

DEMOKRATIKUS GUILLOTINE

Pólik József

PhD, posztdoktor, DE Filozófia Intézet
polikjosef@hotmail.com

„Hogy valamiből emlék legyen,
várni kell. Minden alkalmasabb arra,
hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk).”

Erdély Miklós

1.

Nemcsak egy festmény, de egy guillotine is lehet demokratikus: persze nem az elkészítés-, legfeljebb a működésmódját tekintve. (Vö. Demokratikus festmény. In: Erdély. 1991, 167–182.) Különösen demokratikus egy guillotine ott – egy olyan társadalomban –, ahol a kontingencia tapasztalatával szemben megnyilvánuló aktív elégedetlenség egy fiktív világ szabályaihoz való merev ragaszkodás fanatizmusában tetőzik, ahol a tények figyelmen kívül hagyása odáig fokozódik, hogy kialakul egy állandó törvény nélküli állapot – pontosabban egy olyan állapot, ahol nincs különbség *törvény* és *etika* között, ahol az érvényes törvény azonos a mindenki által vallott és a lelkiismeretből fakadó etikával, minek következtében bárki, bármikor és ami a lényeg, bármilyen ürüggyel letartoztatható és a társadalom ellenségének nyilvánítható, hiszen azt, hogy mit kell tenni egy adott helyzetben, ettől kezdve nem tudni, hanem sokkal inkább *érezni* kell. Egy ilyen társadalomban a magányos, egyre inkább elszigetelődő individuumnak – ha nem akarja megtapasztalni a guillotine véres demokráciáját – paradox és szinte megvalósíthatatlan módon képesnek kell lennie arra, amire – fogalmánál fogva – egyetlen individuum sem képes huzamosabb ideig. Képesnek

kell lennie a tömegekkel való *együtt*-résre, hiszen egy olyan társadalomban, ahol demokratikus módon működik a guillotine, ez kizárólag azért lehetséges, mert látszólag a tömegek legszentebb érdekeit szem előtt tartva működik éppen így. Mondjuk ki nyíltan: a terror (a guillotine csak szimbóluma ennek – legalábbis Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* című filmjében) kizárólag egy *totalitárius államban* lehet demokratikus, tehát ott, ahol kivétel nélkül minden egyes ember meggyanúsítható azzal, hogy „renitens” gondolatai vannak, hogy olyan tendenciák hordozója – már pusztán fizikai létezésénél fogva –, amelyek veszélyt jelentenek a történelem végcéljának megvalósulása szempontjából; amelyek akadályt jelentenek a megvalósulás felé tett szükségszerű lépések folyamatában. Egy olyan folyamatban, amelynek csak a terror intézményesítésével és kiterjesztésével – tehát a guillotine demokratikussá tételével – őrizhető meg a dinamizmusa, örökmozgó jellege, amelynek állandóan új, kiküszöbölendő akadályokra van szüksége; és amely természetesen meg is találja a maga örök akadályát az önálló gondolkodás képességével rendelkező individuum – a totalitárius állam „objektív ellenségének” – képében.

Már (ha csak zárójelben is) kimondtam, hogy miről lesz szó ebben az írásban. Erdély Miklós 1985-ben készített *Tavaszi kivégzés* című filmjéről. Hadd hívjam fel itt a figyelmet egy másik évszámra is: 1968. Azért hívom fel a figyelmet erre, mert ebben az évben kezdte festeni Bernáth Aurél a *Munkásállam*-ot,

amely – a kép 1973-as méltatója szerint – a szocialista realizmus egyik mesterműve: „gondolati tartalmával a művész munkásságát és egyben egy jelentős magyar festészeti tendencia történetét foglalja össze.” (Dávid, 1973, 13.) Jó okom van arra, hogy utalást tegyek itt erre a festményre. Hiszen ha egyetértünk azzal, hogy Bernáth Aurél *Munkásállam* című festménye „a determináció tagadására épülő modern társadalom, tehát a Kádár-rendszer hiteles és igazi önarcképe” – ahol, mint György Péter írja, „egyfajta ideális táj és »társadalom« képe tárul a néző elé”, ahol „az aranykori életöröm a meghatározó elem” – akkor Erdély Miklós filmje – a Balázs Béla Stúdióban forgatott *Tavaszi kivégzés* – nem más, mint ennek az utópikus társadalmi önarcképnek az *ikonográfiai szimbolizálás* módszerével megvalósított *kritikája*. Erdély filmje arról beszél, amiről a Bernáth-kép hallgat: az ideális táj és társadalom másik, rejtett arcáról, egy, a múlt felé zárt – és nem véletlenül zárt – politikai rendszer legitimitációjának eredetéről. Ezt írja a már idézett György Péter a *Kádár köpönyegé*-ben: bár „a tudásrendszer transzparenciájáért és ellenőrzöttségéért cserébe a Kádár-rendszer állampolgárai úgymond majd mindenre... választ kaphattak”, mond néhány kérdés, ami „szinte automatikusan kihullott a politikai elit által diktált rendből, a mindennapi életből, a kívánatos közbeszédből, s végül, de nem utolsósorban a művészetből”. „A kivételek listája ugyan szerény, de kijózanító volt: a nyilvános beszéd nem érinthette a megszállás, a megtorlás, a kivégzések, a forradalom kérdését.” (György, 2005, 28., 22–23., 45.) Márpedig Erdély filmje – a maga „vázlatos”, sőt „hevenyészett” módján – épp ezt a kérdést érinti. (Erdély, 1995, 18.) Néhány évvel a rendszerváltás előtt, amikor „az emlékezetpolitikai kérdések egyszerre jelentek meg a politika, a művészet és a mindennapi élet világában”, amikor „a szocializmus múlt nélküli világa hirtelen legitimitás nélküli

értelmetlenségnek tűnt”, Erdély filmje arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi a *morális* következménye annak, ha egy társadalom – vállalva az emlékezetpolitikai kérdések tekintetében totalitárius módon fellépő államhatalommal való konspiráció kockázatát – úgy dönt, hogy nyomtalanul eltüntet a nyilvános közbeszédből (a politika, a művészet és a mindennapi élet világából egyaránt) a történelmi múlt egy meghatározott részének emlékét. Konkrétan: ha megtiltja magának az 1956-os forradalomra és az utána következő terrorra való emlékezést. Úgy gondolom, ez a magyarázata annak, hogy miért volt 1985-ben „politikailag kínos” Erdély *akciója*, hogy miért nem fogadták el a Balázs Béla Stúdió akkori vezetői – látszólag „esztétikai alapon”, valójában viszont inkább „egy politikai felelősségvállalás miatt” – a *Tavaszi kivégzést*. Ezt a „borzasztóan kényes” filmet, ahol Erdély megállapítása szerint – bár csak „jelzészerűen”, de – „minden a helyén van”. (Erdély, 1995, 26., 13.) (Úgy gondolom, hogy a *Tavaszi kivégzés* egy „akcióművész” filmje. Erdély úgy mutatja be a Kádár-rendszer történetét, mint egy hosszúra nyúlt – mártöbb mint negyven éve tartó – happeninget. Filmje, akciója: kilőtt „puskagolyó” a jövő felé, ahonnan Bernáth kommunista társadalmának hétköznapi hősei a distancia pátoszával néznek vissza ránk. „Az a meggyőződés – írja az *Apokrif előadás*-ban Erdély –, hogy amikor valami felszabadul és felszínre tör, akkor még az határozza meg, ami ellen és aminek ellenére létrejött.” Ez a helyzet a *Tavaszi kivégzéssel* is, hiszen Erdély filmje a Kádár-rendszer „ellen” és a rendszer által folytatott ideológiai doktrináció „ellenére” jött létre 1985-ben. Így folytatódik az *Apokrif előadás*. „Az ellentétek azonosságának elve alapján az [tudniillik a happening – P. J.] még annak az ellentéte, ami ellen létrejött, tehát az határozza meg. Tulajdonképpen olyan ez, mint ahogy a puskafojtás határozza meg, az, amiben része volt, amíg ki nem szabadult.

Ezeket az akciókat én mindig így tekintem, mint a felszabadulást, olyat, ami kirajzolja azt az elnyomatást, amiben részük volt azelőtt. E kirobbanással ugyanakkor megjelenik az új is, ami teljesen független és szuverén attól, amiben létrejött és az egész jelenségben ez lesz az értékes.” [Erdély Miklós: *Apokrif előadás*. In: Erdély, 1991, 157-158.]

Mégis: talán elhamarkodott lépés lenne a *Tavaszi kivégzés* ilyen interpretációja mellett kitartani, hiszen a *Kalocsai előadás*-ban „új-neo-realistáknak” nevezett filmrendezőkkel (Jeles, Bódy, Gothár, Xantus, Tarr) kapcsolatban Erdély megállapítja: „nekem semmi ingerem nincs ebben a társadalomkritikai élű stílusban dolgozni”, ez „nekem nem tetszik”, „nemcsak a filmben, sehol sem”. Holott – és ez a megállapítás a *Tavaszi kivégzés*szel kapcsolatban is megállja a helyét –, fölfokozott pillanataikban ezek a filmek szürreálisá válnak, és olyan elemeket is képesek beengedni, ami nem reális, hanem fölcsavarodik az egész, minthogyha már abszurd lenne.” (Erdély, 1991, 197-198., 195-196.) Véleményem szerint Erdély is beenged „szürreális” elemeket a *Tavaszi kivégzés*-be. Engedi, hogy „fölcsavarodjon” a – helyszínek és a karakterek pszichológiája szempontjából nagyon is realista – történet, „minthogyha már abszurd lenne”. Miért teszi ezt? Hogy megmutassa a filmmel azt a pontot, ahol maga a valóság csavarodik föl, ahol maga a valóság válik – a film perspektívájából nézve – abszurdá. Ebből levonhatunk egy következtetést. Erdélyt nem a történet érdekli (holott, mint mondja, „ez a film [a *Tavaszi kivégzés*] nagyon közel van a játékfilmhez”), hanem az a kérdés, hogy hogyan „lehet éreztetni egy állapotot egy történettel”. (Erdély, 1995, 22., 11.) Egy „belső”, „rossz”, „szorongásos”, sőt „depressziós” állapotot; annak az embernek (Erdély Miklósnak és/vagy a *Tavaszi kivégzés* M. [Miklós?] nevű főszereplőjének) az állapotát, aki úgy érzi, tapasztalja, hogy az 1980-as évek Magyarországá „nem akármilyen hely”,

hiszen itt „egy nagy kísérlet folyik, ahogy most mondják, a fejlett szocializmus *hosszú történelmi korszakának laboratóriuma* ez a kis ország”. De ha ez a megállapítás igaz – és itt jelenik meg az abszurd, itt, ahol Erdély retorikájában elválik egymástól fikció és valóság, ideológia és tapasztalat, a dialektikus ész és a mindennapi élet látásmódja –, akkor hogyan lehetséges, hogy úgy érezzük: „*mindenképpen nagyon kevés hajlamunk maradt arra, hogy berendezkedjünk a meglévőbe, az az érzésünk, hogy ami most van, azt nem érdemes teljes mélységében megélni. Nem elsősorban azért, mert rossz, hanem azért, mert átmeneti.*” (Erdély, 1991, 191.)

Mégis: egyik művészeti írásában Erdély – enigmatikus módon – megállapítja: ahhoz, „hogy valamiből emlék legyen, vágni kell. Minden alkalmasabb arra, hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk).” (*Nürnberg – Beuys*. In: Erdély, 1991, 37.) Miért? Mert a jövő, amire itt Erdély utal: nem létezik. Pontosabban: csak fikcióként, a modernitás egyik megvalósíthatatlan, jövő nélküli jövőjeként, *utópiájaként* létezik. Létezik, de csak úgy, mint a Bernáth Aurél-kép; létezik, de csak olyan mértékig, mint a képen látható „ideális” táj és társadalom, amelyet Bernáth a történetfilozófiai utópiák mennyországából alászálló ideológiai doktrínák földi megvalósulásának megváltott helyeként ábrázol. Egy ilyen – jövő nélküli – jövő, és a *Nürnberg – Beuys* című írásban olvasható mondat erre utal: csak így tud *jelenné*válni. Képpé – sőt *falképpé*, a valósi áhítat *freskó*elületévé – válva, a kommunizmus valóságba aláereszkedő utópiájának monumentális – és minél monumentálisabb, annál élettelenebb, annál *elidegenedettebb* – reprezentációjává dermedve. De – kérdezhetjük – mi értelmese egy olyan jövőre vágni, amiből csak így tud „emlék” lenni? Ami csak távoli utópiaként válhat a rá való emlékezés elérhetetlen tárgyává?

Erdély úgy foglal állást a *Tavaszi kivégzés*-ében, hogy a Kádár-rendszer önmagáról

alkotott univerzális jövőképesohasem fog emlékké, a rá várók empirikus életpaszatalává válni; hiába vannak olyanok, akik hisznek benne. Miért nem? Mert kizárólag egy olyan jövő tud emlékké válni, amely a párhuzamos jövőképekről alkotott elképzelések demokratikus vitájában találja meg a maga szabad képviselőit. Bernáth festményén nem látunk ilyen képviselőket. Mi több: Bernáth festményén – és erre György Péter is felhívja a figyelmet – még a munkásállamnak *sincs* képviselője, „politikai vezetője”. Miért nincs? Mert már nincs szükség rá; a kép egy olyan világot ábrázol, ahol befejeződött az ember természetének átalakítása, ahol az ideológiai indoktrináció hatása alól már senki nem képes kivonni magát; egy zárt világot látunk a képen, ahonnan nincs miért és nincs hova kilépni, ahol mindenki a saját *börtönörének* szerepét játssza.

Ez arra utal, hogy Bernáth – bár nem állt szándékában – egy *totalitárius* társadalomról alkotott (jövő)képet a *Munkásállam*-ban. Akárcsak később a *Tavaszi kivégzés*-ben Erdély. Mi a legfeltűnőbb ikonográfiai bizonyítéka ennek? *Kádár János* és a Kádár János által meggyilkolt *Nagy Imre* egy képen való szerepeltetése. De az is erre utal, hogy Bernáth a fizikai különbségek ábrázolása ellenére megszünteti az emberek *belső* sokféleségét a képen, és a sokaságból olyan egységet hoz létre, amely „tévedhetetlenül úgy cselekszik, mintha maga is a történelem vagy a természet menetének része lenne”. (Arendt, 1992, 586.) Egy, a múltból a jövőbe menetelő emberi közösség ábrázolása a *Munkásállam*; egy olyan közösségé, ahol a múlt *többségtelenségének* reprezentációjáról való latens lemondás diktatórikus gesztusa jelenti az illuzórikus Egység feltételét; és ahol a legelvontabb fogalmaknak az élet vezérfonalául való elfogadására irányuló szándék fanatizmusában nincs különbség a magukat a szabadság és az egyenlőség jövőbeli világába képzelő individuumok között. Ebből

a szempontból a sakkozó Kádár János és a tanuló nép sorában elvegyülő Nagy Imre alakja között sincs különbség a képen.

2.

Nem válhat addig emlékké a jövő, amíg nem válik emlékké a múlt; amíg nem lehet szabadon emlékezni arra, *ami* megtörtént, és úgy, ahogyan *valóban* megtörtént; amíg nincs jogunk *nem* dialektikus módon gondolkodni. Bernáth Aurél – a Kádár-rendszer jövőképebe *emelve* Nagy Imre alakját – nem a mindennapi élet széthulló és ellentmondásos epizódjainak statikus ábrázolását nyújtja, hanem azt teszi, amit „a dialektikus materialista alkotómódszer” (a szocialista realizmus) követel a művésztől: „a folyamatok és a típusok *dialektikus fejlődésének*” reprezentációjára törekszik. Úgy jár el, ahogyan a dialektikus módon gondolkodók: feláldozza a múltat a jövőért, pontosabban: megpróbálja *megszüntetve megőrizni* azt; feltételezve, hogy a valóság „forradalmi fejlődésben” van (Köpeczi, 1977, 130., 127.), hogy a múltban és „a jelenben... mindig a jövő kísérletezik, s a jelenbeli továbbélésben egyre inkább korrigálódik és konkretizálódik az eleinte még homályos ígéretek: az eszme is”; feltételezve, hogy az eszme mint a történelem univerzális mozgástörvénye „nem pusztán az események formális és transzcendens regulájaként áll kölcsönös kapcsolatban a »valós« történéssel, hanem olyan »tendencia«-ként, amely folyamatosan korrigálja magát a valóság fényében.” Mit tesz ezzel szemben Erdély? Antidialektikus módon azt állítja, hogy nem szabad – és nem is lehet – megszüntetni a múlt *tézisét* a jövő *magasabb szintézisében*. Nem, mert az így megőrzött – megszüntetve megőrzött – múlt nem válhat a fennálló „lét-textúra” szétfeszítésének irányába ható „valóság-transzcendens” orientációk kritikájának alapjává. (Mannheim, 1996, 277–278., 221–222.) Erdély azt teszi a *Tavaszi kivégzés*-ében, amit egy dialektiku-

san gondolkodó sohasem tenne: nem *a jövő múltja*, hanem – éppen ellenkezőleg – *a múlt jövője* mellett foglal állást, feláldozva a jövő utópikus emlékeit a múltra való emlékezés jövője érdekében. Hogyan valósítja ezt meg? Úgy, hogy végsőkéig feszítve az utópiát, a Kádár-rendszer jövőjéről alkotható utópikus képet: *totalitárius* módon – pontosabban: a totalitarizmus *komédiájaként* – ábrázolja azt.

Megmutatni a jövő emlékeit annyit jelent, mint beoltani a jelent azzal, ami jön. „Harmatos szellemi fegyvereink – írja Erdély a már idézett *Nürnberg – Beuys* című írásban – csak arra alkalmasak, hogy pillanatnyi rést üssenek a jelen bódulati falán, és egy tétova ajánlatot csúsztassanak be a keskeny hasadékon.” (Erdély, 1991, 37.) Ez a jelenbe becsúsztatott ajánlat, *jelenbe becsúsztatott jövő*: egy totalitárius társadalom *kafkai* képe. Ez az, amit nem lát a jövő „bódulatában” élő jelen, ezt a képet kell keresztülréselni annak „falán”, azoknak az „agymosás” áldozatául esett embereknek a tudatán, akik abban hisznek, amit az indoktrinációt végző hatalmak el akarnak hitetni velük, akik – ha már a hit megszületett bennük – „könnyen képesek alkalmazkodni bármely doktrínához, logikához, amely ellentmond a józan észnek és a korábbi hiedelmeiknek”. (Fehér – Heller, 1992, 152.) Ez a magyarázata annak, hogy miért hangsúlyozza Erdély, hogy fel fogása szerint a művészet – az indoktrináció szolgálatában álló *totalitárius* művészetel ellentétben –: „az oltáshoz hasonlatos tevékenység”. Amíg a totalitárius művészet célja az emberek ideológiai „elbódítása” – a valóságghú gondolkodásmód száműzése a tudattalanba –, addig a művészet (annak Erdély által képviselt, *antitotalitárius* formája) „gyógyító vagy annak vélt mérgeit böki a bőr alá” – vagyis a *jelenbe*. Miért teszi ezt? Hogy megszabadítsa a totális álomba zuhant jelent a jövő „rém”-álom-, képeitől”, azok „bódító” hatásától. Például éppen az olyan képek hatásától, mint Bernáth Aurél *Munkásállam*-a.

Mint Erdély írja: a művészet „leginkább arra jó, hogy az ellenmérget kitermelje, olyasmira felől keltsen képzeteket, ami ellen máris megtanultak védekezni a beoltottak, amitől a továbbiakban nem kell tartaniuk”. (*Nürnberg – Beuys*. Erdély, 1991, 37.) Mi az, amitől tartani kell? Attól, ami „a pretotalitárius gondolkodást és logikát a pszichikum tudattalan szintjén” tartja. Ezek – írja Fehér Ferenc és Heller Ágnes – „voltaképpen ugyanazok az indítékok, amelyek általában is pszichés cenzúrát igényelnek: a félelem és a jutalmazás vágya. A félelem legegyszerűbb fajtái az élet és a személyes szabadság féltése, egyszersmind a meghatározatlan szorongás.” (Fehér – Heller 1992, 153.) Már utaltam rá, és most még egyszer aláhúzom: a *Tavaszi kivégzés* – Erdély szándéka szerint – egy „belső”, „szorongásos” állapotot ábrázol. Egy olyan ember állapotát, aki *áloméletet* él, aki nem tud különbséget tenni valóság és fikció között, és akit éppen ezért egy nem totalitárius módon gondolkodó ember hiába figyelmeztet: „a jövőalakítás életveszélyes foglalkozás, nem jó, ha valaki valamely racionálisnak látszó szélsőségbe túlságosan belelovalja magát”. (*Nürnberg – Beuys*. Erdély, 1991, 37.)

3.

Erdély filmje arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen viszonyban van egymással *fikció* és *valóság* egy totalitárius társadalomban, ahol történelmi valósággá váltak a szükségszerűség páholyából látott utópiák; ahol az a törvény, hogy az egyén – az utópia megvalósulása érdekében – feláldozható, és ahol ezt a törvényt a józan ész megvetésének légkörében élő individuum – akit megfosztottak a nem totalitárius valósággal való empirikus konfrontáció lehetőségétől – kész önként, a legkisebb ellenállás nélkül elfogadni; feltéve, hogy az áldozat nem érinti ideológiákkal körülbástyázott identitását, feltéve, hogy nem kell lemondania – önmagával együtt – arról, ami a legfontosabb számára: egy olyan világ

megvalósulásának utópikus reményéről, amelyben – mint Hannah Arendt írja – „a gyökértelemé tett tömegek merő képzelgés révén otthon érezhetik magukat, és megkíméltetnek azoktól a soha véget nem érő csapásoktól, amelyekkel a való élet és való tapasztalat sújtja az embereket és minden várakozásukat”.

Nem véletlenül utalok itt Hannah Arendt totalitarizmuselméletére, hiszen Erdély filmje a szélsőséges szubjektivitás helyzetébe jutott tömegember totalitárius látásmódjának ironikus kritikájaként is interpretálható. Erdély ugyanazt állítja a *Tavaszi kivégzés*-ben – mind a cselekmény, mind az ikonográfiai szimbolizálás szintjén –, amit Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei*-ben: ott, ahol „következetes hazugságok” révén lehetséges létrehozni és fenntartani egy fiktív világot – a valóság helyén és helyett –, ott az olyan emberektől, mint M., a *feltétlen* engedelmességet is lehetséges megkövetelni az élet és halál dolgában. Ott a valóságból a fikcióba, az esetlegességből a következetességbe menekülő emberek képtelenek arra – különösen abban az esetben, ha egy *totalitárius mozgalom* hiszékeny szimpatizánsai –, hogy életüket azon a „szorosan összefonódott” társaságot kívül képzeljék el, „amelynek tagjai a beavatatlanok világa felett állónak érzik magukat, még akkor is, ha – mint Hannah Arendt írja – vádlottakat csinálnak belőlük.” (Arendt, 1992, 437., 461.) Erre a *Tavaszi kivégzés* főszereplője sem képes. Bár a karkai módon működő hatóságok által halálra ítélt M. tudja, hogy „egy érthetetlen és bosszantó hivatali baklövés” áldozata lett, *nem tud nem megjelenia* a kivégzés helyszínén, sőt elhatározza, hogy ha nem érkeznek meg időben a hivatalnokok, *ő lesz az, aki végrehajtja magán az ítéletet*, megnyomva „a zsinegen lógó rozsdás kést” kioldó elektromos szerkezet indítógombját. Nem azért teszi ezt, mert azt gondolja (amiben különben „hallgatólagosan” mindenki egyetért), hogy „ok nélkül

senkit nem végeznek ki” (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 89.), hanem sokkal inkább azért, mert a totalitárius mozgalmak legszembevetőbb külső jellemzője, hogy „tagjaiktól teljes, korlátlan, feltétel nélküli és visszavonhatatlan hűséget követelnek”, és M. *éppen egy ilyen mozgalom tagja Erdély filmjében*. Erre utal, hogy M. a „tanácsházán” dolgozik, tehát éppen ott, ahonnan az általános tisztogatás folyamatát irányítják a pártbürokrácia láthatatlan vezetői.

De az M. viselkedésében megnyilvánuló „belső” is arra utal, hogy itt egy olyan individuumról van szó, aki nem tudja magát elképzelni azon a zárt – és minél zártabb, annál abszurdabb – világon kívül, ahol „kísérletezni lehet a valósággal vagy még inkább a valóság ellenére”, ahol az állam – az intézményesült káosz rendszereként, sőt „laboratóriumaként” – az ideológiai doktrínák valósággá változtatásának célját szolgálja a kivégzésekkel. Hannah Arendt azt írja, hogy „ha létezik valami olyasmi, mint totalitárius személyiség vagy mentalitás, akkor ennek egyik legfeltűnőbb vonása éppen a rendkívüli alkalmazkodóképesség és az állandóság hiánya...”. (Arendt, 1992, 377.) M. is ilyen rendkívüli alkalmazkodóképességről tesz tanúbizonyságot Erdély filmjében, hiszen nem talál semmi szokatlant „a gyakran napi kétszeri ítéletvégrehajtás látványában” és abban sem, hogy bárkiről el tudja képzelni: „valami rejtett mocsok, valami zavaros [van] az illetőben”. Amikor a film alapjául szolgáló novella elbeszélője azt mondja, hogy „olykor megpróbáltam köztisztületben álló személyekről elképzelni, hogy elítélik”, és „furcsa módon ez minden esetben sikerült” (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 89.), akkor azt teszi, ami egy totalitárius módon gondolkodó individuumtól feltétlenül elvárható: *nem lepődik meg semmin*: „még akkor sem inog meg, amikor a szörny saját gyermekeit kezdi felfalni, sőt még akkor sem, amikor ő maga válik üldözés áldozatává...”. (Arendt, 1992, 378.)

Egy totalitárius rendszer úgy működik, hogy „fölszippantja” a hétköznapi ember személyiségét. Egy totalitárius rendszerben „az emberek elkezdik a totalitarizmus nyelvét beszélni, s e folyamat során fokozatosan olyan dolgokat is magától értetődőnek tekintenek, amelyeket egy évvel korábban még nem fogadtak volna el, olyan dolgokat, amelyek jóváhagyása merőben ellentétes a jellemükkel”. (Fehér–Heller, 1992, 165-167.) Erdély filmjében, ahol „a gyász állandó és unt formája... a társadalmi érintkezésnek”, M. azt tekinti magától értetődőnek – hiszen „úgysem tehet senki semmit” –, hogy bánmikor kivégezhetik. (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 88.) Ez a „cinikus vagy unott közöny a halállal és más személyes katasztrófákkal szemben” (Arendt, 1992. 387.) akkor nyilvánul meg a legerősebben, amikor megtudja, hogy halálra ítélték, és nem kétségbeesést vagy halálféltelmet érez – holott egy hétköznapi ember első, *természetes* reakciója ez lenne –, hanem „égető szégyent”. Ezt mondja az elbeszélő a filmnovellában: „Mikor a kezembe nyomott papírlapot átfutottam, valószínűleg elsápadhattam, bár belül elborított az égető szégyen. Egész testemben zsidongást éreztem, ami különös módon azonosnak tűnt a teremben hallható tompa zsvajjal. Ugyanakkor minden és mindenki olyan különvalónak tűnt, mintha vizet eresztettek volna a terembe és én egy üvegburán keresztül nézném őket.” (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 90.) Miért érez szégyent M.? Miért érzi hirtelen magányosnak, mindenkitől elszigeteltnek magát? Mert azt gondolja, hogy aki nem része a totalitárius mozgalom által létrehozott és fenntartott fiktív világnak, az tulajdonképpen *nem is létezik*, az nemcsak a mozgalomból, hanem magából a létezésből van kizárva. M. – kezében a halálos ítélettel – nem érzi többé *igazolhatónak* a létezését. Káros és életképtelen lénynek érzi magát, aki csak akadálya annak, hogy a Történelem elérje szükségszerű végcélját. Mivel azonban a

totalitárius állam a végrehajtó és az áldozat szerepére egyaránt felkészíti alattvalóit – „ez a kettős felkészítés, amely a cselekvés elvét pótolja: az ideológia” –, M. tudja, hogyan őrizheti meg *erkölcsi* méltóságát. Úgy, hogy engedelmeskedik a Történelem univerzális mozgástörvényének, meggyőzve magát arról, hogy ha életének már nem is, halálának még mindig van célja és értelme: az, hogy meggyorsítsa a Történelem mozgását, a dialektikus összefüggések érvényesülését.

M. olyan individuum, aki a halálos ítélet elolvasásának pillanatában arra a következtetésre jut, hogy nincs élet a totalitárius mozgalom által létrehozott és fenntartott fiktív világon kívül, hogy annak, aki a mozgalom ellen van (márpedig a halálos ítéletből éppen ezt tudja meg M.), el kell tűnnie nyomtalanul – nemcsak a mozgalomból, hanem az életből is. Ki ellen és milyen bűnt követett el M.? Ennek nincs jelentősége – még M. számára sem. Bár először még megpróbálja tisztázni a „félreértést”, hamarosan felhagy az erőfeszítéssel. Mintha csak felismerné, hogy egy totalitárius állam (annak titkosrendőrsége) nem a bűnt üldözi, hanem a *lehetséges* bűnt: a gyanúsítottat nem azért tartóztatják le, mert elkövetett valamit, hanem azért, mert „képesnek tartják a személyiségéhez (vagy gyanúsított személyiségéhez) többé-kevésbé illő bűntény elkövetésére”. Mert képesnek tartják a „bűnözővé” *válásra*. Ezért ítélik halálra M.-et is. Halálra ítélik, mert egy totalitárius államban – ahol a ténybeli korlátok kiküszöbölése végül „arra az abszurd és borzalmas következtetésre vezet, hogy minden olyan bűntettet, amelyet az uralmon lévők egyáltalán el tudnak képzelni, büntetni kell, független attól, elkövették-e vagy sem” – „a »gyanúsított«-kategória [...] az egész lakosságra kiterjed. Bármely gondolat, amely eltér a hivatalosan előírt és állandóan változó vonaltól, már önmagában gyanús, függetlenül attól, hogy az emberi tevékenység mely területén jelentkezik. Az emberek pusztán azért, mert

gondolkodni képesek, *per definitionem* gyanúsak, és ez a gyanú példás viselkedéssel nem hárítható el...” (Arendt, 1992, 587., 518., 519., 521.) Mikor tér el M. a hivatalos vonaltól? Amikor megpróbál magyarázatot találni a kivégzésekre, amikor megpróbálja „átérezni” azok „indokoltságát”. „Erős a gyanúm – mondja –, hogy következményeiben valamiképpen hozzájárultak ilyen és ehhez hasonló renitens gondolatmenetek, hogy végül én is az elmarasztaltak szégyenletes listájára kerüljek.” (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 89.)

De – kérdezhetjük – miért jelent veszélyt egy „renitens gondolatmenet” a totalitarizmus szempontjából? Mert – mint Hannah Arendt írja – „a totalitárius uralom »mintapolgára« pavlovi kutya, a legelemibb reakciókra korlátozott emberpéldány, az a reakciótömeg, amely mindenkor megsemmisíthető és azonosan viselkedő más reakciótömegekkel helyettesíthető.” Egy olyan individuum, aki önállóan gondolkodik – akinek M.-hez hasonlóan „renitens gondolatmenetei” vannak –, azért tekinthető *per definitionem* gyanúsnak, sőt veszélyesnek, mert ismeri a *distancia* érzését, mert tudja, hogy mit jelent különbözni másoktól – esetünkben épp a totalitárius állam „mintapolgáraitól”. Persze a *distancia* érzése egy totalitárius személyiség számára sem ismeretlen. Csakhogy ebben az esetben a *distancia* érzése – sőt, *pátosza* – „a Mi és az összes többi ember közti különbség” reprezentációjának fanatizmusában válik az önmeghatározás alapjává. Egy olyan individuum, aki önállóan gondolkodik, nem fanatizálható, mert nincsen „Mi” tudata sem. Az ilyen individuum nem csoportok – fajok vagy osztályok – között lát különbséget, hanem legfeljebb emberek között, akik gondolkodnak vagy nem gondolkodnak.

Egy tekintélyelvű rendszerek „mindig az a célja, hogy korlátozza vagy csökkentse, ám sohasem az, hogy megszüntesse a szabadságot” – a *distancia* érzését. „A totalitárius

uralom célja viszont a szabadság megszüntetése, sőt, általában az emberi spontaneitás kiküszöbölése...” (Arendt, 1992, 548., 499.) Nem lehet az emberek fölötti uralom addig totális, amíg a *külső* nem ugyanaz, mint a *belső*, amíg különbség van az *általános* és az *egyes* között. Éppen ezért a totalitarizmus arra törekszik, hogy megszüntesse az individuum és a közösség (a „Mi” megtestesülése) között a *distanciát*; eszményi „mintapolgára” mindig egy olyan individuum, aki kifejezi magát az általánosban, akivel bármit meg lehet tenni a Történelem végcéljának megvalósítása érdekében. Pontosan úgy, mint azokkal a sakktalakkal, amelyek Erdély *Erőgyensúly* című akciófotóján láthatók. (Vö. *Erőgyensúly*. Erdély, 1991, 13. kép) Ilyen kiszolgáltatott, bármikor „felborítható”, bármikor halálra ítéltető sakktalakra M. is.

M. sorsa azt bizonyítja, hogy a totalitarizmusnak mindig a *belsővel* van dolga; mindig a *belső*t akarja szóra bírni, beszédre kényszeríteni; mindig a *belső*t akarja *külsővé* tenni – megfosztva különösségétől, autonómiájától, „renitens gondolatmenetek” alkotására való képességétől. Miért ítélik halálra a *Tavaszi kivégzés* főhősét? Mert azok a hatalmak, amelyek az általános képviselik, kíváncsiak a *belső*re, arra, hogy a mozgalom M. nevű tagja: totalitárius mentalitású-e. A film főhőse – ebből a szempontból – *jól vizsgálzik*, hiszen kész végrehajtani magán a halálos ítéletet, jelezve, hogy nem tudja elképzelni az életét a totalitárius mozgalom fiktív világán kívül. Ótestamentumi, sőt karkai képpel élve: M. olyan *fiúnak* bizonyul, aki – paradox módon épp a *saját* jövője érdekében – feláldozza magát a megszálott, *totalitárius apa* kedvéért, annak parancsára. (Vö. Kafka, 2001, 38–48.) Pontosabban: csak kísérletet tesz rá, hiszen a guillotine végül nem mozdul meg.

Többféleképpen is értelmezhetjük ezt a jelenetet. Először is értelmezhetjük úgy, ahogy Erdély – pontosabban a filmnovella elbeszélője – teszi; hangsúlyozva, hogy a

guillotine mozdulatlansága *nem jelent semmit*, hiszen „központilag” kapcsolták ki „a gépezetet működtető áramot”, tehát M. a *véletlennek* köszönheti az életét. „Képzeletben – mondja M. – megjelent egy fehér köpenyes központi kisasszony, aki a kapcsolót elfordította.” (*Tavaszi kivégzés*. Erdély, 1995, 93.) De úgy is értelmezhetjük ezt a jelenetet, mint a fikció *fikcióként* való lelepleződésének pillanatát; annak – prófétikus – bejelentését, hogy a Kádár-rendszer a „liberális totalitarizmus” kísérleteként *megbukott*. (Kertész, 2006, 213.) Nem mozdul meg a guillotine – jelezve, hogy a „fejlett szocializmus laboratóriumában” megszűnt a demokratikus törvények helyét elfoglaló terror (az „erőpropaganda”) *dinamikája*; jelezve, hogy hiányzik az utópikus ideológiai doktrínák valósággá változtatására irányuló politikai akarat régi fanatizmusa. Nem mozdul meg a guillotine – mert Erdély azt akarja mondani (a maga közvetett, szimbolikus módján), hogy a

hatalom homlokzata mögött már nincs olyan erő, amely képes megakadályozni a rendszer legitimációjának eredetével kapcsolatos emlékezetpolitikai kérdések megjelenését a politika, a művészet és a mindennapi élet világában; mert már nincs semmi, ami képes biztosítani a börtönként és a „megnyerhető veszteség” eldorádójaként egyaránt meghatározható rendszer stabilitását, látszólag szükségszerű – a történelem mozgástörvénye által garantált – jövőjét. De ha így áll a helyzet – ha „minden alkalmasabb arra, hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk)” –, akkor „érdemesebb valami meg nem levőre, valami készülőfélben lévőre figyelni”. Akkor, mint Erdély írja *A kalocsai előadás vázlat*-ában: „utazási állapotok uralkodnak...” (Erdély, 1991, 184.)

Kulcsszavak: *totalitarizmus, Kádár-rendszer, utópia, emlékezetpolitika, reprezentáció, indoktrináció, dialektika, terror*

IRODALOM

- Arendt, Hannah (1992): *A totalitarizmus gyökerei* (Braun Róbert, Seres Iván, Erős Ferenc és Berényi Gábor fordítása). Európa, Budapest
- Dávid Katalin (1973): *Bernáth Aurél két falképe* (*Munkásállam, Történelem*). Képzőművészeti Alap, Bp-
- Erdély Miklós (1991): *Művészeti írások*. Képzőművészeti Írások, Budapest
- Erdély Miklós (1995): Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *A filmről*. Balassi, Budapest

- Fehér Ferenc – Heller Ágnes (1992): Emlékezet és felelősség. In: *Kelet-Európa „dicsőséges forradalmi”*. T-Twins, Budapest
- György Péter (2005): *Kádár köpönyege*. Magvető, Bp.
- Kafka, Franz (2001): Az ítélet. In: *Elbeszélések*. Palatinus, Budapest. 38–48.
- Kertész Imre (2006): *K. dosszié*. Magvető, Budapest
- Köpeczi Béla (1977): A szocialista realizmus történeti útja és fő jellemzői. In: *Eszmék, utak*.

