

Az egyetlen allegória felé

Elmélkedések Benjamin angyaláról és a fölszabadító stílusról

„Az egyetlen dolog, amiért felelhetünk: visszautasítjuk a saját egzisztenciánkkal való ideologikus visszaélést, továbbá a privát szférában szerényen, tehát önhittségtől mentesen járunk el – mindezt már régen nem a jólneveltség, hanem az afölötti szegényérzet ösztönzi, hogy vannak olyanok, akik számára, lélegzésük okán, maradt levegő a pokolban.”

„Csak estje lenne, lenne már közel / csak alkonyatja, minden szürkesége, / minden fájdalma lenne, vége már.”

(Borbély Szilárd: Hosszú nap el)

Kertész Kant „radikalizmusát” magasztalja, összehasonlítva Nietzsche radikális elképzeléseivel. „Paradoxon, de e tekintetben Kant radikálisabb: a kritikán kívül semmit sem akarni – ez a mértéktartás az igazi radikalizmus.”² Kertész a *Gályanapló*ban mindvégig többre tartja a művészetet a valós életnél. De vajon megelégedhetünk-e a pusztá elméletalkotással anélkül, hogy a gyakorlat filozófiáját ne állítanánk mellé? Lehet-e pusztán a gondolkodás és az írás aktusa olyannyira radikális³, hogy kilépjen a meg-

¹ LOSONCZ Alpár (1995): A különbség messianizmusa. = *Pompeji*, 1. URL: <http://epa.oszk.hu/00600/00689/00004/losoncz.html>. Az eredeti szöveg így hangzik: „Das einzige, was sich verantworten läßt, ist, den ideologischen Mißbrauch der eigenen Existenz sich zu versagen und im übrigen privat so bescheiden, unscheinbar und unpräzise sich zu benehmen, wie es längst nicht mehr die gute Erziehung, wohl aber die Scham darüber gebietet, daß einem in der Hölle noch die Luft zum Atmen bleibt” (ADORNO, Theodor [1951]: *Minima Moralia*. Suhrkamp, 33).

² KERTÉSZ Imre (1992): *Gályanapló*. Holnap, Budapest, 28.

³ De mit is jelent ez a radikalizmus? Ez minden bizonnyal Rousseau velőtrázó kijelentéséből ered, miszerint az ember jó, de a világ (a civilizáció, a társadalom) rossz. Tamás Gáspár Miklós egy érdekes fejleményre mutat rá ennek kapcsán: „Benjamin, Kojève, Bataille, Foucault, Deleuze népszerű műveiből a mai kritika kilúgozza a forradalmi destrukció üdvtani vonatkozásait [...], de mindez semmit sem ér: a kései huszadik század forradalomellenes fordulata egyben antifilozofikus fordulat, az ún. »posztmodern« a radikális filozófiát hagyományként és szépirodalomként őrzi meg, ez a művelődéstörténeti csalás az összes tartalma” (TAMÁS Gáspár Miklós [1999]: *Törzsi fogalmak I.* Atlantisz, Budapest, 18).

levőből, az újratermelődő jelenvalóságból? Felszabadíthat-e bennünket pusztán az írás, akár mint elméletalkotó munka, mint művészi tett?

*

Az írás történetéről rengeteget tudunk, szakirodalmi könyvtárnyi. A népek történetében betöltött szerepe is ismeretes. Ismert az is, hogy milyen módokon, milyen technikákkal éltek írásaikban az üldözöttek.⁴ Blanchot segít nekünk megérteni az írás folyamatában ránk törő lényegi magányt is (solitude essentielle), valamint azt is, milyen radikális erők rejlenek az írásban.⁵ Arról azonban, hogy a forradalom milyen viszonyban van az írással, hogy abban az időben, amikor az idő kontinuumára redőt vet, és ezáltal a „többlet” által megszakítja a történelem folyását, mi történik az írással, s ennek a redőnek a növekedése során – mely által végül a redő veszi át az idő helyét –, amit felszabadulásnak nevezhetünk, milyen szerep vár az írásra, szüksézsavúak a források.

A megváltás angyaláról Benjamin a következőket mondja: „Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire, és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami szétdőrt. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmoz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”⁶

⁴ „A sorok között írni – ezzel a kifejezéssel világíthatjuk meg jelen írás tárgyát. Az eretnek nézeteket valló írókat az üldöztetés arra kényszeríti, hogy sajátos írástechnikát fejlesszenek ki, melyet a metaforikus „sorok között írni” kifejezéssel jelölhetünk” (STRAUSS, Leo [1994]: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Atlantisz, Budapest).

⁵ „Írni annyi, mint szétörni azt a köteléket, mely a beszédet hozzám fűzi, szétörni azt a viszonyrendszert, mely miközben »hozzád« beszéltet, abban az értelemben juttat szóhoz engem, melyet e beszéd tőled kap, mert megszólít téged: ő az a megszólítás, mely bennem kezdődik, mert benned végződik. Írni annyi, mint szétépíteni ezt a köteléket. S túl ezen annyi, mint visszavonni a nyelvet a világ folyásából, megfosztani attól, ami arra irányuló képességgé teszi, hogy ha beszélek, a világ az, ami beszél magának, a nap az, ami a munka, a tett és az idő által” (BLANCHOT, Maurice [2005]: *Az irodalmi tér*. [Ford. Kicsák Lóránt.] Kijárat, Budapest, 13).

⁶ BENJAMIN, Walter (1980): *A történelem fogalmáról IX*. In Uő: *Angelus Novus*. (Ford. Bence György.) Magyar Helikon, Budapest, 966.

Ha jól megfigyeljük a képet, nyomban világos lesz: a megváltás angyala ránk mered. Az angyal ugyan kicsit kancsalít, de előttünk áll. A szemünkbe néz elborzadva. Tehát mi, a nézők vagyunk ama múlt. Mi vagyunk azoknak a helyrehozhatatlan katasztrófáknak az okozói és elszenvedői. Meg azok is, akiket a Paradicsomból érkező vihar először megérint.

De annak a fájdalma is kiolvasható ebből a pár (misztikus és homályos) sorból, hogy meglehet, ez a vihar soha nem fog bennünket közelebb sodorni az angyalhoz. A köztünk lévő különbség mindig megmarad. A vihar csak sodor bennünket előre, de nem fogunk eljutni a megváltás angyaláig. Erre szeretne rávezetni bennünket a melankolikus „flaneur” Benjamin? S ha a meghiúsulást alapjában az alkotás lehetetleníti el?

Vajon nézőként – szemközt a történelem angyalával – aktívak vagy passzívak vagyunk-e? Ez a kérdés foglalkoztatja Rancière-t is. Képzelnék el most azt a szereposztást, amelyben a történelem angyala egy monodráma főszereplője! Platón bizonyára nem látogatná a színházunkat, hiszen szerinte a „[...] színház az a hely, ahol tudatlan embereknek szenvedő (pathos) emberek látványát nyújtják”.⁷ Azok azonban, akik a színház fogalmát a nézők felől határozták meg a dráma eredeti jelentéséhez, a cselekvéshez, az akcióhoz nyúltak. A nézőt ki kell ragadni a „szájtáti tompultságból”, nem hagyhatjuk, hogy lemondjon teste cselekvőképességéről a széksorok közt gubbasztva, és azonosuljon a szereplővel. „Kicsit kancsalítok, mint a történelem angyala. Néha a szárnyaimmal is csapkodom ám...” Artaud létrehozza a kegyetlen színházat⁸, amelyben kiküszöböli a nézőtér és a színtér közti távolságot, Brecht pedig megalkotja az epikus színházat, amelyben a néző nem tud azonosulni a színésszel, el kell távolodnia a drámai cselekménytől. Rancière úgy gondolja, hogy a színház reformját a forradalom romantikus elgondolása hívta életre, mely nem az állam és a törvények mechanikáját változtatná meg, hanem az emberi tapasztalás érzéki formáit. Ezért vált a színház közösségi gyülekeztető. A „megtisztító rítuson” (Artaud) átesett színház ezáltal az „élő közösséget testesíti meg, szemben a mimézis illúziójával”. Mindez pedig azt jelenti, hogy a spektakulum (a dráma) lényegének (közösségiség) akarása éppen a spektakulum (mint látványosság) kritikájára támaszkodik. Így, amennyiben Rancière a

⁷ RANCIÈRE, Jacques (2011): *A felszabadult néző*. (Ford. Erhardt Miklós.) Műcsarnok, Budapest, 8–13.

⁸ „Nem engedhető meg, hogy tovább prostituáldjék a színház eszménye. A színház csak akkor ér valamit, ha mágikus, hátborzongató kapcsolatban áll a valósággal és a veszéllyel” – csattan föl szenvedélyesen Artaud a *Kegyetlen Színház* első kiáltványában. (ARTAUD, Antonin [1985]: *Kegyetlen színház*. [Ford. Betlen János.] Gondolat, Budapest, 147–148.)

forradalom romantikus elgondolása által létrehívott színházeszményt kívánja bírálni, Guy Debord-t bírálja. Hiszen a spektakulum társadalmában élő néző az, aki „...minél inkább szemlél, annál kevésbé néz”. Artaud és Brecht pedig éppen ezeket a nézőket kívánja kimozdítani a tétlenségből. Az igazság állítólag a színpad mögött van, és csak a színház radikális, semmit sem kímélő reformátorai számára hozzáférhető. Ünnepelni tehát annyi, mint cselekvően nyilvánvalóvá tenni a színpad mögötti igazságot. A kritika így két dolgot tehet: vagy megkérdőjelezi, hogy a társadalmunk a spektakulum társadalma, vagy felismerheti, hogy a néző nem teljesen passzív. Rancière emellett a második mellett érvel azáltal, hogy megalkotja a tűnődő képek fogalmát.⁹

De vajon helyesen járunk-e el, ha a monodrámánk főszereplőjére irányítjuk a figyelmet, s nem éppen arra, amit megjelenésével elfed?

*

A történelem angyala azonban nemcsak elérhetetlennek tűnik, de kérlelhetetlen is. A művészetben keresztül mintha nemcsak előre felé, a történelem viharának szélirányában, de visszafelé, a Paradicsom felé sem engedné a felszabadulást.

Különös „zenemű” Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* című filmje. Az ismétlések, az újra és újra visszatérő zenei motívumok miatt rendezés helyett komponáltságról is beszélhetünk az esetében. Számunkra ezúttal a tömeg vonulásának jelene az érdekes, amelyre az Olvasó bizonyosan emlékezik. A kicsivel több mint 15 percig tartó rész zeneileg két részből áll, s három fő jelenetből épül fel. Az első két rész, a tömeg menetelése és a kórházi felfordulás ütemét az úttesten dobogó lábak és az ütlegek zaja alkotja. Nem instrumentális zenéről van szó, a tömeg menetelése csöndben, az ütlegelés némán zajlik. A negyedórás szekvenciát tehát majdnem teljes egészében a csönd teszi ki. Ebben a csöndben viszont vannak furcsaságok.

Rancière a filmet különböző érzékelési rendek összeütközéseként értelmezi.¹⁰ Az érzékelhető felosztásának (le partage du sensible)¹¹ megalko-

⁹ „A tűnődő kép tehát olyan kép, amely nem gondolt gondolatot rejteget, olyan gondolatot, amely nem írható a képet előállító szándék számlájára, és amely anélkül hat a nézőjére, hogy az meghatározott tárgyhöz kötné. A tűnődés tehát egyfajta meghatározatlan állapot aktivitás és passzivitás között” (Uo. 73).

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques (2011): *Utóidő*. (Ford. Sulyák Tibor.) Műcsarnok, Budapest.

¹¹ „Amit én az »érezhető felosztásának« nevezek, nem más, mint azoknak az érzéki evidenciáknak a rendszere, amelyek egyszerre jelzik egy közösség létezését és azokat a választóvonalakat, amelyek ebben az egyes összetevők helyét és osztályrészét

tójánál nyomban kéttípusú érzéki rendet találhatunk. Az első cselekedetet ölel fel, a második pedig elbeszélői formát. A kisváros ez utóbbi szerint a mendemondák prózai világa, amelybe egy teherautóban megérkezik a bálna, amely „talán nem is allegória”.¹² Egyelőre jelentősebb azonban a

kijelölik. Az »érzékkelhető felosztása« tehát egyszerre rögzíti a közös felosztását és az egymást kizáró részeket. Az osztályrészek és helyek kiosztása a terek, az idő és a tevékenységi formák felosztásán alapul, ez határozza meg azt is, hogyan hajlandó egy közösség az osztozásra, és hogyan veszi ki a részét egyik vagy másik ebből az osztozásból” (RANCIÈRE, Jacques [2009]: *Esztétika és politika*. Műcsarnok, Budapest). Urbán Bálint Saramago regényének elemzése során a következőkkel egészíti ki a fogalomról tudhatókat: „Rancière szerint az érzékkelhető rendet hallgatólagosan és foucaultianus módon egy törvény irányítja, amely meghatározza a közös világban való részvétel helyeit és módozatait, megszabja, mi látható, hallható, mondható, készíthető, tehető, hogyan és merre lehet mozogni a térben. Az érzékkelhető felosztásáért felelős hatalmi rend (l’ordre policier) szavatolja és rögzíti a határokat a mondható és a kimondhatatlan, a látható és a láthatatlan között, ezzel korlátozva a cselekvést, az alkotást és a kommunikációt” (URBÁN Bálint [2013]: Saramago posztmodern neorealizmusa. = *Kalligram*, május. URL: <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2013/XXII.-evf.-2013.-majus/Saramago-posztmodern-neorealizmusa>)

¹² „Mi más, ha nem allegória?” – ötlük föl bennünk nyomban a kérdés. Mindennek megválaszolásához azonban messzebből kell közelítenünk. Az újvidéki Gerusija filozófiai csoport politikai véleményének megfogalmazására egy igen érdekes formát választott: kiáltványt írt. Érdemes idézni belőle: „Geruziánusnak lenni annyit tesz, mint iszonyatosan öregnek lenni. [...] A faszunk már évek óta nem áll föl, a mellünk már régtől fogva lóg. Mi csak a fogalmakkal hódíthatunk. [...] Léven a kapitalizmus, mint olyan, absztrakt (és a kizsákmányolás nem biológiai vagy személyes jellegű, hanem mindenekelőtt strukturális, tehát láthatatlan és személytelen), a kapitalizmus elleni harc csak az elmélet eszközeivel lehetséges. Erőteljes tézis ez: az első emancipáló vállalkozásról van szó, amely megfelelő elmélet nélkül nem lehet eredményes. Történelmi szempontból elmondhatjuk, hogy az antikapitalista harc ez ideig csak a kapitalizmus előtti társadalmakban volt eredményes – tehát ott, ahol létezett látható társadalmi osztály, látható dominancia, mint a ressentiment lehetséges tárgya, mint nyilvánvaló ellenfél. A tevékenység igazi kihívását a következő kérdés tartalmazta: hogyan lehet bármit tenni a nem-érzéki érzékiség világa ellen? [...] Manapság a kiáltvány formája is ellenállásnak számít. Vele fejezzük ki az igazság és a program eszméjéhez való hűségünket. Éppen a látszólagos anakronizmusa teszi hatásossá. Badiou szerint minden kiáltványban kell lennie egy »elérkezett az ideje, hogy kimondjuk...« kezdetű mondatnak. A kiáltvány: beavatkozás egy adott helyzetbe” (*Ex Symposion*, 2013/81). De vajon valóban a kiáltvány formája a legszubverzívebb forma? Avagy a felszabadulás iratát esszében kellene megfogalmaznunk? Az élőszót híven tükröző dialógus forgatja fel a fennállót? Egy vers fogja felszítani a forradalom lángját? Fichte öt korszakának elemzésekor Tamás Gáspár Miklós arra jut, hogy nem a felszabadító műfajt, hanem a stílusesszét kell megtalálnunk. Számára ez a metafora. Fichte „a korszakok felsorolásakor így jellemzi a harmadikat, a jelenkort: »A felszabadulás kora, közvetlenül a parancsoló tekintélytől, közvetve az észösztön és általában az ész fennhatósága alól minden

számunkra az érzékelhető felosztása esetében az, amely a cselekvőkhöz kapcsolódik. Ilyen Eszter és Valuska párosa, az (újra)teremtő csillagbarátságé, az „idióták” világa, Eszteré, aki rég elfeledett harmóniát akar játszani zongoráján és Valuska, aki a kocsmában iddogálókkel játszatja el a csillagok és bolygók harmonikus mozgását, s ezzel szemben a város lakosai, a forrongó tömeg és az intrikusok világa. A bálna, ez a mitikus lény lesz az, ami elválasztja a két rendet, Rancière szavaival: „Egyfelől van a magánéleti és társadalmi intrikák valósága, másfelől meg mindaz, ami túllép rajta, ami nem hajol meg logikája előtt.” Mind a tömeg, mind a tömeget hergelő intrikusok, mind pedig a csodák világában élő Valuska és Eszter csalódásra született. A tömeg megmoccan, Valuskát pedig szem elől veszítjük.

„A lázadás jelenetét a filmrendező egyrészt felnagyította (a regény alig foglalkozik vele), másrészt viszont irreálissá tette” – írja Rancière, aki a

alakjában: az igazsággal szembeni abszolút közöny korszaka és az egyetlen vezérforral nélküli teljes kötetlenségé: a teljes bűnösség állapota.« Ezt aztán így fejt ki: »A tekintély alóli fölszabadulás szerszáma a fogalom; hiszen a fogalommal szembeszögezett ösztön lényege épp abban áll, hogy vak, és annak a tekintélynek a lényege, amelynek révén az előző korszakban uralkodott, épp abban állt, hogy vak hitet és engedelmességet követelt. Épp ezért azok alapmaximája, akik a kor magaslatán állnak, s ezért magának a kornak is az elve ez: semmit ne tekintsünk érvényesnek mint létezőt és kötelezőt, amit megérttünk és világosan fölfogtunk.« Majd így folytatja Tamás: „[...]» a harmadik korszak« misztikus lírájának – amelynek fő formája persze a filozofikus-kritikai próza, de nemcsak... – a legfontosabb eszköze a metafora, szemben a hasonlattal, a szünekdokehával vagy más retorikai alakzatokkal.» Miért éppen a metafora? Mivel a „[...] metafora értelmezési tartománya bizonytalan, nyílt, és mivel a gondolatot, korunk alapszabálya szerint, nem ismerhetjük el mint létezőt, a megértés, egyszerűen a metafora megértése csak úgy lehetséges, hogy *egyezkedünk felőle*; a metafora hatása a szellemre ökonómiai jellegű” (TAMÁS Gáspár Miklós [1999]: *Törzsi fogalmak II*. Atlantisz, Budapest, 402, 408, 413–414). Benjamin azonban a metaforától hatókörében kiterjedtebb stílusesszközben, az allegóriában látott felszabadító erőt. Ancsel Éva az esszéjében ezen felszabadító erő egyik módját ragadta meg, s ez az allegória közösségigénye. A német szomorújáték eredetének elemzése során arra jut, hogy: „Nagy valószínűséggel Benjamin érdeklődését az is vonzotta az allegória problémájához, hogy a konvencionált jelentés az allegorikus művészetben közösséget feltételez, amely birtokában van a kódnak...” Lukács György osztja Benjamin véleményét annak kapcsán, hogy az allegóriában a totalitás hamis fénye kialszik. Az esztétikum sajátosságában Lukács arra jut, hogy Benjamin az allegóriát az elnyomottak tradíciójához köti, mert azok tapasztalatát fejezi ki. A szimbólum viszont a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca (ANCSEL Éva [1982]: *Polémia a történelemmel*. Kossuth, Budapest, 44–48). Mindebből arra juthatunk, hogy az allegória: 1) feltételezi a közösség létét (erre a szimbólum is képes), 2) értelmezéséhez szükséges, hogy a közösség tagjai egyezkedjenek felőle; párbeszédet folytassak róla; ebből következik, hogy az allegória jelentése szabadsággal bír (a jelképpé rögzült), s ez bizonyos szubverzív erőt kölcsönöz neki.

következőkben részletezi a tömegjelenetet és a kórházi eseményeket: „Az egész azzal kezdődik, hogy a Jánost követő kamera megállapodik egy példászerűen »romantikus« éjszakai kulisszán: a sötétségből két festői, fehér, erősen megvilágított épület emelkedik ki, sátortetővel és lehúzott ablakredőnyökkel, amiket két fa törzse vág szimmetrikusan ketté; mögülik aztán robbanások zaja hallatszik és lángok csapnak fel, amik lehetnének éppen valamiféle karneváli külsőségek is, ha nem tudnánk már a tűz valódi okát – kitört a lázadás, melynek szereplői mindjárt felvonulnak előttünk.”¹³ S ekkor a vásznon megjelenik a tömeg. Ám közel sem olyan ez a tömeg, mint például az Ortega y Gasset által leírt tömegember alkotta csoportosulás, de még csak nem is az, amelyet a tömegről alkotott elképzeléseinek karikatúrájaként ír le, nevezetesen a III. Károlyt „ünneplő” tömeg, amely az új király beiktatásának olyannyira örül, hogy a kisváros teljes évi termését eldorbézolja¹⁴ (Ortega y Gasset nem érti a példájában rejlő szubverzív erőt), de még a Spinoza által említett tömeghez sem hasonlatos, amely az uralkodó de Witt fivérekkel felnégyeli. „Ilyen lázadó tömeget azonban nem látott még senki: sehol egy jelszó, sehol dühös kiáltás, az arcokon hiába keresnénk a gyűlölet kifejezését; ezek az emberek csak vonulnak, de ezzel az erővel tódulhatnak egy metróállomásra is kifelé csúcsforgalom idején, hiszen nem kölcsönöz nekik uniformitást sem ütemes léptük, sem azok a fényfoltok, amik egyikük-másikuk kezében láthatóvá teszik a furkósbotot.”¹⁵

Ez a tömeg valaminek a vége, betetőzése, hajlunk erre a nézetre a jelenetet követve. Mindjárt valami visszavonhatatlan történik. S valóban: a film azt sejteti, hogy ez a tömeg már túl van minden ideológián, minden szlogenen, minden lóbázható transzparenst felégetett maga mögött, egyedüli ismertetőjegyük csupán a furkósbot. Ez a tömeg nem énekel munkásdalokat, nem szól az „Arise, ye workers from your slumber...”, nem viselnek ugyanolyan színű ruhát, gallérjukat nem díszíti azonos kitűző. Közös szavuk sincs. Valaminek a végére jártak. Valamit be akarnak fejezni. Csupán a husángjaik vannak és a néma menetelésük az éjszakában. Csak a gyakorlat.

Ekkor válik láthatóvá a kórház épülete. „Úgy szoktuk meg, hogy a kamera visszahátrál, ellenkező irányba mozog, mint a személyek. Most azonban a fény hatására megváltozik a ritmus: a kórházi folyosó vakító fehérsége mintha beszippantaná az embereket, egyszerre berohannak, hu-

¹³ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, 34–35.

¹⁴ ORTREGA Y GASSET, José [1995]: *A tömegek lázadása*. (Ford. Scholcz László.) Pont Könyvkereskedés, 54.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, 36.

sángjaikat lóbálva, hogy összetörjék a berendezést, kirángassák a betegeket ágyaikból, és ütlegeljék őket. De még most is csak a pusztá gesztusok működnek, semmi gyűlölet, semmi harag az áldozataikkal szemben, semmi élvezet afelett, amit művelnek, nem jelenik meg az arcokon, amik jobbára árnyékban maradnak, míg a kezek a dolgukat végzik.”¹⁶ Miért éppen a kórházi ápoltak? Miért a betegek, az idősek, az elesettek, a védtelenek? Miért éppen egy kisebbség? Miért a magukra hagyottak? (Ápolókat sehol sem látunk.) Mitől kíván szabadulni a néma tömeg? Rancière nem ad számunkra választ...

„Az a pillanat, amikor kettejük arcát szemből láthatjuk, egyben a megtorpanás pillanata, ami megint csak egy fényhatáshoz kapcsolódik: lerántanak egy zuhanyfüggönyt egy csempézett falról, és mögötte, szemképráztatóan fehér fényben, feltűnik egy csont és bőr öregember mezítelen teste [...]”¹⁷ S ekkor hirtelen megszólal Valuska zenei témája. A film elején ez a szám csendül föl, amikor Valuska a kocsmá vendégeivel a bolygók és csillagok keringésének harmóniáját játszatja el. A kezdő képsorokban a zene ezt a valóságon túlit hivatott jelenteni. Amikor a „kiugró bordájú, múmiaszerű” öregember elől elrántják a zuhanyfüggönyt, a zene utal rá, hogy valaki más is van itt, aki rejtőzik, akit nem mutat még a kamera. Aki csak megfigyel.

Az *Utóidő* írója az öregembert „érinthetetlennek” nevezi: „Ez az öregember egyszerre túl könnyű préda és érintetlen: a pokol tornácának lakóit idézi a festővásznakról, vagy Lázárt a sírjában, olyan alakot tehát, akiben már nem lehetséges kárt tenni, akiben már nem lehetséges több kárt tenni.”¹⁸ Rancière pontosan fogalmaz, valóban, mintha egy festmény állná a törő-zúzók útját. Mintha Klee képéről a történelem angyala jelenne meg. Tehát egy művészeti alkotás, a megfoghatatlan Idea.

A felszabadulás mozzanata nem lehet teljes, hiszen a kisebbség: a betegek és az elesettek kimaradtak. A felszabadulás nem termelte ki önmagából az *érzékeltető új felosztását*, nem szűnt meg kisebbségnek lenni a kórházi ápoltak csoportja. Pedig a történelem angyala mindenkihez szól. A kisváros múltját (idősek), gyengeségét (betegek) jelentő kisebbség megsemmisítése által nincs megváltás. A kisebbség-többség megkülönböztetés nem oldódott föl. Tehát nem az utolsó felkelést vitte színre Tarr.

A történelem angyalát tovasodorja a vihar. Ugyanakkor nem csak az öregember feltűnése, azaz a történelem angyalának allegóriája a jelenet

¹⁶ Uo. 38.

¹⁷ Uo. 39.

¹⁸ Uo. 40.

egyetlen érdekessége. A történelem anyyala ugyanis nem csak figyelmeztetésként van jelen. Ott rejtőzik egy fal mögött. Onnan szemléli az emberi nyomorúság újabb jelenetét.

Az idiotizmus örületté válik, Valuska elveszti az ideális világról szőtt álmait. Mint a lázadás egyik tagja, a felelősségre vonás elől úgy menekül, hogy kórházba vonul. A *Werckmeister harmóniák* utolsó jelenetében azt látjuk, ahogyan a lábát lógatja a kórházi ágyról. „Mellette azonban, fekete kabátjába burkolva, ott ül Eszter, akit időközben kiraktak házából, aki visszatért a klasszikus hangsorhoz, és aki azért jött, hogy ételhordóban ételt hozzon és mindennapi vigaszt nyújtson. A szerepek felcserélődtek, ám a csillagbarátság kozmosz nélkül is megmaradt. Talán így értette Tarr Béla azt, hogy az ő filmjei a remény üzenetei. Nem beszélnek a reményről. Ők maguk a remény.”¹⁹

*

Vári György a Kertész Imréről írt monográfiájában a *Sorstalanságnak* a történelem anyyala által kölcsönzött messiási szerepéről ír. „Mert megváltás csak a megelőző nemzedékek minden szenvedésének eltörlésével lehetséges, a történelem utólagos jóvátételével. A Messiás majd össze fogja ragasztani mindazt, ami eltörött. A *Sorstalanság* pedig – úgy tűnik – él a számára adott gyenge messiási erővel, arcát a történelem felé fordítja, őrzi a múltat és a halottak emlékét annak számára, aki majd összeilleszti azt, ami széttörött. Így a *Sorstalanság* perspektívája végső soron nem lenne más, mint a történelem anyyálának tekintete.”²⁰

*

„A gálya közös. Ti építettétek, együtt utazunk rajta, de a vizeket, melyeken sodródunk, nem uralhatjátok. Miért tesztek hát úgy, mintha kapitányra, kormányosra, első és másodtisztre és legénységre volna szükség?”²¹

¹⁹ Uo. 42.

²⁰ VÁRI György (2003): *Kertész Imre*. Buchenwald fölött az ég. Kijárat, Budapest, 79.

²¹ KERTÉSZ Imre (1992): *Gályanapló*, 43.