találtam egy-kettőnél több komoly méltatót. Kelecsényi László „*A nagy szürke*” című írása a *Filmvilág* 2000/11. számában jelent meg. Alcíme: „*Minden jó és igaz filmtörténet társadalomtörténet.*” Az írás címét bevezető sorai magyarazzák: „Eljön majd az idő, mondjuk 2020-ban, amikor az akkori média szakos egyetemisták már csak a ’nagy szürkének’ fogják emlegetni ezt a Muráti Lili fotójával ékesített kötetet.” (A mű terjedelme valóban nem kicsi: 712 oldalt „nyom”). A továbbiakban Kelecsényi a szerzőtársi viszonyra utal: „A közös szellemi gyermek jól sikerült. Nincsenek elvarratlan szálak, öltési hibák, nem lehet henyeségen kapni a szerzőket.” Különösen azt értékeli, ami véleményem szerint is a legfontosabb, ha egy filmtörténet több önmagánál: „Bárhol lapozza is fel az olvasó a szerzőpáros vaskos kötetét, imponáló tudásanyag árad belőle. Ez még magánügy volna, nyilván a többi filmtörténész is nagyon művelt. Csakhogy azok még kiemelkedő esztétikai értékű művekre sem vetítik rá az őket megillető művelődéstörténeti ismeretanyagot.” Vagyis: minél tágabb kontextusba helyezzük el a művet, annál többet mond el magáról, koráról, és általában az emberről. Azaz: annál mélyebbre hatol a filmben, annál több információt csal ki belőle. Még azt tenném hozzá Kelecsényi értékeléséhez: megható az olvasó számára az a szeretet, amelyet a szerzők éreznek anyaguk iránt.

Gelencsér Gábor mintha úgy érezné, a szerzők túlbecsülik vizsgálati anyagukat: „...hogyan lehet 700 nagyalakú nyomtatott oldalt írni erről a rosszhírű filmtörténeti korszakról, amikor a hatvanas évek aranykoráról talán összességében sem olvasható ekkora terjedelmű

tanulmány?” (Gelencsér Gábor: *Filmtörténelem*. In. Gelencsér: *Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről*. Pécs. 2003. 67.). Az előző bekezdésben jeleztem, hogy a *Csak egy nap a világ* szerzői épp az általuk tárgyalt kort tartják, az általuk vizsgált műfajok szempontjából, aranykornak. Gelencsér azonban csak a tárgyat értékeli le, nem tárgyalását: „A műfajok által kijelölt kódok és típusok minduntalan alkalmat adnak az összehasonlító elemzésekre, séma és variáció korszakokat és filmgyártásokat keresztbe metsző mozgásának nyomon követésére. A szerzők ismeretanyaga ezen a téren páratlan, s nemcsak a tárgyalt időszak filmjeire terjed ki: a könyv legüditőbb részei éppen a napjaink tömegfilm-sikereinig előrekalandozó, nem ritkán heurisztikus párhuzamokat feltáró passzusok ... A Hamupipőke-kód már önmagában is eredeti leírása például a szép emlékü magyar pornófilm, a *Hamupopóka* rövid elemzésével zárul. A szöveg egyébként nem fukarkodik a szellemes, metaforikus – néha nyelvileg túlfeszített – megoldásokkal. A filmeket emlékezetében felidéző olvasónak még az is megfordulhat a fejében, hogy Királyék elemző leírásai szórakoztatóbbak, mint maguk a filmek. Már a 12 oldalas tartalomjegyzék is élvezetes olvasmány. A kedvencem a *Tomi a megfagyott gyermek*-ről szóló fejezet címe: A magyar Twist Olivér avagy a lelki jégmezők kis lovagja.” (uo. 69.).

Ma nő a régi magyar filmkultúra és szellemi környezete iránti érdeklődés. Füzi Izabella a néma, Lakatos Gabriella a hangos korszak kutatásában ért el izgalmas eredményeket. Lakatos Gabriella pl. nagy szakirodalmi és filmapparátussal dolgozó tanulmányaiban szellemes új kategóriákat dolgoz ki (félbűn-film), illetve pontosabban körülhatárolja és jellemzi a régieket (screwball comedy). Kezd feltárulni a régi magyar filmkultúra gazdagsága, s egyes műfajokban elévülhetetlen érdemeket szerzett kreativitása. Egy-egy ilyen felfedező értékű tanulmány eredményessége azonnal megnyilvánul, s azon mérhető, mennyivel többet lát meg olvasója a filmben, mint korábban. (*A magyar félbűnfilm*. Metropolis. 2013/2. A screwball comedy tanulmány: „Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit”. Metropolis. 2014/3.) Lakatos Gabriella eredményein érdemes – a kultúránk egészét, legalábbis utóbbi évszázadát jellemző folyamatokat megvilágító ötletek forrásaként – elgondolkodni. A nagy sikerű *Liza a rókatündér* című filmet leghelyesebb volna félrókatündér-filmnek nevezni, hiszen kiderül, hogy valójában Liza sem nem róka, sem nem tündér, a bonyodalmakat nem a rókatündér elátkozott mivolta okozza, hanem egy hulladémon, ám a film ebben a tekintetben is csak félhulladémon-film, mert a közties lény az ötvenes évek kamaszos rockereinek paródiája, komikus idézet és nem természetfeletti (vagy alatti) fantasztikus valóság. Ezzel kultúránk és a fantasztikum viszonyának kérdése vetődik fel, mely egy Wilhelm Reich által elemzett mechanizmussal megmagyarázható (*Charakter Analysis*. New York. 1949.). Reich szerint bizonyos karaktertípusokban (melyeket egész kultúrák karaktereként is általánosíthatunk) az öröm és az oldódás előrehaladását az általa ébresztett szorongás versengése kíséri, s miután végül a szorongó reflexió utoléri és meghaladja az oldódási folyamatot, az ember pánikba esik az örömtől (a realitásérzék a fantáziától, az értelem az érzelemtől) s lefékkezi azt. Nem merjük felszabadítani sem a vágyképeket, sem a rémképeket, sem a fantasztikumot. Ebből jön létre a pótlékok kultúrája, mely mindenből igyekszik kivonni az eredeti vonzerejét biztosító szubsztanciát (alkoholmentes sör, koffeinmentes kávé stb.). A szellemi kultúrában ez a tendencia megduplázódik: az úgynevezett „magaskultúra”, a XX. század eleje óta, a tartalommentes forma ideálját hajszolja, míg a populáris kultúra – olyan nyárspolgári cenzúrának engedelmessé, mely a „szocialista” országokban, a várakozások ellenére, nem csökkent, hanem nőtt – a bűnmentes bűnügyi filmet, a szexmentes szerelmesfilmet, s a valódi humor sava-borsát kioltó felszínes

bolondozást részesíti előnyben. Chaplin vagy Jacques Tati humorában mindig van nem kevés szomorúság, sőt szorongás, míg a blődli felszínesen „röhögtes”, vagyis problémahárító mechanizmusként működik. Még a *Limonádé Joe* című egykori sikeres csehszlovák film is blődlit állít elő western címén, s ezt felülmúlásként és nem alulteljesítéseként akarja eladni. A *Régi idők mozija* című Steno-film, a *Játszd újra, Sam*, a *Nyolc és fél* vagy *Az utolsó szovjet mozielőadás* önmege erősítő önreflexiók, míg a blődli a reflektáló ellen forduló önreflexió, mely arra tanít, hogy nem szabad átadni magunkat egymásnak, önmagunknak, kultúránknak, érzéseinknek és hagyományainknak. A filmes, ha közönségfilmet készít, kénytelen engedni a közízlés tendenciáinak. Ilyen tendenciát illusztrál a hír: havonta egymilliárd ember néz videókat a YouToube-on, s ezt a magyar feltöltést: „Adele – Hello PARÓDIA! Pamkutya” majdnem 4 millióan nézték meg (közvetétel: 2016. március 4., megtekintés: 3.999.985 – 2017. január 23-ig).

## 9. A FILM SZIMBOLIKÁJA

A *Csak egy nap a világhoz* hasonlóan – egyetlen kivételtől eltekintve – nem találtam részletekbe menő elméleti értékelést Király: *A film szimbolikája* című nyolc kötetes művéről, talán mert nagy terjedelme miatt még senki sem tekintette át. Az említett kivétel Pápai Zsolt és Varga Zoltán munkája: *A király koronája* (Filmvilág. LVI. évf. 2. sz. 2013. febr.). „...*A film szimbolikája* forradalmi tételként jegyezhető a filmről való gondolkodás mintegy százéves történetében. Olyan konstrukció, ami a filmkultúra újragondolására csábít, és potenciálisan önálló kutatási programok sora építhető rá.” (8.) Bízatonak tűnik, hogy minél fiatalabb nemzedék írásait olvasom, annál melegebb méltató szavakat találok: „Vannak pillanatok, amikor az egyszeri magyar ember a világ kellős közepén érzi magát. Túlsordul a szíve, párosodik a tekintete, dagad a mellkasa, ha azzal szembesül, hogy egy-egy honfitársa valami addig elképzelhetlent, valami világgraszólót alkotott ... A több évtizedes tudományos kutatást egyesítő gondolatfolyam kétségkívül a legnagyobb, legjelentősebb szellemi teljesítmény az egyetemes műfajméletben.” (uo. 8.). A szerzők, úgy tűnik, üdvözlik *A film szimbolikája* olyan aspektusát, mely *A mai film szimbolikája* jelen kötetében tovább radikalizálódik: „... a kötetek oldalait dúsitják a jelenkor tébolydaként jellemezhető világát búcsúztató-gyászoló, vagy annak abszurditását nyomatékosító mondatok is. Hogy Király a napjainkban csúcsra járatott globális turbókapitalizmus, illetve ’túlcivilizáció’ árnyékában értelmezi újra a filmkultúrát, egyike műve legprovokatívabb és továbbgondolásra sarkalló vonásainak.” (uo. 9.).

*A film szimbolikája* első két kötete a kutatás szemiotikai, esztétikai és hermeneutikai alapelveit dolgozza ki, a második két kötet a fantasztikus műfajok, a következő kettő a kalandfilm műfajok elmélete, a hetedik a filmerotika, a nyolcadik a „szerelmesfilm”, a melodráma és románé problémáival foglalkozik. Kimagasló vagy nagyon jellegzetes filmek részletes elemzése a könyvsorozat elméleti épületének oszlopai, de a vállalkozás lényege egy élet filmtapasztalásának egészét mérni meg az élettapasztalat egészén. Csak így világosodik meg a filmkultúra lélek-, jellem- és társadalomalakító funkciója és a filmekkel való együttélésünk értelme.

A kötetek megjelenését követően az ELTE BTK Filmtudomány Tanszéke konferenciát rendezett a szerző esztétikai elméletéről, illetve az általa érintett műfajok elméletének továbbgondolási lehetőségeiről. Benke Attila előadásából idézek egy félmondatot: „... Király Jenő szinte minden nagyobb művében, illetve tanulmánykötetében külön foglalkozik a western műfajával.” (Benke Attila: *Legendák revíziója*. Metropolis. 2013. 4. sz. 54.). Ezt azért idéztem, mert jelen kötetünkben is van, méghozzá kitéüntetett helyen és szerepben, western-fejezet. Remélhe-



tőleg kialakulóban van egy új nemzedék új filmelméleti diskurzustípusa, melyhez képest Király írásai úgy értékelhetők, mint az első magányos trapperek (pl. a *The Plainsman* című filmben Gary Cooper) a későbbi igazi honfoglalókhöz, otthonteremtőkhöz és országépítőkhöz viszonyítva. Vagy mint a *Holtak földje* című filmben egy váratlan felbödülő szörnyűséges zombi, akiben feldereng valami, és aki elindul megkeresni az új hazát, ahol a zombik is elférnek.

Néhány szót kellene ejteni a pálya eszmei és érzelmi változásairól. Olyan szerzőt nem tudok megnevezni, akinek ma Király – mint fiatalon Lukácsnak – követője volna. Nem a követő, hanem az ellenkező stílusát képviseli. Kovács András Bálint ezt a *Frivol múzsa* kapcsán jellemezte: „Király Jenő a szocialista rendszer hatalmának teljében kezdte el írni művét, ez magyarázza gyakori aktuálpolitikai kiszólásait, vitriolos megjegyzéseit a hivatalos kultúra diktátorairól és támogatóiról.” (Kovács András Bálint: *A tömegkultúra esztétikája*. Buksz. 1994. nyár. 199.). Már *A film szimbolikája* egészéről, s folytatásáról fokozott mértékben elmondható, hogy a szerző – a kapitalista rendszer hatalmának teljében – nem kevésbé vitriolosan kritizálja a globális kapitalizmust, mint egykor a szocializmust, de sokkal átfogóbban és rendszeresebben, amit az tesz lehetővé, hogy a vizsgált filmanyag pesszimizmusa, elkeseredettsége, az ábrázolás zaklatottsága és az ábrázolt világ rútsága évről-évre nő. Az is érdekes, hogy a szocializmusban élve az amerikai filmeket „falta” az osztrák televízió segítségével, míg a neokapitalizmusban felébredt érdeklődése a klasszikus szovjet film és a szocialista filmmitológia iránt. Ennek az új érdeklődésének tanúságai a *Vidám vásár*, *A szibériai rapszódia* vagy *A disznógondozónő és a kecskepásztor* elemzése. Ezek a filmek éppúgy nem a „létező szocializmust” ábrázolják, mint ahogyan szeretett westernjei sem a létező Amerikát. A kettő szembeállításában Žižek Királynál is messzebb megy el, arra utalva, hogy a „létező” Lincoln közelebb van az *Abraham Lincoln a vámpírvadász* című filmhez, mint John Ford *Ifjú Mr. Lincoln*jához.

*A film szimbolikája* olyan támogatásból került kiadásra, mely nem tette lehetővé könyvesbolti forgalmazását, csupán a szakma képviselői, könyvtárak, tanszékek és a tantárgy diákjai kaptak tiszteletpéldányokat. Ezért a szerző felajánlotta a könyvet a nagyobb nyilvánosság számára, így az ma már hozzáférhető az interneten a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapján: <http://mek.oszk.hu/14800/14807/index.phtml>; <http://mek.oszk.hu/14800/14808/index.phtml>; <http://mek.oszk.hu/14800/14809/index.phtml>; <http://mek.oszk.hu/14800/14810/index.phtml>.

*A film szimbolikája* és a korábbi *Frivol múzsa* közös sajátossága, hogy az elméleti fejtegetéseket műfajportrék, az utóbbiakat pedig filmportrék konkretizálják, melyeknek nem csupán az a kérdése, mi a műfaji mitológia vagy az egyes film üzenete. Még fontosabb érzékeltetni, miben áll a filmek varázsa, az életképességet tápláló, erőinket ajzó, élethangulatunkat fűszerező hatása. Mi az egy-egy műfajban vagy filmben, ami szenvedélyes híveiket toborozza? A régiek varázslásnak nevezték, a maiak terápiás hatásnak. Ennek érzékeltetésére az irodalomtól kell eszközöket kölcsönözni.

## 10. A SZEMÉLYES FILMÉLMÉNY PROBLÉMÁJA

Király a tömegfilmet egy időben műfajfilmként, a művészfilmet stílusfilmként jellemezte. A műfaj a tradíciók raktára, a stílus a kísérletezések szertára. Az esztétika iránt érdeklődők ezáltal két kultúra harcának haditudósítójaként is olvashatták a műveit. Az előadásaiiban elemzett filmek és filmtípusok skálája ezért rendkívül széles. Ő azonban nem az egyik vagy másik kultúra embere. Kérdése, melyet a filmkultúrának feltesz a következő: Mi az, ami élni segíti ebben a mind élettelenesebb világban? Legújabb könyvében már szó sincs a két mű-

vészetfaj harcáról vagy alfajaik tipizálásáról. A mai film helye a világban – vagy a mai világ képe a filmben: ez a problémája.

Mit művelnek velünk a filmek? Hogyan élnek bennünk tovább? Hogy néz ki a filmmel való új találkozás? Az élményre, „műalkotáségyéniség” (Lukács György) és befogadó személyiség viszonyára vonatkozó kérdéseink új elméleti perspektívákat nyitnak, kutatási feladatokat körvonalaznak. *A film szimbolikája* utószavának írásakor életmű-interjút készítettem a könyv szerzőjével. Ekkor mondta a következőket: „Kedvenc film? Ez túl általános és ezért értelmezhetetlen kifejezés. Van olyan film, amely életre szóló élmény, de nem kívánja az ember még egyszer megnézni. Olyan film is van, amit nem tud az ember hosszabb ideig nélkülözni. Van, amit az ember azért szeret, mert vadonatúj élményeket hoz el hozzá, és olyan is, amelyben öröksége, kultúrája kivonatát érzi. Vannak filmek, melyek váratlanul megöregszenek, pl. Joel Schumachertől *Az operaház fantomja* ma nem köt le úgy, mint első alkalommal, míg Bob Fosse *Kabaréja*, ahányszor megnézem, mind jobban bámulom. Esztétika íráskor azonban mindez magánügy. Azt kell kutatni, amiben az emberi lényeg rejtett, titkolt, kimondani nem, csak kiénekelni vagy megálmodni tudott dimenzióival kerülünk érintkezésbe.”

Megkülönböztethető az érzelmi és a szellemi katarzis. Az érzelmi katarzist is maga után vonó szellemi katarzis az elitművészet sajátja, a szellemi katarzist is maga után vonó érzelmi katarzis a populáris műalkotásé. „Maga után von”: azt jelenti, együtt élünk a művel, tovább dolgozik bennünk az élmény. Ha pedig így van, akkor szimpla katarzis is van, mely vagy pusztán érzelmi vagy egydimenziósan értelmi élmény. Az élménykutatás az értékelésben is segít. Az esztétika bicegő óriás marad, míg hozzá nem fogunk az élménytörténet és élményelmélet kidolgozásához, mely kettős feladat, az empirikus és a teoretikus kutatás számára is nyitott tér, ezért rendkívül hálás téma.

Újabb tanulság, melynek vizsgálata a kezdet kezdetén áll, az, amit úgy fogalmazhatnánk meg, a legjelentősebb, az életvitel és személyiségépítés szempontjából legfontosabb filmek jellemzője, hogy az ilyen film több mint film. A filmélmény emancipálódhat valóságélményünkkel. Geraszimov *Csendes Donjából* pl. nem egy-egy technikai bravúr marad meg emlékezetünkben, az utóhatás más: mintha együtt éltünk volna a polgárháború borzalmait megszenvedő kozáksággal, mintha életünk egy szakaszára emlékeznénk. Sirk *The Tarnished Angels* című filmjéből bevésődik emlékezetünkbe egy jelenet: Dorothy Malone áll férje induló repülőgépe mellett. Lobog a haja és a szoknyája. Egy lángként lobogó fehér asszony. A lelkesedés, az odaadás és az áldozat példaképeként őrizzuk magunkban képét egy életen át. Ezért hangsúlyozza Király, hogy a fontos film segít élni.

## 11. A MAI FILM SZIMBOLIKÁJA

A nyolckötetes általános filmszimbolikát követően a most nyilvánosságra hozott mű a mai film szimbolikájával foglalkozik. A könyv, első részében, azt vizsgálja, hogyan hozta létre a tőke és a technika a „homo cinematographicus” nevű lényt, második felében, ahol ezt a lényt beutalja az esztétika klinikájára, azt igyekszik felfejteni, hogyan leplezik le a film víziói a globalizáció kártételeinek lényegét. A könyv végén a szerző mindezt szembeállítja a film első ötven éve, a remények kora emberképével, az életöröm mozijával.

*A mai film szimbolikája* a kapitalizmus és a technika szelleméből vezeti le a filmet, s az új művészet termékeit a szolgálat vagy a lázadás szempontjai szerint differenciálja. A könyv első részének tömör társadalom- és kultúrkritikai fejtegetései helyes megértése érdekében

nem árt hangsúlyozni, hogy a pénz vagy a tulajdon eszközök vagy szervek a társadalom vállalkozásaiban, illetve a társadalmi szervezet életében. Ha tehát a magántulajdon vagy a pénz kritikája a kártételeket állítja középpontba, ez nem azt jelenti, hogy az eszköz vagy a szerv kiküszöbölendő. A társadalomkritika kimagasló alkotásai (Fassbinder, Pasolini stb.) arra mutatnak rá, hogy a szerv a szervezet egészének rovására kezdett működni a túlnövekedett tulajdon vagy az önálló életre kelt spekulatív pénzpiac, végül pedig a háborús gazdaság alá rendelt népgazdaság formáiban. Olyan filmek, mint Fritz Lang *Metropolis*a vagy Vittorio de Sica *Csoda Milánóban* című filmje korántsem akarják a fürdővízzel a gyereket is kiönteni vagy a daganattal együtt a beteget is kioperálni. Különösen érdekesnek és feltétlen továbbgondolandónak tartom a robbanó társadalmi világegyetem növekvő elviselhetetlenségét tanúsító filmelemzéseket. A társadalmi különbségek pervertálódása az egész társadalmat robbanó világegyetemmé változtatja, melyet a gyűlölet gyorsulása szabályoz, nem a szolidaritás. Carpenter *Elátkozottak faluja* című filmjében a gyerekek fenyegetik a felnőtteket, Rodriguez *Invázió* című filmjében a gyerekek ismerik fel tanáraikban az álcázott szörnyeket.

A fentiekben kettős céloom volt: bemutatni egy elszigetelt, zárt társadalom és az azt követő zaklatott és zavaros átmeneti kor elméleti vitáit, a diktatúra bomlását és a tőkés anarchia nem kevésbé kultúraromboló beköszöntét, s a velük járó kedvezőtlen szellemi klímát és elméleti születési nehézségeket, egyúttal, e produkció- és recepciótörténeti vázlatok segítségével vázolni egy esztétikai rendszert. Ezzel elérkeztünk az új mű, *A mai film szimbolikája* filmelmélet-történeti problémáihoz. Magyarázatra szorul a már Király korábbi írásaiban is előforduló kifejezés: *A film második gyermekora*. Nyilvánvalóan visszaül Nemeskürty könyvére, *A filmművészet nagykorúságára*. Király még egyetemista volt Nemeskürty könyvének megjelenésekor, egyébként hallgatója is az egyetemen. Nemeskürty megélt a film felemelkedését és művészetté válását: „jó hírrel” lépett fel. A fentiekben jellemzett korábbi írásaiban Király ezt a „jó hírt” gondolja tovább, duplázza meg, két régióban keresve és találva remekműveket. Új könyvében, a globalizáció kulturális következményeit érzékelve, pontosabban a kultúrát, mint a globalizáció lepusztult és összezavarodott áldozatát megfigyelve, dupla „rossz hírrel” lép fel: nemcsak a film második gyermekkoráról beszél, amit már korábban is megtett, ezúttal eljut az emberiség második gyermekora jellemzéséig. „Már nem jó lenni, ez a baj.” – írta Király már 1992-ben (*Az iszonyat mozija*. Magyar Napló IV. évf. 25. sz. 35.). De ekkor még, az *Emlékmás* című Verhoeven-filmre hivatkozva, hozzát teszi: „A mozi még él, és változatlanul szeretetre méltó.” (uo. 37.). Új könyvében összefonódik az általános kultúrkritika a filmkultúra kritikájával: a „rossz hírek” sokasodnak.

Miért nem jó lenni? Egy korábbi, befejezetlen írásában az ezredforduló világválságának előzményeit már az előző századforduló idején kimutatja – ezúttal a kor érzékeny „ködlovagjaitól” származó vizsgálati anyagon:

„Elérkeztünk a második évezred végére. Évezred-alkonyat-idő felismerései következnek. De valójában még az igazi, a lényegi, a tulajdonképpeni végről is lekéstünk, nagyapám kora a nagy világvége, 1870 és 1910 körül elmondták a legfontosabbakat, megélték és kiértékelték a véget, mely után a megghiúsult újrakezdések és a sikertelen önkeresés kísérletei következnek. A vég mind zavarosabb és aljasabb melléktermékeit akarják nekünk eladni új kezdetekként. A XVIII. század végén a kifinomult nemesi világ érzi veszét, a XIX. század végén a kifinomult polgárvilág. Mindkettő egy-egy világvége, és mindkét alkalommal találkozik a még-nem tragikuma a már-nem tragikumával, egyszerre szakad rá a lélekre, ami nem jött el, és ami elveszett. A bukottak már nincs elég ereje, a hatalomra törőnek még nincs elég kultúrája.

A XIX. század első felében a hitel eszméje a reform reményeihez kapcsolódik, a század második felében az eladósodás eszméje foglalja össze az új alapélményt. Minden érték ki van szolgáltatva a piacot uraló hatalmak fel- és leértékelő manipulációinak. Az eredmény kettős: az egyén szorongva halmoz, a halmaz azonban kimérává válik. A gazdagodás mohó reménye a katasztrófa előérzetébe csap át, s a kettő kölcsönös függése teszi az emberi létmegélés alapformájává a gondot. Gond és gondoskodás viszonya megváltozik, a kölcsönös gondoskodás tradicionális viszonyait felbomlasztja a kölcsönös gondoskodás társadalmi szerződését felmondó öngondoskodás. Ezáltal mindenek kölcsönös taszításának, a lehetséges partnerek ellenféllé való átértelmezésének és válságba döntésének eszméje lesz a létfenntartás modellje. A gazdagság felhalmozásának olyan módja ez, mely válsághalmozást eredményez. Vargha Gyula (1875) a hajnalkötöző királyfi mesealakját idézi, akinek sikerült megkötöznie az időt, hogy ne virradjon fel a hajnal. Erre akkor van szükség, ha az új nap megszégyenüléssel, kudarccal, bukással, elaljasodással fenyeget. Ha a kínok és a romlás idejének alternatívátlan nyúlásaként tűnik fel a jövő, várjuk a hajnalkötöző királyfit. Bartók Lajos víziójában a gazdasági csőd, a kollektív eladósodás várja az Ázsiát elhagyó, Európába betagozódó közösséget, melyet az Új Haza, a meghódított egykori tengerfenék, most feneketlen tengerként nyel el: 'Mint hajdan sóstenger folyt rád: / Elborít a tenger adósság!' A költő előbb és pontosabban diagnosztizálja a féltett és korholt nép sorsát, mint a közgazdász: 'Nem bőszült ellenség esz meg: / Licitáción megvesznek!' (1877) Az anyagi romlást megelőzi az érdekek és erények romlása, a társadalomét a kultúra bukása. A költészet átvilágítja a haladásnak látszó hanyatlást, diadalként tálalt bukást. Rudnyánszky Gyula (1891) bemutatja a társadalom kettészakadását dolgozókra és parazitákra, olyan táguló társadalmi világegyetemet tár elénk, melynek összemérhetetlen és összeférhetetlen tényezői nem ismerhetnek magukra egymásban, az ember nem ismer többé az emberre, s ezért a vívmányok mindenike lehetséges áldásból valóságos átokká válik, pl. az ünnepelt repülés:

'Tehát az ember már repülni tud!  
Ez új multság lesz a gazdagoknak!  
...  
Előre! Szállhat a pénzes here  
Selyem zászlóval fellegsáncokig,  
Míg lent a gyári napszám embere  
Egy-két órával többet dolgozik...'

Míg távolnézetben szelidülni látszik a kifinomuló kín, valójában lázító ostorcsapásból tunyává és hülyévé tevő krónikus mérgezéssé válik:

'A néptömegnek sorsa ugyanaz:  
Hajdan leverte zsarnok nyers erő –  
Rabszíjra fűzi most ezer ravasz  
Cselével a furfangos agyvelő.'

A jog az igazságosság csontváza, a jogrend az igazság elpusztult maradványainak temetője. A morál olyan elveket rögzít, melyeknek valaha, bizonyos helyzetekben értelme lehetett, de általános előírásokká befagyaszttva a helyzetek egyediségét meghamisító elnyomási eszközök, az egyedi döntésekben élő tetterős erkölcsi intuíciók kioltói. A katasztrófa-halmozó hatalom

tehetetlen túlsúlyával szemben megindul a lázadó érzések felhalmozódása. A lélek készülődik lerázni magáról a megmerevedett, halott, fojtogató struktúrákat, ám a precedens nélküli, mert mindenkor valóságos, azaz új és egyedi helyzetre válaszoló alkotó döntések a rozzant viszonyokat és elveket privilégiumaik védelme érdekében foltozgatók számára botrányosak és félelmesek. Túl kell lépni a múlt dicsősége vagy a jelen nyomorúsága leltározásán, s a hatalom által intézményesített jogrenddel szemben a költészet, melynek hangja baljós, mint az egykori prófétáké, megszólaltatja a népi vagy költői jog alternatíváját, pl. Inczédi László versében (1892):

’Mintha görcs nyilalná keresztül,  
Megindul-rendül a világ.  
S a koronák hullnak fejestül,  
S leomlanak a paloták.

Kik eddig tétlenül zokogtak,  
Most bosszúért üvöltének,  
Feltámadnak az elnyomottak,  
A nép egy óriás hadsereg.

Egy hadsereg, mely vérbe gázol,  
Jelszava bosszú és harag,  
S nem nyugszik míg az ó világból  
Csak egy porszemnyi is marad.

Az erőszak – jognak csúfolják –  
A szolgálancok – neve rend –  
Véres karok mind szerteszórják,  
Mi régi elnyomást jelent.’

A lázadás alternatívája az elaljasodás. A lázadás az iszonyatos bosszú formájában indul, elmaradása vagy kudarca esetén azonban kiderül, hogy az undorító alku és alkalmazkodás mélységei jelentik az igazi kioltást, a végső csődöt, s nem az iszonyat magasságai. Kozma Andor (1898) észleli az alulról és felülről, két irányból támadó, kettős leépülést. Fenn a hóbortos ’uracsok’ szeszélyei dühöngnek, lenn – forradalom híján – a vak massa pusztító vergődésévé degenerálódó népharag. A fenti kiüresedés nemcsak a népet lopja meg, magát is, mert a létrámát lopja ki az emberlétből, ezért csak gúnyrajzot érdemel:

’Úrnak születni,  
Sohase vetni,  
Csupán aratni,  
Hátra maradni,  
Mitssem tanulni,  
Másra szorulni,  
Lomhán henyélni,  
Élvekben élni...’

Ravasz tolvaj és szellemtelen naplopó a fenti ’here’. Bosszút forraló rablóként áll szemben a lenti rém:



’És nőnek és nőnek a tömegek –  
Én nézem és látom és remegek.

...

Ki tudja, ki fogja,  
Kinek a jobbja  
Vezetni, s kormányozni ezt?’

A felső osztály, léha üressége következtében, a világvége után, átveszi a tönkretett emberanyag, a deklasszált majd degenerált csőcselék előbb sértett és sérült, utóbb létmegvető és öngyűlölő, leértékelő nyelvezetét, mentalitását. Így jelennek meg a felelőtlen rizikószemélyiségek, előbb a pártok és országok, később szinte minden intézmény élén. A világvége után vagyunk, ha elmondhatjuk: csak a gaz alkalmas gazdának. Mi történt közben? Mi omlott össze? Mi a különbség nép és tömeg, nép és csőcselék, haza és hely, otthon és szállás között? Bomlás, kialakulás, eltűnés. A nép csőcselékké válásának tünete az empátia, a szolidaritás, a figyelmesség és udvariasság eltűnése. A kéjelgő tömegember zajong, míg a lázadó kiált. A zajongó csőcselékember nincs tekintettel szomszédjára. Mivel a kultúrát nem élvezi, új élvezetformákként jelennek meg a kultúra-gyalázás formái. A csőcselékember névjegye a kutyapiszok, mely elborítja a rendszerváltás utáni Budapestet. Család, barátság, szerelem visszahúzódtak a történelmi regényekbe vagy emigráltak a sci-fibe, a szuperkapitalizmus egyedeit házastársaik, gyermekeik ingerlik, már csak állattal képesek együtt élni, egymást nem viselik el hosszú távon, ha csak nem vállalja egyik a másik kutyájának szerepét. A kölcsönös elviselhetetlenség, melyben csak az állatlétbe kapott kimenők adnak enyhét, a turbókapitalizmus versenyszellemét gerjeszti. A korszakváltás előtti Magyarországon csak az ávosok olyan kegyetlenek áldozataikkal, mint ma mindegyikünk bárkivel. Az elnyomó rend totalitarizmusát nem felszabadulás, hanem az elnyomó rendetlenség totalitarizmusa követte. Így lettünk végül mind egymás ávosai. A Kádár-korban évről-évre csökken a hatalom kegyetlensége, az új rendszerben évről-évre nő minden egyes egyén ingerültsége, rosszindulata, gyűlölete, dühe és kegyetlensége. A szembejövők nem adnak helyet a járdán: az utcán való előrehaladás is párbajjá válik. Lehet tanulmányozni a nemzeti mentalitásokat: az angol egyszerűen nem vesz észre, az olaszok olyan csoportokban bámészkodnak, ha akarnának, sem tudnának helyet adni, le kell lépni az autók közé. A hatalmas bőröndöket ráncigáló apró keleti nők akaratlanul ütnek el. Markánsan különbözik mindannyitól a hazai suhanc, aki kihívóan fixíroz, így állja el az utat. Ifjú nők bombaként csapódnak be a metróajtón, nem hagyva helyet és időt a leszállóknak. Mindannyian a kölcsönös bosszú tárgyaiként kezeljük egymást. Könynyű szívvel kilépni a világozásgba és fellélegezni – ismeretlen élmény az új világban. Csak az érezheti magát biztonságban, aki minden pillanatban fitogtatja erőfölényét, melyet az életképesség színonimájának tekintenek. A gondolkodásban a meghaladás rögeszméje szolgál a tolongás és letiprás módszereként. Meghaladtam Lukácsot – pöffeszkedtek nyolcvankilenc táján nemzedékembeli követői, éppen azok, akik addig bennfentes módon gyuribácsiztak. Tíz évvel később Lévi-Strauss nevére reagálnak ajakbiggyesztéssel és vállvonogatással. Irányzatok, áramlatok túllépése természetes és szükséges, de nem alkotóké, életműveké. Az érvény nem divatkérdés, az értékes alkotás pedig kimeríthetetlen érvény-bánya. A turbókapitalizmus nemzedékei nem érzik, hogy minden gondolati teljesítmény meghaladhatatlan, sőt soha utol nem érhető, mert a filozófiatörténet nem lóverseny, és mert az élő gondolat

olyan teljesség, amely végtelenül interpretálható. De ha így van, akkor a követő és képviselő hívek státusza épp olyan problematikus, mint az elvetőké: ezért is csap át olyan könnyen az egyik játszma a másikba. A követő nem más, mint aprópénzre váltó, kompromittáló hamisító. A tanszékeket sorra olyan emberek veszik át a régi nagy alkotóktól, akik előbb tanítványokként beférkőznek hozzájuk, majd az aktuális politikai kurzus klienseiként megfűrják őket, ezt is alkalmas kozmetikázni a 'meghaladás', a 'felzárkózás', az 'európaizálás' eszméje.

A régi, nagy századvég, nagyapám századvége nemcsak az ezredvég robbanó rothadását jelzi előre a kezdet kezdetén. A társadalmi mocsárból gerjedő kulturális lidércfény vonzó, megejtő vonásai is jelen vannak már. Előadásaimban a hetvenes években 'az éjszaka filmjét' kezdtem elemezni. A gondolatmenetből a nyolcvanas években előbb 'az éjszaka kultúrája' majd a 'lélek sötét éjszakája' végül a 'lét sötét éjszakája' eszméi következtek, s csak később vettem észre, hogy mindezt már Czóbel Minka (1893) tudta és megélte, olyan nőalakot teremtvé boszorkány-dalaiban, aki Salma Hayek vagy Michelle Rodriguez erejével bír, évszázaddal előzve meg a ma nekem kedves és élen járó típusokat:

'Fonjad, fonjad koszorúdat,  
Táncra hí a csendes éjjel,  
Átlátszóan sötét, hosszú  
Fátyol-szárnyad bontsad széjjel.'

Az életművészet legfelsőbb tanodája az egyediség hermeneutikája, melyet szintén Czóbel Minka – Mednyánszky László tanítványa! – harangoz be, a lélek ébresztőórájául szolgáló gyász üzeneteként. Mít jelent a halál?

'Hogy soha többé úgy nem tükröződik  
A mindenség már halandó szemén.  
Lesz szín is, fény is, de már soha többé  
Nem az a szín, és már nem az a fény – – –'

(Király Jenő: Évezred-alkonyat. Kézirat).

A fenti idézet azt is hivatott megmagyarázni, hogy a jelen szimbolikáját elemző mű példatára miért megy vissza egészen a némafilmig.

A kultúránkat fenyegető második gyermekkorban az átlagkultúra figyelme olyan primitív alapingerekre összpontosul, melyeket a pszichoanalízis a fejlődés kezdeti stádiumainak jellemzőiként írt le. A freudi „anális stádium” pl. a fenti filmelemzésekben az exkrementális szemiotika, exkrementális esztétika és exkrementális kultúra portréiban köszön vissza. Az, amit a szerző a szellem bomlásáról mond, sok tekintetben összecseng azzal, ahogyan Konrad Lorenz a természet bomlását ábrázolja (*A civilizált emberiség nyolc halálos bűne*). A második gyermekkorhoz tartoznak azok a kritikus filmek is, amelyek csak szimptomái a leépülésnek, elvadulásnak, elbutulásnak és eltestiesedésnek, de nem képviselnek alternatív értékeket. A könyv elemez ilyen pusztán tünetértékű filmeket, de olyan „felnőtt” műveket is, amelyek kívülről nézik a jellemzett leépülést. A „felnőtt filmek”, melyek továbbra is a létélmény megrázó megújulásait képviselik, ritkábbak, de annál jelentősebbek. A fő trend ellen lázadó magányos rendezőket, a fenti „Az emberiség második gyermekora” című fejezetre utalva, az emberiség gyermekgyógyászaiknak nevezném, vagy a mozi mágusainak, mindenestre valamiféle gyógyító embereknek, hangsúlyozva, hogy a szellemi életben a gyógyítás

a magunk bajának felismerésével kezdődik, tehát mindenekelőtt önmagunk elleni lázadás lesz a kezdete minden jövőző lázadás diffúziójának. Király tervezett utolsó kötete éppen a „lázázó filmről” szólna. Amit „önfeldolgozásnak” neveztem, szerzőnk több alkalommal az esztétikum gyónásfunkciójaként jellemzi. Az ősi gyónásfunkció esztétikai modernizálása a szorongás és vágy, s a globalizmus elfajulásakor és az emberiség ezzel összefüggő elvadulásakor a rettegés és gyűlölet meggyónására készíti az esztétika kanapéján kiterült műalkotást.

A szerző elemzése alapján, bár erről nem beszél, bevezethetnénk az „exkrementális filmkultúra” fogalmát: a posztmodern film nem kis részben így néz ki, a kor valósága iránt – pl. a neorealistákkal vagy a mai latin-amerikai filmmel szemben – érdektelen, a filmiskolákból soha ki nem nőtt rendezők másodlagos filmkultúrája, mely az új filmeket a régiiek emésztésére, a médiát pedig kóros és híg „filmmenésre” ítéli. Túl sok a film és túl kevés az érték. A magyar filmet, mely jelenleg sikereket produkál, felfelé halad, óvni kell az általános műveltség, az értelmiségi szerepvállalás elsorvadásától, és a pusztán iparosi, szakmai bezárkózás és gög elhatalmasodásától. Mi minden fenyegeti a filmkultúrát? Fontos lenne, hogy tömegfilmjeink ne valamilyen provinciális kis Amerikát kreáljanak hazánkból, szabaduljunk a másodlagosságtól, fedezzük fel tájainkat és hagyományainkat. A betyárfilm, kellő fantáziával, radikalizmussal és eredetiséggel, a westernnel egyenrangú nagyműfajjává lenne fejleszthető. El kellene készíteni, ha akad rendező, akiben van elég ehhez szükséges szenvedély, empátia, melodramatikus érzék és melankólia, az elveszett *Egy nap a világ* új verzióját. Populáris kultúránknak nagy hagyományai vannak. Napjainkban Kálmán Imre főműve új színházi bemutatója alkalmával írták a lapok, hogy a statisztikák szerint nincs olyan perc, amelyben ne játszanák valahol a világon a *Csárdáskirálynő* egy dalát, nincs egy perc, amelyben elhallgatna ez az operett. Ne feledjük, hogy egyetlen magyar film, a *Mágnás Miska* című operettfilm nézőszáma érte el a tízmilliót. A *Csárdáskirálynő* vagy a *Cirkuszhercegnő* olyan nemzetközi szuperprodukciónak alkalma lehetne, mely új életre kelti, a musical elhalványodása idején, a filmoperett műfaját, amiben utoljára Willi Forst remekelt. Bob Fosse *Kabaréja* és a film noir közötti stiláris térben kellene újraálmódni és újraalkotni az *Egy szerelem három éjszakáját*, melynek egykori filmi megvalósítása nem tudja megközelíteni az anyag költőiségét. Filmkultúránk szégyene az is, hogy Mándy Iván világát nem sikerült méltóképpen filmen megeleveníteni. A *Cirkuszhercegnő*nek Oroszországban két változata készült. Az első érdekessége, hogy egy csavarral korszerűsítik a darabot: a hölgnő nem azért bocsát meg, mert a cirkuszosról kiderül, hogy gróf, hanem azért, mert a gróf bevallja, cirkuszos. Az oroszok hasonlóképpen kétszer is megfilmesítették a *Csárdáskirálynőt*, melynek mindkét változata sikert aratott, míg a Kádár-kor enerváltságával és sznobizmusával terhelt magyar változat megbukott. Hogy miért történt ez, mi minden hiányozhatott belőle? Érdemes ma is elővenni Szigeti Árpád *A múlt édes örömei és a kultúrsznobság hátulütői* című cikkét, mely más film kapcsán kezdi körüljárni problémánkat: „Tisztázatlan például a magyarnótázás szerepe ma, nem tudjuk, hogy csökevénynek, vagy egy ma is újratermelődő társadalmi szükségletnek tekintjük-e. Korábban egyértelműen elítéltük, mondván: ez a halálra ítélt dzsentritempó visszfénye. De ez a visszfény csak nem akar kialudni...” (*Figyelő szemek*. 1979. 1. sz. 3.). A „szocializmusban” kis Sztálinnak érezte magát sok rendező, az amerikanizmusban pedig kis Al Caponeként lép fel. A rendezők istenkomplexusa nem engedi komolyan venni sem a nézőt, sem a népszerű anyagot, sem a tradíciókat. Ez nehezíti a nagy múltú műfajok újrafelfedezését. *A mai film szimbolikája* a jellemzett nárcisztikus kultúrából való kitérés lehetőségét

nyomozza. *Az alvilág királya* című filmben egy öregasszony feltesz egy bakelitlemezt ócska gramofonjára, felhangzik egy kis könnyű dal, s ebből – legalábbis Király szerint – a kultúr-történet egyik kiemelkedő tragikus pillanata áll elő. Walerian Borowczyk is így gondolta a *La marge* című filmje tanúsága szerint.

Az esztétika alapkategóriáinak a film évszázada tapasztalatai alapján való újragondolási kísérletei is tovább folynak *A mai film szimbolikájában*, a tragikum esztétikai fogalmát és a tragikus egzisztencia egzisztenciálonológiai fogalmát szembesítve egymással. Ez azért is érdekes, mert ezzel a gondolati pálya visszakanyarodik az elejéhez. Király *A frivol múzsa* előtti írásait megtagadta, pedig ezekben is megtalálhatjuk a későbbiek csíráit, Nicolaescu-semináriumában, melyet a hallgatók adtak ki, ilyen kezdemény a *Sergiu Nicolaescu halál-esztétikája*. Módom volt elolvasni szerzőnk egykori szakdolgozatát, az 1966 júliusa és decembere között írt *A tragikus alak sajátosságát*, melyben – bár egy mára elavult gondolatrendszer fogalmaiban kifejezve – ma is találni újszerű megfogalmazásokat. (Ezt a helyet használok fel köszönetnyilvánításra, amiért a szerző pályája megmaradt dokumentumait rendelkezésemre bocsátotta.) *A tragikus alak sajátosságában* a tragikum feltétele az „egész-ség”, vagyis az a komplett totalitás, melyet a posztmodern tagad. Ez az „egész-ség” egyrészt a gyógyításra nem szoruló, önszabályozó élet aktív rendbenléte, az ember teljes belevetettsége vállalkozásaiba, s ezáltal léte radikálisan sokoldalú kiképzettsége. Másrészt, mint totalitás, az ellentétek egysége, mely az önmagával való harcot használja az aktivitást kifelé fordító alkotóerő energiaforrása-ként. Ha az ellentétek egysége, akkor a betegséget is tartalmazza, de minden nap újra legyőzi. Az egészségre a betegség, az életre a halál ébreszt rá. Ezért az egészség az őt megtámadó erőktől visszanyert mívoltában tudatos és szabad. Az egészséges ember a kényelmi társadalom tipikus példányának ellentéte. A nagy élet, a teljes élet a „jó élet” ellentéte. Aki a jelen valóságban a legnagyobb nyomorúságosabb feltételek foglya, az szabad egy új világ teremtésére. A humanizmus lényege nem a harmónia vagy a definitív megállapodottság, hanem a tragikum. Király a „nyomorék lány” hőstettével illusztrálja a modern tragikum lényegét (*A Kurácsi Mama és gyermekei*). Pasolini ugyanezt a tragikumot ragadja meg a *Mamma Rómában*. Jellemző, hogy a fiatal Király ideálját, az egység, teljesség, fertőzetlenség és immunitás vágyát felszabdalt, derékba tört szóval tudja csak kifejezni: „egész-ség”. Ez előrejelzi a továbbgondolásából fakadó későbbi tragikumfelfogást, mely szerint a bűn az erény eredete, és a „halálösztön” (az önpazarlás, önemésztés) vezet tovább az alkotásba. A megoldhatatlanhoz való ragaszkodás, a lehetőségek elleni lázadás, a realitásérzékkel való konfrontáció, a legsötétebb végső igazságok felszínre hozásának kísérlete Ödipusz öröksége. Pasolini felvállalja a „rosszhírt”, míg *Az asszony és az ördög* című hangulatos, erőteljes, műves tökélyű Clarence Brown film az utolsó pillanatokban giccsbe csap át, mert nem meri vállalni saját konfliktusai konklúzióit.

## 12. A MAI FILMKULTÚRA PROBLÉMÁI

Előbb a mozivásznat utánozza – a televíziós korszak elején – a képernyő, majd önállósul, a valóságshow vagy a vitamisorok, esti csevelyek és a nézők betelefonálási lehetőségei különböző formáiban. Az önállósult, új utakat kereső képernyő az interakció eszközévé válik. Az egyén és képernyő interakcióját képviselik az elektronikus játékok, s az egyének – képernyő közvetítette – egymás közötti interakciójára is mind több lehetőség nyílik a mobiltelefon és az internet fejlődése során. Az új népvándorlásnak is két formája van, a migránsok hazát akarnak váltani, az igazi újnómád azonban a hátizsákos tinédzser vagy a szabadideje javát utazásra és

fényképezésre szánó fehérgalléros, mely járványt a kisember is követni igyekszik. Az új vándor mindent lefényképez és száguldó riporternek érzi magát, s nyersen vagy kommentálva bízza képeit a hálózatokra. Összeomlik a szerző mítosza, mind szerzők lettünk, feltesszük az internetre nemi életünk, sebeink stb. képeit. A népmulatság új formája a nárcisztikus exhibicionizmus. Az egykori „isteni sztárokat” a celeb követi, a bulvársajtó pletykaáradatának banális hőseként.

Nő a tévécsatornák száma, számtalan csapból folynak a képek, a befogadó pedig csak kapcsolgat, klikkelget közöttük, ebben látva a gazdagságot és a szabadságot, s meg is könnyebbedve, hogy mehet tovább, nem kötik le, és semmi sem kötelezi végighallgatni a beszélőt. A látványba is elég belepillantani, hisz csak ismert látványok variációja. Nem az egyes egyén vagy esemény teljességében való elmélyülést élvezzük, hanem a továbblépést, minden pillanatban mást választva, dúskálva a figyelmetlenségben és hűtlenségben. A továbblépés azonban nem azonos a túllépéssel, ahogy az új rend sem a káosszal vagy a forradalom az anarchiával. A szociológusok sokáig fogyasztói társadalomról beszéltek. Vegyük észre, hogy a vásárlói társadalom, a vásárlók társadalma lépett a helyére, már nem fogyasztunk, kidobás és szemetelés céljára választunk a kínálatból. A hódítás a vásárlás célja, akárcsak az utazásé, de a halmozott javakkal nem tudunk mit kezdeni, ahogy gyakran a turistának sincs ideje megnézni a tömegtelen fényképét, az eredetit pedig egyáltalán nem nézte meg, mert az ingergyűjtés és a géppel való babrálás, a posztmodern kielégülés, a techno-orgazmus izgatta, nem a tárgy.

A mozgóképnek új utakat kell keresnie, ha játékfilmként is életben akar maradni. Egykori tanítója az irodalom, új mesterei a képregény és az elektronikus játék. Alkalmazkodnia kell az utóbbiakon felnőtt nemzedékek igényeihez. A film, mely előbb autós száguldások, verekedések és katasztrófák felfűzésére használta a vékony cselekményszálát, elsősorban vizuális látványossággá válik, majd ez is leértékelődik, mert az elektronikus játékokhoz képest nem ad elég szerepet a befogadói státuszt megunt fogyasztónak, akit nem hagy nyugodni a versenykapitalizmus túljajzottsága, mely nem tűri a szemlélődést és eszmélkedést. A képfogyasztás ma elsősorban kikapcsolódás, de olyan pihenés, mely egyúttal passzív sport is.

Vannak kérdések, melyekben még nincs itt az ideje a döntésnek, s az egyéni döntés, még ha egy gondolatrendszer keretében, érvekkel alátámasztva jelenik is meg, egyelőre alig befolyásolhatná a közmegegyezést. Ilyen hipotézis, hogy vége a filmtörténetnek. Eltűnt a mozi és a filmszalag. A film hordozójáról levált mozgókép, a mozi mint audiovizuális kultikus hely – templom – világából átkerült egy banálisabb szférába, az otthoni és a hordozható elektronikáéba. Az új hordozókon élő képek új gazdasági, ipari és technikai törvényektől függenek. A filmtörténet az elbeszélést és a riportot átvitte a fogalom világából a képébe. Az új média ezzel szemben a sportot hajlamos transzportálni a képvilágba, így elektronikus játéktörténetet kellene írunk, és azt vizsgálni, hogy a játék szaporodó formái (az aktív, passzív és interaktív játékok) átvesznek-e valamit a mítosz, a rítus információjából, vagy a sportnak a kényelmi és vásárlói társadalomhoz igazított formáját képviselik. Az utóbbi esetben a sportágak információjának kérdése vetődne fel, testképző jelentőségükön túl. Király terminológiájában (mely Heidegger és a fiatal Lukács írásaira megy vissza) ez a játék és sport metafizikájának kérdése lenne, s így ennek kidolgozása jelentené a következő feladatot. A játék könnyebben szabadul a fogalom referenciakódjától, mint a művészetek, de ebben az esetben visszaváltozik prehumán hancúrozássá (az izmoké és az agyé). Mivel a játékok többnyire harci játékok, már az óvodától induló katonai kiképzés eszközeinek is tekinthetők, feladatuk ez esetben az akciókész izgalompotenciál és a fekete-fehér világgép, a gonosz eszméjére alapuló gyűlöletfelhalmozás



szolgálata. Feladatunk azonban nem a jövő, hanem a jelen vizsgálata, melynek filmkultúrája még nem vált le teljesen a jogos értelemben filmtörténetnek nevezhető művészeti fejlődésről.

Az a benyomásom, a mai filmkultúra az előző évszázad tízes éveinek mentalitásaival rokonul. A nevezett időszak lényegének legérdekesebb, áttekintő összefoglalása Füzi Izabella műve: „A testi-zsigeri hatások által megcélzott néző, az érzékelési szituáció átadja helyét az imaginárius működésnek, s a klasszikus narratíva fiktív módusza úgy írható le, mint ahol a képek a narratív információ vizuális hordozóivá válnak, vagy a narratívába ágyazott képek a lelki háztartás pszichoanalitikus terminusokban megragadható tranzakciós felületeként szolgálnak. A korai mozi nem ismeri ezt a fikciós működést, elsősorban azért nem, mert nem a késleltetésből származó narratív kielégülés elhalasztó műveletét aktivizálja, hanem az azonnalosság vizuális örömét célozza meg (legyen annak hatása a komikum, a groteszk vagy az erőszakos.)” A Füzi Izabella által leírt nagy transzformációnak ma az ellentéte játszódik le és előrehaladott stádiumát érte el. A narratív keret formális maradványai nem ébresztenek kényszert az élmény integrációjára, emlékezetére és utólagos feldolgozására. (A filmekkel való együttélés éppen olyan labilissá válik, mint a házasságok.) A transzformációt természetesen óvakodnunk kell formálisan és mereven értelmezni. Az eredeti mozgás-showban (pl. a korai Chaplin-filmek pofozkodásaiban, vagy a Keystone-zsaruk rohángálásában) vannak narratív kezdemények, a mai filmek eklektikus akcióhalmazában és kleptomán remake-izmusában pedig narratív emlékek, másként még unalmasabbá válnának. Füzi Izabella alapos és szemléletesen illusztrált elemzésének tanulsága „arra sarkall, hogy megkérdőjelezzük a korai mozi és a klasszikus narratíva közötti, a filmtörténetírás által meghúzott egyértelmű határvonalakat ... a médiumot tehát nem lehet pusztán az általa kijelölt szimbolikus pozíciók és korlátozó determinisztikus előírások függvényében értelmezni, hanem inkább olyan használati módok sorozataként, melyek a médiumok történeti kisajátításában, s az érzékelésnek és értelmezésnek bizonytalanságában, a billegésben öltének testet.” (Füzi Izabella: *Babits és a korai /magyar/ film*. Apertura. 2006. tél. – <http://uj.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi>). A „képekben való gyönyörködés” és a „narratív élvezet feszültsége” a film élményarcheológiájának két alaprétege.

### 13. FILMELEMZÉS ÉS FILMELMÉLET

Ha nézünk is még filmeket, feltűnő új tendencia, hogy a képek önkielégítése milyen közönyt, sőt néha gyűlölettel kerüli az érintkezést a fogalommal. Király, fenti szövegében, leír különböző szakadékokat, repedéseket. Leírását én a kép és a fogalom között nyíló szakadékra való figyelmeztetéssel egészíteném ki. Mit tegyünk? Átugorjunk vagy beleessünk? Király nyelvezetét használva úgy is mondhatnám: tegyünk vagy történjünk?

Esterházy Péter az irodalom végnapjait látta közeledni. Az amerikanizált szuperfilmből és utánzataiból valóban máris kipusztult a film irodalmi cselekményrétege, vagy – mélyebbre tekintve – mitikus szubsztanciája, s ezzel a film kezd kiválni az emberiség emlékezetéből, képi elbeszélésből és mitológiából, képcirkusszá változva. A néző specialisták tömege által legyártott trükk-meccs lelátóján érzi magát, s egy újszerű zombiplasztikát vagy kameramozgást tapsol meg, nem a régi esztéták által becsült „katarzist” vagy „világkoltást” él át.

A nyelv a globális kapitalizmusban az alku vagy az összecsapás eszköze, nem a megértés és megérttetésé. A köznap életben a beszéd elsősorban politika. Meghatározott cél elérése érdekében kapjuk elő vagy vesszük át a mindenkori kurrens sztereotípiákat, melyek biztosítják a politikai hatalmat, a céget, vagy korrupciós szövetségeseinket megbízhatóságunkról.

A beszédet áthatja az öncenzúra, míg a közcenzúra néma és titkos egyetértések közvetítésével zár ki a versenyből. A szóba, fogalomba, világképbe, eszmék igazságtartalmába vetett hit elveszett, s maradékát napról-napra cáfolja a felemelkedők zsviványmentalitása. Ebből érthető meg, hogy nemcsak az elektronika gombjait nyomogató, a világra többé fel sem néző kisember tántorgása létezik, nagyobb játszmák is folynak, de azok sem kevésbé játékok. A fogalomalkotás alkonyán a kölcsönzött és túláltalánosított elemekkel gazdálkodó fogalmi játék lép a filozófiai gondolkodás helyére: a geg, a bravúr, a sportteljesítmény nyomán járó gondolati játékteljesítmények. Almási Miklós „a posztmodern madárnyelv mániájáról” beszél (*Kis Hegel-könyv*. Bp. 2000. 13.).

A fogalmi akrobatikának is hibája, felfoghatatlanul túlabsztrakt vagy egyszerűen öncélú és unalmas mivoltának következménye, hogy a néző bezárkózik a képi akrobatikába. A mai néző (mondjuk inkább: játékos), a fogalmi tudat kioltását élvezzi az érzéki tudat ajzása által. A tévéorozatok is csak látszólag rehabilitálják a nagyobb összefüggéseket, a képekből szőtt mesét vagy regényt. Valójában végtelen pannedominóként szórakoztatnak, részben pedig a középosztályi életforma kellékeit rendszerezik és népszerűsítik, így a reklámhoz állnak közel és nem az irodalom értelmében vett elbeszéléshez, melynek maradványain passzívan élőködnek.

A nézőtábor jellemzett átalakulásaival párhuzamosan jön létre egy új „szakértő” típus, egyesítve a sportszerű hozzáállást a technokrata szemlélettel. A kritika olyan technikai problémákba ragad bele, melyeket a néző fantáziája összegezve átugrik a lét újszerű átélése irányában. Az egyén öntudatra ébredése és az emberiség öntudatával való találkozás túlkövetelménynek minősül, s gúny, ironia vagy megvetés tárgya a szellemi technokrácia gondolkodásában. Ezt a száraz hullaboncoló tevékenységet pletykázó intimkedés hivatott érdekessé tenni. Ilyen jellegű kijelentések: „A legjobb jelenetek akkor készültek, amikor a rendező ebédelt.”

Minden kárnak lehet azért haszna. A japán műfajelmélet alapos és pontos, de valójában nem elméletet ad, csak terméktípus-leírásokat, melyek pontosan megtervezik a legyártandó termékek célközönségét és hatásmechanizmusait. Hasonlóan működnek a nyugati forgatókönyvíró tanfolyamok és tankönyvek, melyek tökéletesítik a sztenderdizálást és nem hagynak helyet az invenciónak.

Az új sznobéria nem a szellemi, s még csak nem is a nyelvezeti, pusztán a technikai újításokat méltatja, s amit el tud mondani a filmről, úgy hangzik, mintha autósalonban magyaráznák az eladandó kocsik specialitásait. Mindennek helye lehet egy filmszak tantárgyaiban, de ha a képzés erre szűkül, nem a filmszakokról fognak jönni a jövő újítói, látomásos szellemi szenzációk eljövetelei és paradigmaváltásai. Ha a film csak ennyiből állna, amit sok mai kritikus lát benne, úgy megszűnne a szellemi kultúra része lenni, mert csak az szellem, csak az a kép gazdag és átszellemült, amely, ha csak tendenciálisan és végtelen folyamatban is, fogalomra fordítható, azaz értelme tisztázható, s ön- és valóságvizsgálatra ösztönöz, szellemi folyamatokat indít el, ezzel beépülve az egyéni és kollektív jövőbe, folyamatos energiaforrásként állva rendelkezésre. „Csakis a fogalom hozhatja létre a tudás általánosságát, amely sem nem a közönséges emberi értelem határozatlansága és szegényessége, hanem művelt és teljes ismeret, sem nem annak az eszképeségnek rendkívüli általánossága, amelyet megront a tunyaság és zseniönhittség, hanem az immanens formájává érlelődött igazság, – amely képes arra, hogy minden öntudatos ész tulajdona legyen.” (Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Bp. 1961. 45.)

Vajon nem jöhet-e létre új kultúra a változásokból, melyeket összefoglalni próbáltam, s melyek lavinájának még csak első görgetegei érték el hazánkat? Előbb a fizikai munkát veszik

át a gépek, ma már a szellemi munka és érintkezés is gépiesedik. Minden információt a számítógép raktároz, sőt eleméz. Milyen feladat marad majd az agynak? Elvileg minden válságból és káoszából létrejöhet új kultúra, kivéve a szellemi funkciók leadását. A globális kapitalizmusban az államapparátust politikai komiszárok, illetve „rokonok”, „haverok” uralják, a privátgazdaságot tulajdonosok (szintén rokoni és haveri hordalékkal). A szakember kiszorul a döntési és irányítási folyamatokból. Mivel a vezetőnek nincs szakkompetenciája, igyekszik nálánál is tájékozatlanabb vagy egyszerűbb szellemi felépítésű embereket maga köré gyűjteni, hogy az ész hatalma ne veszélyeztesse helyzeti hatalmát. Fejétől is rothad a hal, de alulról is, a kultúrát leváltó játékkultúra felől. Minderre a szakértői-kiszolgáló, ideológusi-igazololó státuszából kinőtt társadalomtudósok is felfigyelnek. „A ’reprimitivizáció’ kifejezi a folyamat lényegét, s megfelel az elemzés emeltebb tudományos követelményeinek, hátránya, hogy rendkívül általános, számos heterogén jelenséget foglal egybe s ezért igen nehezen specifikálható. A ’bunkóság’ terminus előnye, hogy visszaad valamit ennek a reprimitivizációs folyamatnak az aktuális, jelenkori, posztkommunista és magyar aurájából. Az is előnye, hogy a fogalom megtestesítette stílusréteggel a társadalomban valóban működő terminust is be tudjuk építeni az elméletbe, ezzel egyben igazolhatjuk azt a rendkívül fontos tényt is, hogy maga a társadalom is észreveszi és megszenvedi ezt a reprimitivizációs átalakulást.” (Kiss Endre: *Monetarista globalizáció és magyar rendszerváltás*. Bp. 2002. 341.) A szerző elemzéseinek kiindulópontja a következő meghatározás: „A reprimitivizáció-bunkóság alapjelensége egy már elért, sőt, magától értetődőnek tekintett civilizációs szint és állapot elvesztése, visszaesés és felhalmozott értéktartalmak kivonulása a társadalmi folyamatokból.” (uo. 342.). *A mai film szimbolikája* a jelzett folyamatokat a pszichoanalízis regresszió-fogalma segítségével tárgyalja. Aki végigolvassa *A mai film szimbolikáját*, annak szeme előtt elvonul a reprimitivizáció érzéketlen esztétikai fenomenológiája. Az intellektuális, erkölcsi, viselkedési és kifejezési nívó csökkenése, az obszcenitás és eldurvulás növekvő dominanciája, az önmagára büszke és a felhalmozott kultúrát megvető műveletlenség hivatkozása, az állhatatosság és kitartás eltűnése, a kezdeményezés és megvalósítás hanyatlása, a végigcsinálás képtelensége. A giccs és a blöff indolenciája.

A másik ember iránti érdektelenség és figyelmetlenség türelmetlenséggé, majd gyűlöletté fajul. Minden kultúrávesztés az agresszió felszabadulása, majd a destrukció kicsapongásai felé mutat. A gyűlölettermelés, a türelmetlenség ajzása, az ellenségesség széthintése üzletté, majd iparaggá terebélyesedik. Ezzel a gyűlöletkultúrával szembefordulva válik a filmkultúra egyre inkább a szorongás, félelem és rettegés vagy a szégyen kultúrájává. A gyűlöletet és rettegést, és mindenekelőtt hol legagresszívebb, hol legkritikusabb, hol legmélyebb kifejezésüket, az esztétikumot, az ész nagyítója és ítélőszéke elé kell idézni. „A hit, hogy az ész működik a világban, ama lehetőség feltétele, hogy folytassuk benne tevékenységünket.” (Susan Neuman: *Evil in Modern Thought. An Alternative History of Philosophy*. 2002. by Princeton University Press. 470.)

A műalkotás olyan „élvezeti szer”, amely egyben munkaeszköz. Mi a teljesítménye? A mögöttünk levő összélmény, a teljes élettapasztalat, traumáival, beavató élményeivel és fordulataival együtt, az előttünk álló, ránk váró élmények befogadó szerve. Az sem mindegy, mennyire részesedik az egyéni összélmény az emberiség összélményéből, a biológiai és műveltségi örökségtől egyaránt függő érzékenységek nem egyformák, de hatnak egymásra és így képezhetők. A látott filmet az szeretné megérteni, aki a film segítségével magát és világát akarja megfejteni, de mivel az ember léte nem más, mint a rendelkezésére álló idő, amely üresjárat is maradhat, a filmeket az üresség nyugalmanak védelmére is felhasználhatjuk. Ha a rendelkezésünkre álló

idő nem üresjárat, hanem az önépítés tere, az önépítés a világ meghódítását feltételezi, és nem elégszik meg a Király által kényelmi társadalomnak nevezett formáció időfogyasztó divathóbortjaival. Ha kezdeni szeretnénk valamit időnkkel, akkor a film vagy bármilyen más médium nyújtotta katarziszban életünk keresett értelmét összefoglaló képeket találunk. *A film szimbolikájában* ezt az igényt jelzi a „szíven ütő” élmény – pragmatikus-voluntarista kultúránkat szándékosan provokáló – fogalma. A jelen kötet, *A mai film szimbolikája* arra utal, hogy képvilágaink – melyek közül a mozgókép kínálja a legintenzívebb élményt – nemcsak azt segítik átélni, amit keresünk. Azt is segítik tisztázni, mit utasítunk el. A céltudat és a kisiklástudat egyaránt fontos. Mindezt véleményem szerint már *Az esztétikum sajátossága* „felidézés”-fogalma is elültethette szerzőnk gondolatvilágában. A művek képeket, a képek fogalmakat idéznek fel, s a képek és fogalmak cselekvéseket. A fogalom kimaradása esetében azonban a képek élénkítőből altatószerré válnak. Mindenki azt kapja a filmtől, amit megérdemel.

Király előbb az archetípusok, ősképek, univerzális szimbólumok iránt érdeklődött, utóbb az alapvető egzisztenciálék iránt. Egzisztenciálén alapérzések, az emberegésnek a létezéshez való, hangulatban, érzelemben és szenvedélyben kifejeződő alapviszonyai értendők. Visszatekintve úgy látni, mintha, mielőtt ez tudatosodott volna benne, máris egy-egy alapvető egzisztenciálé világította meg az álmogyár, a valóságkép-gyár, és az Ernst Bloch által „méreggyárnak” nevezett giccs és blöff képeinek értelmezését. Azért is elő kellett vennem a fentiekben Király korai egyetemi jegyzeteit, melyeket eddig (*A film szimbolikája* utószavában) nem vettem figyelembe, mert ráébredtem, hogy mindig maradt benne valami abból, amit a strukturalista Józsa Péter kierkegaardianus beütés címén elutasított. Ennek bizonyítékaul idézem az első „magára talált” műve, a *Frivol múzsa* elé helyezett mottót, Ady Endre „Az undor óráiban” című költeményét. *A film szimbolikája* idején is a *Frivol múzsa* mottóján való ismételt elgondolkodásra ösztönzött, hogy a korábbi „frivol” művet legnegatívabban megítélő recenzens a mottót is kifogásolta. Sneé Péter bevezetésül összefoglalja álláspontja lényegét: „...komoly fenntartásokat ébreszt bennem írásának roppant tömege, mint ahogyan aggódva veszek kézbe bármilyen monstruózus művet. Kivált olyat, amelyiknek szerzőjével szinte semmiben sem sikerült egyetértenem még.” (Sneé: *A diskurzus másik fele*. Filmkultúra. 1995. 6. sz. 4.). Most csak a mottóval kapcsolatos „fenntartásokat” idézem: „Az előszó helyére illesztett költemény mindjárt tiltakozásra serkent. Vajon miként lehet *Az undor óráibant* ’moziversnek’ titulálni, s mit jelent egyáltalán a kifejezés? Tematikai kötöttségre utal talán? Annyi köze lehetett a századelő poétájának a mozihoz, mint a *Hahn-Hahn grófnő pillantását* papírra vető írónak ma a hajózáshoz: vagyis semmi. Tegyük meg ezért Esterházyt a magyar tengerészet díszelnökének? Ady mindössze egy szép záróhasonlatot keresett, emlegetése tehát egy módszertani előzetes?” (uo. 4.). Nézzük Ady versét, keressük a választ, hogyan függ össze *A film szimbolikájával* és írója más műveivel.

ADY ENDRE  
**Az undor óráiban**

Jobb az undor, mint a harag:  
Be jó volna fölszabadítnom  
Egy nagy elforduló undorral  
Harag-hörgette magamat.

Én, halni térő agg legény  
Napjaimat már csak kihúzom  
S gyermeket nem fogok hagyni  
Romlás és pusztulás helyén.

Ha gógös, dózsölő hadak  
Ültek nyakára romló népnek,  
Így van az rendjén bizonyára  
S csak aki méltó, az szabad.

Egy-két szegény íródiák  
Sohse állított meg még sorsot  
És népeket veszejtő titkos,  
Törvényes nagy tragédiát.

Gógös undorral volna jó  
Nézni, hogyan kerül zátonyra  
Kalózok kezén martalékul  
Egy gyöngye, bordás, rossz hajó.

Itt voltunk: voltak vészjelek,  
Sopánkodtunk, sírtunk, dühöngtünk,  
Bűnös, gyáva hajó, túrd most már,  
Hogy mozi-képként nézzelek.

A mottó is, bár utólag ez a legkevésbé fontos üzenete, hiszen ma már az Ady után elkövetkező évszázad megelőző történetírásának is tekinthető a költemény, az őt könyve bevezetéseként idéző fiatalembernek a realizmusesztétikával való szakítását jelzi. Nem a filmet kell életképként nézni, hanem az életet moziképként, mert magunk is projekciós szerszám vagyunk, a terveket, célokat, értékeket magunk elé vetítő és hozzájuk igazodó, magunkat a jövőben kereső lény értelmében: az élet a maga egészében projektuma az emberlénynak, aki a képzelettel megfesti a jövőt, a fogalommal értelmezi a jövőképét, és az akarattal belép a „festménybe” vagy „moziképbe” – a projektumba. Az akarat azonban igényli az elutasított, megmerevedett tényvilág iránti undor és harag indulatait. Tévedés, hogy *A film szimbolikája* a *Frivol múzsa* bővített változata lenne. A létről való víziójuk azonos, a történelemről való víziójuk azonban különböző. Ezért mindkettő mást keres és talál a filmekben. Szellemük, hangulatuk, ízük teljesen más. *A Frivol múzsát* az eltávolodó, sőt szakító szomorúság, a messziről néző és ezért áttekintő melankólia, a *Csak egy nap a világot* a nosztalgia, *A film szimbolikáját* a gyónás és a gyász, *A mai film szimbolikáját* az undor, és a tervezett kötetet (melynek *A film szimbolikája: a társadalmi változás szimbólumai* lenne a címe) a harag esztétikájának nevezném. (Ne értsen félre az olvasó, nem az esztéta vagy kritikus filmek iránti undoráról vagy haragjáról, hanem a filmek élet iránti undoráról vagy haragjáról van szó. Ebben az értelemben beszélek undorfilmekről vagy haragfilmekről.) Tehát ma: jobb a harag, mint az undor! Mert az undor füst, a harag viszont tűz. Mindez Király írásainak régebbi problematikájához is kapcsolható: a mai világfilmet, sőt, még inkább és több joggal a világkultúrát, úgy gondolom, elitárius undorkultúra és populáris haragkultúra kettősségeként is leírhatnánk. Szerzőnk



műveit áttekintve meglepő, hogy legkorábbi, stílusban, módszerben leginkább korhoz kötött és ezáltal elavulásra ítélt írásai sugallják az élethez és jövőhöz való naiv vagy hősies – ki-ki ízlése szerint így vagy úgy nevezhetné –, mindenesetre egész nemzedékekre jellemző hozzáállást, amit a remény esztétikájának neveznék. Nemcsak Ernst Bloch vagy Ernst Fisher, hanem az egzisztencialista Otto Friedrich Bollnow vagy a pszichoanalitikus Erich Fromm is nagy jelentőséget tulajdonított a remény egzisztenciáléjának. A korai művek írója fiatal, és a fiatalság a remények kora. Nagy várakozások kora – ahogy abban az időben mondták. Az emberiség számára is a várakozások kora, mert a remény a létező szociális alternatívák, különböző társadalmi berendezkedési formák együttélésének vonzata, a „másság” gazdagságának függvénye. A korai írások optimizmusának esztétikai természete is volt, Király ekkor hitt a filmművészet nagykorúságában, nagy szerzők és életművek eljövételében, s nem sejtette, milyen kritikátlan személyi kultusz kerül át a politikából a művészetbe. A művészet is lehet – a fetiszizmus és fanatizmus révén – a „félelem a szabadságtól”, a „menekülés a szabadságtól”, sőt a megfélemlítés eszköze. Az ízlésdiktatúra is a politikai diktatúrának egy rejtőzködő formája, előkészítő szerepet vállalva vagy utóvédharcot folytatva.

A reménytől az iszonyatig való alászállás megismerési folyamat. A művészi tevékenységnek a megismerésnél is régebbi referenciakódja a már az állatvilágban kibontakozott játék-tevékenység. Ennek elemberiesült, szellemi és közösségi, már a fogalomvilág kibontakozása előtt is metafizikai aurával ellátott formája a rítus. A *Frivol műzsa* a beavatási rituálé, míg *A film szimbolikája* a gyászrituálé felé visszanyomozva kutatja – a váratlan módon legmélyebbre visszavilágító legmodernebb művészetben, melynek talán épp ezért válhat gyakran kétségessé művészi mivolta – az esztétikum preesztétikai gyökereit.

A képzelet képei az emlékekbe foglalt tapasztalatok összefoglalásai, emléksűrítő és szándékprojekció együttese, melyeket tudatosít a fogalom, kritikailag felülvizsgálva és vállalva vagy elvetve őket. Ha a kép műalkotássá válik, a művészi hitvallás visszahat a képre, de a kettőt, eszmét és képet a kor élethangulata és a művész rá válaszoló alaphangulata foglalja össze. Mindez pedig nemcsak visszhangzik, hanem továbbformálódik a befogadó élethangulatában és eszmerendszerében. Az esztétikának át kell tekintenie ezeket a folyamatokat. Ebből az áttekintésből kinő a XX. századi lélek története. Talán a szubjektivitás esztétikai antropológiájáról is beszélhetnénk. Az életérzés és világhangulat fenomenológiájáról. A lét kalandjának eposzáról, melynek meghallója a mozgókép sziréndalának alapján kel útra. Az új ősember mozgó barlangrajzai archeológusának is tekinthetjük magunkat. De beszélhetünk a ma és a holnap, a jövő, a még-nem-lét archeológusainak szerepéről is, ha meggondoljuk, hogy a mozgókép projektív természete azonos az emberlét Sartre által leírt projektív természetével.

Guido Aristarco ezzel a mondattal kezdi *A filmelméletek történetét*: „Az első igazi filmesztéta olasz: Ricciotto Canudo.” (*A filmelméletek története*. 1. köt. Bp. 1962. 19.). *A hetedik művészet esztétikájában*, írja Aristarco, Canudo megállapítja, „hogy a film se melodráma, se színház, bizonyos esetekben semmi több, mint fotografikus szórakozás, de ezenfelül, lényegében, művészet is, amelynek feladata a test és a lélek tökéletes feltárása ... Canudo szerint két alapművészet van: az építészet és a zene. A festészet és a szobrászat az építészet ágazatai, a költészet pedig a szó igyekvése, hogy zenévé váljék. A film egyesíti mindezeket a művészeteket...” (uo. 20.). Már Canudo számára világos, hogy a film megjelenése az egész művészettörténetet új megvilágításba helyezi, ezért a filmesztétika általános esztétikába csap át, korántsem elégedhet meg a „filmszerűség” elemzésével.

A fiatal Király a filmművészeti műalkotás technikai rétegeit kutatta, s ennek során jutott el a „Gesamtkunstwerk” fogalmához, a magára talált szerző pedig a későbbiekben azt vizsgálta, hogyan nyilatkoznak meg az emberlét rétegei, az egzisztenciális nivók a korábbiak tradícióit összefoglaló „összművészetben”, a filmben. Ez utóbbi gondolatmenet hozzásegíthet, hogy szembeállítsuk az emberi teljesség fogalmát az „egydimenziós ember” fogalmával. *A frivol műzsa* vagy *A film szimbolikája* feltérképezi a menny és pokol közötti ide-oda utazás állomásait. *A mai film szimbolikája* a modern próza poklát írja le celláról cellára haladva. Bodnár Zsigmond több műve (pl. a *Szellemi haladásunk törvénye*. Bp. 1892.) szerint idealista és realista nemzedékek váltják egymást. Király ezt teoretikus és pragmatikus, ideálkövető és ügyeskedő, eszmélő és számító, elkötelezett és közönyös, teremtő és felélő nemzedékek váltakozására fordítja. Ha ez igaz, lemondhatunk az apokaliptikus hanyatláselméletről, de ehhez a globálkapitalista világdiktatúra további kiépülésének kell képpel és szóval, szóval és tettel ellenállnunk.

#### 14. A SZERZŐ NEM KAMERA ÉS A BEFOGADÓ NEM MOZIVÁSZON

*A film szimbolikája* első kötete hangsúlyozza, hogy az olvasás hatékony módja a továbbgondolás. Csak a továbbgondolás gondolkodás. A beavatkozás közvetíti a beavatást. Láttuk, hogy a néző a rendező munkatársa, a film részalkotója, de az elméletolvasó is az író munkatársa, az elmélet részalkotója. Az agy nem fényképezőgép, csak a továbbgondolt gondolat több, mint memorizált dogma. Keressünk példákat az olvasott könyv állításaira, de a példát ne pusztán illusztrációként képzeljük el, mert minden alkalmazás bonyolítja és differenciálja az eszmét. Király könyve bírálja a gonosz birodalmának eszméjét terjesztő vagy az agresszióban gyönyörködő, a régi, nemes férfiaságot (John Wayne, Randolph Scott) leváltó agresszív és hisztérikus macsó mentalitás idealizálását. Az olvasó feladata, hogy újabb filmekben kipróbálja a szövegben kapott diagnózisokat és érveket. Nézzük pl. az új hőstípusokat. Tarantino *Djangoja* kétféle fejedelmiséget mutat be, fejedelmiségek és fejedelmiségek ellentétére épít. Az egyik körözött bűnösöket öl, mert maguk is öltek, a másik négereket, egyszerűen csak azért, mert négerek. Az egyik számára az ölés pénzkereset, a másik számára szórakozás. A lényeg azonban az, hogy a filmben hős és ellenhős egyaránt gyilkos, így a film társadalmában mindenki lehetséges gyilkos. A fejedelmiségek bűnösöket öl, de ki nem bűnös a konkurenciális társadalomban? A hivatásos fejedelmiségek is nagy, tömegpusztító robbantó akcióval – lényegében tipikus terrorista akcióval – kezdi működését, mely részben támadásra indult, de meggyőződés nélkül, épp szétszéledni készülő szerencsétlen „vidéki bunkókat” pusztít el. Django pedig, felesége megkorbácsolásának viszonzásaként, kiirtja a kastély háznépét. Mérték, arány ismeretlen, méricskélésnek nincs helye ebben a világban, melyben az anyagi érdek kegyetlensége mérkőzik a gyűlölet kegyetlenségével, és amelyben a jogos bosszú is átcsap mértéktelenségbe. A kegyetlenség mindkét oldalon mértéktelen, de nem elvi okokból, hanem mert a film szerkezete, a játszma lényege a kegyetlenségek mérkőzése, s a cél nem az elbeszélő világgép építés, hanem az erőszak, mint létszubsztancia élvezeti tárggyá változtatása. Nem a mérték, hanem a mértéktelenség élvezete. Mégis visszazivárog az erőszakmeccsbe valamiféle kritikai elem. Tarantino *Djangoja* az *Elfújta a szél* Tarájához hasonló ültetvényen és kastélyban játszódik, mely azonban nem az európai kultúra amerikai örököse, mint a régi filmben, hanem a koncentrációs táborokhoz hasonló megsemmisítő gépezetként képzelik el a film alkotói. A későkapitalizmus elvadulását vetítik ezzel vissza, jelenélményük cseréli ki a nemzeti múltat, s a múltábrázolás vérszomjas formájával még kegyetlenebb jövő előérzetét fejezik ki.

A *Django* üzenete ellentmondásos, az *Abraham Lincoln, a vámpírvadász* végső üzenete ijesztő. Timur Bekmambetov háborús filmjében a déliek addig győznek, amíg Lincoln rá nem jön, hogy vámpírhadakat mozgósítanak az északiak ellen. Miután Lincoln kitalálja a csodafegyvert és elpusztítja a déli hadakat, megteremtve az egységes Államokat, a vámpírok maradékai szétfutnak a világban. Így a film végén, Észak és Dél háborújának lezárulása után, minden újra kezdődik, s ezúttal, mert mint felvilágosítják a nézőt, a vámpírok minden égtáj felé menekültek, most már az egész egyéb világ a jenkik kipusztítandó ellenfele. Mi ez, ha nem tömény fajelmélet, amely nem egy, hanem minden nép ellen irányul?

Az *Abraham Lincoln a vámpírvadászt* kétségtelenül nem lehet egy napon említeni az *Abraham Lincoln a zombivadász* című férccmüvel. Bekmambetov hangulatosan eleveníti meg a kor stílusát és a nemzet életét, maximumot hoz ki a színészekből, vizuális látványvilága és a cselekmény sodrása is leköti a figyelmet, tömegviziói hatásosabbak az ötvenes évek híres szuperfilmjeinél, kár, hogy egy végső csavar ideologikus megszállással sújtja a kétségtelen képi erejű történetmesélést. Ha ma is élne egy Tod Browning, Victor Fleming vagy Rupert Julian, a film a néplélek vagy a személyiség kétarcúságáról, s a kettő harcáról szólna, és nem üzenne hadat az egész világnak.

Mindez igazolja Király egyik állítását, mely szerint a Hollywood által adoptált, különösen az egykori „szocialista táborból” érkezett európaiak túllihegik a hivatalos ideológiákat, ebben az esetben „Amerika évszázada” eszméjét. A XX. század elején nem a jobb kereset érdekében, hanem a fasizmus elől menekülő generációk (Lang, Sirk, Kertész – és vég nélkül folytathatnám) magasabb szintre emelték az amerikai filmet, s olyan örökérvényű alkotásokkal járultak hozzá az egyetemes kultúrához, mint a *Casablanca* vagy a *The Tarnished Angels*.

Összefoglalásul, végső konklúzióként megkockáztatnám a megállapítást, hogy szerzőnk élete első felében a frivolitást igyekezett rehabilitálni a sznobizmus kultúrájában, második felében az érzelmeket egy cinikus, hideg kultúrában, melynek növekvő fagyos embertelenségét már Konrad Lorenz is sokat hangsúlyozta. A Kassai örjárat című esszéregényben Márai már a negyvenes években hideglelkű ámokfutókként jellemezte az új, elvtelen és nyomuló embertípusokat. Megkérdeztem szerzőnket, mi jelentette számára élete legnagyobb nyilvános elismerését. Ezt felelte: „Karády Katalin egy mondata, mely a Magyar Rádióban hangzott el. Ennyit mondott Karády: 'Az isten áldja meg Király Jenőt!', de ezt annyi átéléssel és szenvedéllyel tette, ami abban a korban, amelyben élnem adatott, már ismeretlen volt, csupán koragyermekkorai emlékeimből vagy mozinézői pályafutásom legszeretettebb élményeiből, pl. Kertész: *Mandalay* című filmjéből ismerhettem. Olyan volt ez a pillanat, mintha Karády-dallá változnék az életem: Hamvadó cigarettavég...”