

Sipos Balázs

NEM. TE. VAGY.

(PEDRO COSTA: CAVALO DINHEIRO)¹

Q: *What is the purpose of cinema in this current moment in time?*

Pedro Costa: *To avenge, to revenge.*²

Nem értetődik magától, hogy a film jót akar.

Benjamin két fontos írása, a *Tézisek a történelem fogalmáról* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1942) és *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935–'36), korszakfordító kritikai/emancipatorikus funkciót tulajdonított a film kultúrmédiának; Pedro Costa filmjei, így az alább tárgyalt *Cavalo Dinheiro*, kritikát gyakorolnak és emancipálnak a posztkoloniális állapotban. De kritika és emancipáció jelentése sem magától értetődő.

A benjamini kritika nem „a fennállót” célozza, ahogy reménybeli folyamánya, az emancipáció sem a láncok leoldása, a termelőeszközök köztulajdonba juttatása, mégcsak nem is a szabadság azon birodalmának megnyitása lenne, ahol „megszűnik az a munka, amelynek jellemzői a nyomor és a külső célszerűség.”³ Benjaminsnál kritika és emancipáció – a politikai teológia keretrendszerében – történelemfilozófiai összefüggésrendszerbe illeszkedik; legpontosabban talán úgy lehetne jellemezni, mint a temporalitás háromszatátú (múlt-jelen-jövő) közösségi tapasztalatának a kikölkentését, az *atemporalitásban való részesülést* – legyen az *atemporalis* egy múlt, mely sosem volt jelen, az igazán rendkívüli, mert a dolgok lineáris menetéből nem levezethető, nem „additív” történelem, vagy a messiás küszöbönálló eljövetele: utópia. „A materialista történetírás *konstrukciós elven* [kiemelés tőlem] alapszik. A gondolkodást nemcsak a gondolatok mozgása teszi, hanem megakadásuk is. Ha valahol a gondolkodás egy feszültségteli konstellációban hirtelen lefullad, a kiváltott sokktól a

¹ *Horse Money*, Costa, 2014, 104'. A nehezen fordítható, talán portugálul sem egyértelmű cím magyarító fordításban: „A Pénz nevezetű ló”. Ennyiben az angol cím is félrevezető lehet – nem „lópénz”-ről van szó, hanem a főhős, az *Előre, ifjúság!*-ből ismerős Ventura egykori jószágáról.

² „K: Mi a film feladata ma? Pedro Costa: Hogy bosszút álljon, elégtételt vegyen.” On *Revenge and Tragedy in Cinema and Life*. Interview with Pedro Costa. *Four By Three Magazine*. http://www.fourbythreemagazine.com/issue/death/pedro-costa-interview?fbclid=IwAR0rYIY7NWJerkPA3BsXjm8ORdL1g4Zkqfz2PRphc1MoCKAqkflUort_6w

³ Karl Marx: *A tőke*, III. kötet. S. a. r. a marxizmus-leninizmus klasszikusainak szerkesztőseége. Budapest, 1974. 771. Enyhén módosítottam.

gondolat monáddá kristályosodik. A történelmi materialista csak akkor közelít meg valamely történelmi tárgyat, ha az monádként áll előtte. Ebben a struktúrában ismerheti fel a történet messiási megakasztásának a jelét, azaz a forradalom esélyét a múltért vívott harcban.”⁴

Ezt a kikristályosodást (a most-pillanatot: *Jetztzeit*) a *Passagen-Werk* (1927–40) jelen és múlt összeszikkázásaként, kölcsönös intenzifikációjaként írja le, melynek előfeltétele „a progresszió ideológiájának teljeskörű meghaladása.” A „progresszió ideológiája” éppúgy áll Max Weber és liberális vagy szocdem követői „európai társadalomfejlődés”-ére („racionalizáció”), mint a *high-tech* futurista vagy náci híveire és a kommunista üdvtörténetre. Benjamin ezeken a gondolati alakzatokon kívül lokalizálta a messiást. „Azt mondhatni – folytatja –, hogy [a progresszió ideológiáját meghaladó] álláspont a valóság növekvő koncentrációját (integrációját) észlelheti, miáltal mindaz, ami egykor volt, magasabb fokú aktualitást nyerhet, mint amekkorával létezése idején bírt. Azt, hogy pontosan miként jelöli ki saját magasabb aktualitását, az a kép [kiemelés tőlem] határozza meg, amiként és amin keresztül szembesülnek vele. A korábbi kontextusok dialektikus interpenetrációjában és aktualizációjában mérettetik meg valamennyi jelenbeli cselekvés igazsága. Ez [interpenetráció/aktualizáció] robbantja be az elmúltakban lappangó gyúanyagot. Aki így ragadja meg, ami »egykor volt«, nem historiografikusan teszi, mint szokás, hanem politikailag, politikai kategóriákban.”⁵

A múltból és jelenből kikristályosuló *Jetztzeit* képjelenségét meg kell alkotni. Az atemporalitás-effektusra törekvő történelmi materialista tehát olyan kultúrtechnikára utalt, mely egymás mellé vagy egymásba tudja illeszteni különböző korszakok maradványait. Olyan maradványokat méghozzá, melyek nincsenek rendszerszerűen archiválva, lineáris kontinuumba rendezve, mégis hitelesíthetők. Ám nem úgy, ahogyan a makroperspektívás történettudomány verifikál, jelesint szövegekkel szövegeket; a történelmi materialista számára kutatásra méltó információhordozók nem szűkülnek könyv- vagy levéltári anyagokra, amint hogy a számára tanúságtevő életek többnyire nem kompetens archiváció útján hagyták hátra nyomaikat.

A *Jetztzeit* támasztéka az ellenarchívum. Ez nem abban az értelemben oppozíció, hogy cáfolja a hivatalos archívum pecsétjével ellátott anyagokat, hanem abban, hogy a múltat a jelentől és jövőtől szilárdan elválasztó „historiografikus” vagy „muzeális” (Nietzsche) archívumfelfogás ellen irányul: az ellenarchívum „az elnyomottak tradícióját” rögzíti és disszeminálja atemporalitásként; a tradíciót, mely arra tanít, hogy „a rendkívüli állapot, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való.” A Benjamin szerint félreértett rendkívüliség, ami a tézisek kontextusában nem más, mint a Har-

⁴ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Vál., jegyzetek: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 972.

⁵ Walter Benjamin: *The Arcades Project*. Szerk. Rolf Tiedemann. Ford. Howard Eiland – Kevin McLaughlin. New York, 2002. K2,3, 392. Máshol a monád, a kép: „dialektikus”, a kristályosodás (*des kleinen Einzelmoments den Kristall*): csillagkép (*Sternbild*). A történelem folyását eltorlaszoló „kristályzemcsék”-hez lásd még a híres vázlatot: uo. 854.

madik Birodalom jog- és államrendje, pusztán „a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében” nyer meghatározást, ennyiben pedig épp azt fedi el, hogy a náci atrocitások és „barbárság” nem képeznek kivételt, hanem folytonosak a tömegtermelésre állított technikai civilizáció mindennapjaival.⁶ A tézisek születésével egy időben ezt nevezték Benjamin gondolkodói partnerei, Adorno és Horkheimer a felvilágosodás dialektikájának.

A történetfilozófiailag megalapozott kritikának ennél fogva éppúgy célpontja a háborút heroikus rendkívüli állapotként beállító nácizmus, mint a nácizmust a lineáris történelem normájához képest barbárságnak beállító liberalizmus vagy szociáldemokrácia. Az elnyomottak tradíciója ezeket felváltandó irányozza elő az „igazi rendkívüli állapot”-ot: a messiási idő, az atemporalitás, a *Jetztzeit* kultúrtechnikai kiváltását.

Köztudott, mennyit köszönhet a *Passagen-Werk* a szürrealista írástechnikának, Pudovkin mozijának, az eizensteini montázselméletnek; számunkra azonban nem ezek a hatástörténeti vonatkozások érdekesek, hanem az, hogy a másik híres esszé, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* megfogalmazta *anti(film)esztétika*, mely a szórakoztató, élvezetet vagy azonosulási lehetőséget nyújtó, passzíváló és manipulatív (film)művészet helyett annak politizálását irányozza elő, miként konvergál a történelmi materialista számára előírt feladattal: annak a képjelenségnek a megkonstruálásával, amely atemporalitás-effektusaival széttöri a dominánsok lineáris történelmét.

A textuális/grafikus és az audiovizuális médium felhasználási módjának elemi különbségét Benjamin nem árnyalta, pedig kritika-, következképp emancipációfogalma felől lényeges a differenciájuk. A *Sokszorosítás*-esszé a mediális váltásnak inkább az episztemológiai, nem pedig a kritikai/emancipatorikus hozadékát méri fel. Így mikor azt írja, „a fényképezés tehermentesítette először a kezet a képi újraalkotás folyamatában azoktól a legfontosabb művészeti feladatoktól, amelyek most már egyedül a lencsébe pillantó szemre hárultak. Minthogy a szem gyorsabban ragad meg valamit, mint amilyen gyorsan a kéz rajzol, a képi sokszorosítás folyamata annyira felgyorsult, hogy lépést tudott tartani a beszéddel”,⁷ akkor sem a kéz és a szem médiumának használatához kellő szakértelmek közti eltérésre nem tér ki, sem pedig – ami fontosabb – arra, hogy a legújabb optikai médium, a technicizált tekintet a kéznek, a hangnak, a testnek korábbi kultúrtechnikáit is, úgymint a rajzolást, a képző-, díszítő-, ipar- és textilművészetet, az éneklést, a zenét, a táncot, a színházat, vagy akár olyan masinisztikus, techno-humán médiumokat is, mint a nyomtatás, az építészet vagy a nehézipar, képes magába olvasztani: nem csupán lefordítani a saját kódjaira és így kijátszani (erre, bár kevésbé hatékonyan – „lassabban”, írja –, a manuális média, a képzőművészet, az írás is képes), hanem

⁶ Walter Benjamin, i. m. 965. Hasonló tanulságot fogalmaz meg *A német fasizmus elméletei* konklúziója, In: *Angelus Novus*, i. m. 620-621.

⁷ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 303-304.

„remedializálni” (Bolter – Grusin):⁸ visszahatni (*feedback*) a többi technikára, megváltoztatni egymáshoz vagy a (már mindig is közvetített) „valósághoz” fűződő viszonyukat.⁹ Végül, Benjamin azt a vonatkozást is csak érintőlegesen tárgyalja, hogy a diegetikusan megjelenített alakok, a „lefilmezett” emberek maguk is részesülnek a médiumból, annak archivációs, intervenció és disszeminációs kapacitásából, akár anélkül, hogy értenék működésmódját vagy egyáltalán tisztában lennének vele, hogy felveszik őket; más szóval arra, hogy az audiovizuális az első olyan közvetítő, *amelyen keresztül anélkül is cselekvő alany lehet bárki, hogy képes lenne használni a médium eszközkészletét.* Azt írja, a filmszínész már nem a közönségnek játszik, hanem „önmagát ábrázolja az apparátusnak” (a felvevőgépnak), majd ebből *avant la lettre* levezeti a dokumentumfilmet: burkoltan Vertovra céloz, akinél a „dolgozó ember” előre megírt szkript nélkül önmagát viheti színre „munka közben”. Így a film, hirdeti ki Benjamin, „közvagyonná vált” (316–321). És konklúziója, ha elhamarkodott is, magától értetődően döntő mediális változást jelez az európai kultúrtörténetben.¹⁰ Arról azonban nem esik szó, hogy ez az önszínrevitel, ez az *auto-mise-en-scène*¹¹ a tükörképben lelt nárcisztikus örömmön túl milyen hozadékkal

⁸ Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (MA), MIT Press, 1999. Magyarul részlet: A remedializáció hálózata. *Apertúra*, 2011. tavasz. Szerintük minden médium automatikusan remedializál: „A következő egyszerű definíciót ajánljuk: médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét... versenyez velük, vagy megpróbálja átformálni őket.” Ez túláltalánosítás; abból fakad, hogy a szerzőpáros a médiumokat csak eszközszerűségükben vizsgálja, tekintet nélkül az egyes médiumok különböző felhasználóira – máshogyan cselekvő, cselekedtető és szenvedő alanyaira – és történelmi kontextusukra, amelyet maguk a médiumok képeznek meg, persze különbözőképp. Kitérnek a *Sokszorosítás*-esszéire, de olvasatuk megreked az auraszférák közhelyénél.

⁹ A film intermediális voltához lásd: Pethő Ágnes: Reading the Intermedial. Abysmal Mediality and Transfiguration in the Cinema. In: Uő: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge University Press, 2011. A szerző „flexibilis multimedialitás”-ként vagy „médiapalimpszeszt”-ként határozza meg – és eredendően transzkulturális jelenségként tárgyalja – a mozit.

¹⁰ „[A technikai sokszorosítással előállított művészet] tendenciáinak a dialektikája a felépítményben éppúgy megfigyelhető, mint a gazdasági életben. Ezért helytelen lenne lebecsülnünk hasznukat a [z osztály]harcban. Kiiktatnak számos olyan ránk maradt fogalmat – mint alkotás és zsenialitás, örök érték és titok –, amelyeknek eddig nem ellenőrzött [...] alkalmazása a tényanyag [ti. a kultúra] fasiszta értelemben vett feldolgozásához vezet. Az [esszében] bevezetett művészetelméleti fogalmak abban különböznek a használatban lévőktől, hogy tökéletesen használhatatlanok a faszizmus céljaira.” (302, enyhén módosítottam.) A szöveg híres zárlatában a faszizmus célja „a politika esztétizálása” (334), amit az audiovizuális médium állami monopolizálásaként fordíthatunk le. (Ezt érdemes összevetni a lentebbi lábjegyzet Debord-citátumával.)

¹¹ A fogalom eredetileg Claudine de France-tól. Kommentálja Jean-Louis Comolli: *Passage à l'acteur*. In: Uő: *Corps et cadre*. Párizs, Verdier, 2012. 423 sk. „A »lefilmezett emberek« kölcsönösen hatnak egymásra a színrevittel (*mise en scène*), amelybe belecsöppennek. Magukra veszik és végigviszik saját szerepüket, amelyet egyszerre ismernek és értenek félre...”

bír azok számára, akik a korábbi kultúrtechnikákat nem tudták használni. Ugyancsak sokatmondó, hogy Benjamin a dolgozók *munka közbeni* reprezentációjaként gondolja el az új médium „közvagyonná” válását: eszerint az új médium nívuma abban rejlene, hogy úgy mutatja a dolgokat és embereket, amint azok vannak: már mindig is más médiumok (gépek, gyárok) alkotóelemeiként. Az „átlagember” identifikációs jegye eszerint a munka. Az „átlagember” lényegileg technicizált. Így aztán, a munkafolyamatból nem kivonva, a másik médium – a gyáripár – közvetítésében marad, a kinematografikus apparátus pedig pusztán ezt keretezi. Tehát a benjamin modellben a felvevőgép nem intervenál a közvetítések működő rendszerébe.¹²

A hatvanas évektől kezdődően a politikai film pontosan ezt az intervenciót – a diszkurzív, textuális vagy audiovizuális (spektakularizált) médiába való „transzmediális” (*transmedial*)¹³ beavatkozást – célozta.

Valamennyi kultúrtechnika kitermeli saját archívumát. Ezek az archívumok sosem azonos súllyal esnek a latba. A „nyugati történelem” elsődleges közvetítője hagyományosan az írás, aminthogy szövegre fordíthatók legkönnyebben egyéb kul-

¹² A modell fogyatékosága a húszas-harmincas évek filmprodukciónak a gyakorlatával magyarázható. Ekkor – és még évtizedekig – „a tömegek” és „a kisebbségek” is pusztán nézőként vagy (amatőr) statisztériaként voltak kitéve a filmnek. Mégpedig szóltanul. „1961-ig (*Chronique d'un été*, Rouch – Morin, 90') a »dokumentaristának« nevezett film nem volt képes szinkronban venni a beszélő testeket. Egyfelől hang, másfelől kép. A 16 mm-es szinkron kamerák megjelenésével vált lehetővé stúdióon kívül, professzionális színészek, megírt dialógus, forgatókönyv nélkül filmezni, ahogy Dziga Vertov akart. Ebben állt a mozigép (*machine-cinéma*) demokratizálása.” (Comolli: *Mai '68 au miroir du cinéma. Corps et cadre*, i. m. 446. Kiemelés az eredetiben.)

¹³ A fogalom kiötlője: Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old Media and New Media Collide*. New York University Press, 2006. Jenkins a „transzmediális történetmesélés” alapján bontja ki a fogalmat, és a *Matrix*-franchise-zal (Wachowski – Wachowski) illusztrálja. Itt arról az intermédiás „világépítés”-ről van szó, amelyet a '10-es évek végére a Walt Disney és a Warner Brothers stúdiók aknáztak ki leleményesen: „a mediális konvergenciára válaszul létrejött új esztétikáról van szó, amely új követelményeket támaszt a fogyasztók elé, és a tudásközösségek újfajta részvételére épít. [...] Hogy nyakig merülhessenek a fiktív univerzumban, a fogyasztóknak össze kell gyűjteniük a történet legapróbb morzsáit is különböző médiacsatornákon [mozi, videómegosztó, könyvkiadvány, képregény...], majd összevetni szerzeményeiket chatszobákban, online olvasókörökben, és együttműködni, hogy mindazok, akik befektetik a kellő időt és energiát, a lehető leggazdagabb élményben részesüljenek.” (21.) Ez az elgondolás, melynek szóhasználata is, kultúrafelfogása is árulkodó, a fogyasztói kapitalizmus spektakulárjának a keretén belül gondolja el a transzmedialitást, hangsúlyosan úgy, hogy az egyes médiumok bevett reprezentációs kódjai ne sérüljenek, ennél fogva ne váltódjék ki semmiféle atemporalitás-effektus, nehogy megjelenjen valami aktualizálatlan vagy reprezentálatlan múltbeliség. Így – hiába ünnepli demokratikus forradalomként a digitális – hallgatólagosan ellenjegyzi a diszciplínák, egyben a médiumok rangsorát: ez a transzmediális kollektív praxis pusztán a kommodifikált élvezet szférájában mozog, nem célozza a történelmi valóságot; utóbbi az alfanumerikus tudomány monopóliuma marad. Jelen tanulmány, Jenkinstől eltérően, kultúrtechnikai nívumként érti a transzmedialitást, és az abban rejlő kritikai potenciált szeretné vizsgálni; márpedig a kritika a hagyományos felosztások megkérdőjelezésére ösztönöz.

túrtechnikák termékei, és mert a testek „alfanumerizálása” (írni-olvasni tanítása) a legpraktikusabb hatalomtechnika, amennyiben nemzetközösségek kialakítása a cél. A textus afféle metaarchívumként funkcionál, nem csupán abban az értelemben, hogy a „könyvtár” minden archívum archívuma, hanem abban is, hogy a történetiség vagy temporalitás mintáját is az íráshordozó szolgáltatja, és magának az ideális tárgyaknak, azaz a (történet)tudományosságoknak is az írásbeliség a lehetőségfeltétele. A nyugati történelmi idő textuálisan képződik; az objektivitás és a kontinuitás a fonetikus/lineáris jelekkel operáló írástudók műve. Azonban, mint utig ismert, a negyedik mediális forradalom, bár nem egyöntetűen és nem mindenütt, nagyjából felszámolta a Könyv(tár) primátusát, egyúttal a monoperspektívás, egynyelvű, egyirányú történelem képzetét.

A digitális felvevőgép előtti önszínrevittel lehetővé vált, hogy a textuális archívumban tudományos diskurzusokkal és az írásbeliség fetiszizálásával körülbástyázott történelemtudományt a remedializáció (részben) fölülkódolja „az elnyomottak tradíciójával”: olyanok szavaival, dalaival, jeleivel, emlékeivel, akik a korábbi retenciós apparátusokba nem tudták beírni magukat. Az átkódolás értelemszerűen visszamenőleges (is) – nem volt ez másként az írásos archívum esetében sem, csak ott mindig az újabb dominánsok írták felül a korábbiakat; az audiovizuális esetében azonban a közösségi kommunikáció korábban preferált formáiban inkompetens csoportok is interveniálhatnak a digitális médiumok közvetítésével vagy azok fordítótevékenysége révén a számukra továbbra is feltörhetetlen metaarchívumokba. Az így képzett audiovizuális tömbök lehetnek a fenti *kristályszemcsék*.¹⁴

¹⁴ A technológia XX-XXI. századi története persze sokkal ellentmondásosabb, mint Benjamin esszéjének (tech-)optimista olvasata sugallja. A robbanásszerű „exozomatikus fejlődés” (Lotka, Georgescu-Roegen), a külső memóriatárak, illetve az adatvivő telemédiumok elterjedése, melyek a szonorikustól (rádió) és vizuálistól (tévé) kezdve mindinkább „aktiválták” a felhasználót, egyre több szervet kötve az információs rendszerre (telefon; videokamera, az egyre olcsóbb 16 mm-es, szuper 8-as, végül a digitális; személyi számítógép; internet; közösségi média; virtuális valóság), korántsem „az elnyomottak tradíciója” diadalmenetét hozta. A textuálisnak mint elsődleges kultúrtechnikának a felcserélése az audiovizuálisra inkább fokozta az elidegenedést. Mikroszinten az emberi (és állati) szóma és psziché fókuszált megfigyelését, manipulációját, módosítását, piacosítását hozta; makroszinten monopolkapitalizmust és hatalomkoncentrációt. Kameramánia: biztonsági kamera odakint, webkamera idebent. (Ha van bármi értelme szétválasztani kintet és bentet.) A rizomatikus struktúrák meglepő gyorsasággal reterritoralizálódtak hierarchikusakká. (Ha egyáltalán deterritorializálódtak valaha. Deleuze híres esszéje az „ellenőrzés társadalmairól” [*Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1990] a legnagyobb techoptimizmus és rizomaláz hajnalán íródott.) A digitális technológiát a techoptimizmus politikailag semleges eszköznek hitte, kifejlesztését függetlennek az államhatalomtól, vélelémből pedig azt szűrte le, hogy használata automatikusan szökésvonal. Ez tévedés volt. Debord, azon kevés médiateoretikusok egyike, akik szerint a *politikon* megelőzi a *technét*, 1967-ben arról írt, hogy a technika már mindig is hatalomtechnika. „A spektakulum nem valami természetesnek tekinthető technikai fejlődés szükségszerű végterméke. Ellenkezőleg. Itt a spektakulum társadalma a forma, mely feltalálta a hozzá illő technikai tartalmat [*La société du spectacle est au contraire la forme qui choisit*

Az intervenció médiumok közt megy végbe. Ám nem csupán úgy, ahogy a mozi korábbi kultúrtechnikákat ötvöz, hanem úgy is, hogy az audiovizuális médium közvetítette bármilyen nyomokkal felülírható eltérő típusú kompetenciát igénylő (történettudományos, művészeti, de akár politikai-jogi) médiumok archívumai is. Ezért célszerűbb jelen összefüggésrendszerben transz-, nem pedig intermedialitásról beszélni. Nem a médiumok (képzetesen: horizontális) köztességéről van szó, hanem (ugyanígy: vertikális) intervencióról – ahol persze a kétféle pozicionálás, a horizontális és vertikális, pusztán vizuális leképezése különbözőképp mediatisált közegek különbözőképp (de: folyton) újrapézdődő szimbolikus rangsorainak. Ezek a – hol a politikai, hol a kulturális, hol a technológiai, hol egyéb hatalmasok hathatós közreműködésével végbemenő – újrapézdődések értelemszerűen azért rögtön politikaiak, mert a különböző kultúrtechnikákkal megalapozott archívumok jelentőségének fenntartásához/megszüntetéséhez különböző társadalmi csoportok (vállalt és tudattalan) érdeke fűződik. A sosemvolt múlt aktualizálásával a történelmi materialista a domináns történelembe avatkozik be; de a domináns történelmet már mindig is hordozza valami (nem *valaki*).

son propre contenu technique.] Ha úgy is tűnhet, hogy a spektákulum – leszűkítve itt legnyomasztóbb felszíni megjelenésére, a »tömegkommunikációs eszközökre« – pusztán instrumentumként szállná meg a társadalmat, emlékeztetnénk rá, hogy ez az instrumentalizáció [nem semleges/univerzális eszköz, hanem] a spektákulum önmozgathatóságához kellett.” A digitális videokamera korántsem a hatalomgyakorlástól független technikai vívmány, hanem lényegi alkotórésze annak a társadalomnak, amelynek „szükségeit csakis medializációjuk révén lehet kielégíteni”, és amelynek a tagjai készségesen részt vesznek önmaguk medializációjában, testük, környezetük, szeretteik, emlékeik spektakularizálásában. Aminek hatalomgyakorlási motivációja és hozadéka van, írja Debord, megelőlegezve a magánéletéhez és az információbiztonsághoz fűződő jog körüli kortárs apóriákat: „ha e társadalom vezérlése és az emberek közötti valamennyi kapcsolat csakis az »instant« kommunikáció hatalma révén valósulhat meg, annak egyetlen oka, hogy ez a »kommunikáció« lényege szerint egyirányú; koncentrációja annyit jelent, hogy a létező rendszer vezetése megszerzi azon eszközök monopóliumát, amelyeket az általa alkalmazott speciális vezetési forma megkövetel. A spektákulumban megjelenő általános hasadás elválaszthatatlan a modern államtól, amely – mint a társadalmi munkamegosztás terméke és mint az osztályuralom szerve – minden társadalmi megosztottság általános formája.” (Guy Debord: *La société du spectacle*. Párizs, 1992 [1967]. 24. §.) Annyiban szorul kiigazításra a paragrafus, hogy a filmművészet terén ténylegesen kialakultak olyan technikahasználati praxisok, melyek effektíve a társadalom vagy történelem reprezentációját illető – és többnyire „a politika esztétizálását” célzó – állami monopólium ellen irányozzák a digitális kamerát (ennek elterjedéséről Debord nem tudhatott), ezáltal képesek lehetnek remedializálni a hatalom uralta kommunikációs csatornákat. Ilyen praxis többek közt Pedro Costáé. – De maga a remedializáció csak azokban a kivételes esetekben valósul meg, amikor közbeiktatódik a művészeti hagyomány, vagyis amikor az új médiumokat nem kommunikációs, hanem kultúrtechnikai jelleggel használják; az ilyen jellegű használat feltételezi a kompetenciaigény fenntartását, az eszközökhöz való hozzáférés korlátozását műveltségi cenzussal és az elfogadott esztétikai értékítéletek általi kiválasztódással, végül magának a (nem benjamini) „műalkotás” képzetének, szimbolikus hatóerejének a táplálását, amihez művészeti mezőre, vagyis újabb közbeiktatott intézményre van szükség. A kikristályosodás, legalábbis a benjamini, nem légtérben történik.

Pedro Costa mediátora azonban hús-vér személy: Joao Tavares Borges: Ventura, egy hetven körüli bevándorló a Zöld-foki-szigetéről.¹⁵ Közös filmjeikben – *Juventude em marcha (Előre, ifjúság!, 2006, 156')*; *Cavalo Dinheiro*; *Vitalina Varela (2019, 130')*¹⁶ – Ventura fantáziával és szorongással kevert emlékeit viszik színre. Ám eldönthetetlen, hogy az emlékek a biográfiájához rendelhetők-e, átvett, örökölt, kölcsönzött anekdoták vagy kitalációk. Ami egyáltalán nem mellékes. Filmjeik kísérte-tiességét pontosan a valóság és fikció, biográfia és kollektív emlékezet, személyes és közösségi megszólalás közötti ingázás adja. Eljárásmódjukra jó példa az *Előre, ifjúság!* híres jelenete, melyben Ventura a Gulbenkian Múzeum kertjében elmeséli a teremórnek, hogyan csapolták le társaival a múzeum építésekor a mocsaras területet, űzték el a békákat, húzták fel a falakat, emeltek szobrot az alapítónak, majd hogyan zuhant le egy állványzatról. Az értelmezők zöme, így Rancière is, szó szerint veszi Ventura egyes szám első személyű tanúskodását; többen ezzel a sérüléssel magyarázzák leszázalékolását is. Azonban a *Cavalo Dinheiro*-ban megadott születési évszámát a múzeum építésének dátumával összevetve kiszámolható, hogy a munkálatok megkezdésekor hat, befejezésekor tizenhárom éves volt; azt is állítja, hogy tizenhat évesen vándorolt Portugáliába. A magáról közölt adatok gyakran ellentmondások.¹⁷ Ventura azonban nem hazudik vagy félrebeszél, hanem magától értetődően felfüggeszti a közösségi emlékezet és a személyes biográfia közti elválasztást.

Ezek a filmek nem visznek színre textuálisan vagy audiovizuálisan dokumentált tényanyagot. Semmiféle narráció nem jelzi a történelmi kontextust, nincsenek archív felvételek sem. Hiszen mindkettőhöz külső adattárolókból kéne információkat előhívni, márpedig Costa kizárólag Ventura (később Vitalina) pszichoszomatikusan őrzött emléknymaira épít. (Noha a politikai vagy gazdasági hatalommal összeütközésbe kerülő szereplők hivatalos iratokat, szerződéseket, halotti bizonyítványokat lobogtatnak vagy szorongatnak, a kamera sosem közvetlenül ezekre hivatkozva perel, hiszen amint keretezi, remedializálja őket.) A bemutatottak valószerűségét tudományos vagy jogi értelemben nem verifikálja semmi. De nem is verifikációról van szó, hanem tanúsításról. Azonban nem úgy, ahogy az olyan dokumentumfilmek tanúskodnak, amelyek a lekamerázott személyek jogi értelemben vett szavahihetőségére építik igazságuk. A Pedro Costa-i tanúsítás nem személyes, hiszen a megesett sérelem sem személyes, hanem általános. (Ettől még nem „közös”. Szenvedők közösségét

¹⁵ „Úgy gondoltam, a portugál forradalom történelmi pillanata sokkal bonyolultabb és furcsább, mint hisszük. Venturán *mint jóson vagy orákulumon keresztül* új szemmel tekinthetünk rá.” On Revenge and Tragedy in Cinema and Life, i. m. Kiemelés tőlem.

¹⁶ Ezek mellett rövidfilmek: *Tarrafal (2007, 17')*, *The Rabbit Hunters (2007, 21')*, *O nosso Homem (2010, 23')*.

¹⁷ A *Cavalo Dinheiro* magyarázata a leszázalékolásra egy késpárbaj, bizonyítéka egy heg Ventura fejébőrn. Ez is ugyanolyan bizonytalan, mint a korábbiak. Végig titokban marad, alkoholista volt-e, netán most is az; kézremegése, zilált elméje, törődött teste utalhat Parkinson-kórra, de az sem kizárt, hogy csak rájátszik. Az *Előre, ifjúság!*-ban tucatnyi embert nevez a gyermekének, de sejtethető, hogy egyikük sem vérségi leszármazottja. Stb.

csak az tétélezi, aki nem szenved.) A filmek „valamennyi bevándorlóért” emelnek szót. Ez a „valamennyi” azonban csak mint „minden egyes” írható fel, ami drámaian különbözik az „összes” vagy „összeg” logikájától. A „valamennyi”, a „minden egyes” értelmében – és az „összes”-sel szemben – nem teljes, lezárt, kerek, prezentálható totalitás, hanem inkonzisztens sokaság: azokra utal, akiknek pontosan az a megkülönböztető jegye, hogy nem részei „a többségi társadalom” nevű absztrakció vagy halmaz összességének, de nem is állíthatók szembe önálló, ellentétes halmazként utóbbival, hisz mint „bevándorló kisebbség”, ezt a halmazt is a „többség” nevezi meg, jelöli ki, diszponálja. A „többség” azért többség, mert erre (is) képes. Ebből kifolyólag „róluk” vagy „értük” (az idézőjelet a totalitásként való referálhatatlanságuk indokolja) csak szingulárisan lehetséges tanúskodni, kollektíven nem. Ez a probléma a „többség” (történelme) esetében értelemszerűen nem merül fel, „ő” ugyanis nevezheti magát „Portugália”-nak, „nép”-nek, „nemzet”-nek vagy „mi magunk”-nak, megteheti ezt az entitást történelmi cselekvőnek, forradalmárnak, választónak, törvényhozónak, sőt, típusokkal figurálhatja, képviseltetheti is. Ez a lehetőség a „bevándorló kisebbség” elől el van zárva. Ventura nem típusfigura, eset, példány vagy képviselő, aki „mindenki helyett áll”, hanem egyes-egyedüli szingularitás. Sérelmei, emlékei, fájdalmai azonban – és ez helyzetének a lényege – *behelyettesíthetők* a hozzá hasonló helyzetű kisebbségek sérelmeivel, emlékeivel, fájdalmaival, *ami a többség egyes tagjaira nem áll*; utóbbiak ugyanis a szuverén „Portugália”, „nemzet”, „nép” totalitásának diszkrét, identikus, autonóm, sajátlagos egységei. Venturának nincs ilyen jellegű hatalma, sajátzerűsége, (meg)határozottsága. Tehát azért nem lehet tipikus eset, képviselő, „univerzális egyéniség” (Hegel meghatározása a tragikus hősről), mert nem *kivétel(es)* – ahogy „a bevándorlók” egyike sem az –, és pontosan azért nem „önmagáért” és „az egyes keresztül a közöser” tanúskodik, mert „önmagaság”, „egyediség”, „tulajdonképpen sajátlagosság”, mely szemben állna a kollektíva üres általánosával, de „a paroxizmusig fejlesztve” (Nádas Péter) univerzálissá válhatna, az egyes bevándorlók esetében éppúgy nem adott, mint „az univerzális” (egyetemes), mely ugyancsak a többség/teljesség privilégiuma; azt a paradoxont kell tehát elgondolnunk, hogy *minden egyes bevándorló nem-egyes, nem-sajátos, nem egyedüli példány*.¹⁸ Ez az axióma a többségi történelem európai reprezentációs kódjai által kijelölt helyzetüknek, nem pedig Ventura vagy Pedro Costa döntésének a folyománya; személyes biográfia és kollektív emlékezet egybevonásával való világos artikulációja viszont az ő érdemük.

Ebből következik, hogy a tanúskodásnak a többségi ítélőszéken bevett formája, amely *extenzív* módon véli hitelesíthetni a tanúsítottakat, vagyis feltételezi, hogy az összecsengően valló tanúk számának növelésével egyenesen arányosan növekszik a

¹⁸ Ami korántsem ugyanaz, mint azt mondani, „egyik bevándorló sem egyes, sajátos, egyedüli példány”. Ez esetben totalitásról tennénk kijelentést, nem egyesekről külön-külön, és nem képződne paradoxon; utóbbi formula – „egyik bevándorló sem...” – annak fasiszta „feloldása”, amely az egyediséggel együtt a szingularitást is megvonja „a kisebbségeiktől”. Ez csak akkor kerülhető el, ha fenntartjuk a paradoxont.

vallomások hitele is, Costa számára járhatatlan út. Ő a filmes apparátus *intenzív* kihasználásával fokozza tanúja, Ventura szavahihetőségét. Ez a tanúskodás így nem csupán, sőt, nem is elsősorban verbális: a lefilmezett test fizikai állapota éppúgy megtámogatja, mint a filmek tér- és időkezelése, a képek textúrája, a dialógusok drammatizálása vagy a vágástechnika. Ventura, a mediátor („jós”) teste és elméje organikus tárolóegység. Ebből képződnek a film audiovizuális téridőtömbjei és akciói. Utóbbiak fiktívek. Ezt a műalkotásszerű, nem dokumentarista jelleget erősíti az elliptikus elbeszélésmód, az információvisszatartás, a képek *chiaroscuro*-jellegű „festőisége”, a képkivágatok nyomatékosan konstruált volta – ahol az alsó gépállású beállítások is,¹⁹ a piktoralizmus is, a „képkivágaton kívüli” (*hors-champ*) is jelentéskonstituáló, miközben a képfelület műviségére irányítja a figyelmet –, valamint az, hogy a szereplők látszólag nem vesznek tudomást a kameráról.²⁰ Mindezek jóvoltából a tényanyag eloldódik az organikus adathordozó személyétől, objektíválódik vagy idealizálódik.

A kultúránk hagyományosan alfanumerikus jelöléssel állít elő tényszerűséget; igazságot azonban, mint nagy hatástörténetű esztétikák afirmálják, a műalkotásoknak is tulajdonít. Itt azonban nem csupán erről a hermeneutikai közhelyről van szó. Az audiovizuális apparátusban ugyanis, az irodalmi vagy képzőművészeti alkotással szemben, arra is lehetőség nyílik, hogy a kultúracsinálás bevett módjaiban inkompetens személy (teste) tegyen tanúságot. És ez sem pusztán a kultúra – kívánatos – demokratizálásának a tekintetében lényeges. Ahogy Ventura végigcsoszogja, -remegi, -motyogja a *Cavalo Dinheiro* konstruált tereit, fikció és dokumentáció látszólag berekesztett dialektikája újraindul: a megtört testnek láthatóan komoly erőfeszítésébe kerül *végigcsinálni* a filmet; valóságos performanszt látunk, ahol a fizikai megerőltetéshez mentális társul: ezek a személyes/kollektív határára írt emlé-

¹⁹ Ezek, mint sokan észrevették, John Ford *Sergeant Rutledge*-ét (1960, 111’) idézik.

²⁰ Costa antinaturalista piktoralizmusáról és arról, hogyan kezeli a képkivágat és a kereten kívüli (*champ/hors-champ*) viszonyát, lásd: Jean-Louis Comolli: *Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa* (2010). In: *Uó: Corps et cadre*. i. m. (Angolul elérhető: <https://www.afterall.org/article/frames-and-bodies-notes-on-three-films-by-pedro-costa-ossos-no-quarto-da-vanda-juventude-e>.) Különösen a *champ/hors-champ* Comolli által leírt dialektikája figyelemreméltó: demonstrálja, hogy Costa életművének a kibontakozása (az *Előre, ifjúság!*-gal bezáróan) olvasható úgy, mintha a képkivágaton kívüli fokozatosan *megszállná* a képkivágatot: „A láthatóság korlátozása a képkerettel valójában nyitás: a nem-látható előhívása. A hétköznapi vizuális mező megvonásával a keret elkeríti és elzárja a látható egy töredékét; így a képmező, a látható egy része, a nem-láthatót is meghatározza, úgy, mint valami maradványt, saját kívüliségét (*dehors*), amelyről – a »nem-keretezett« lényegéből fakadóan – feltételezhető, hogy térben és időben is korlátlan. Így a képkivágattól (*champ*) elválaszthatatlan külső mező (*hors-champ*) megkettőzi előbbit, bizonytalan homályzónát von köré. Az *Előre, ifjúság!* azon passzázsaiiban, amelyek a Fontainhasból megmaradt romok közt játszódnak, amelyből már kiürítették a fantommá vált lakosokat, a nem-látható lényegi sötétsége nem korlátozódik a külső mezőre (*hors-champ*). Áttöri a keretet, beszívárog a képmezőbe, beléhatol, kitölti, a képkivágat fényébe állítja a kereten kívüliek árnyékát...” (536.) Az *Ossostól a Vitalina Varela*ig a piktoralizmus is egyre markánsabb.

kek felidézésének, az elfojtottak feltörésének a nehézségei. A történelmi hitelesség – a bevett validációs eljárásokon túli – pecsétjét ütik a mű hermeneutikai igazságértékére. A hitelesség persze nem pozitivista, empirikus vagy szcientista módon értett tényszerűséget jelent; ebben különbözik az alfanumerikus történelemtudomány az audiovizuális történelmi restitúciótól. Utóbbi dialektikus párokat konstruálhat (pl. dokumentumfilmből és fikcióból, vagy személyes biográfiából és kollektív múltból), és meghagyhatja őket felold(hat)atlan ellentmondásosságukban, szavatolva egyrészt a műalkotás zavarbaejtően titkos létmódjáért, demonstrálva másrészt, hogy nem Ventura partikuláris alakja fantazmatikus (a recepció általában élőhalottnak, zombinak, kísértetnek nevezi), hanem a portugál nemzeti történelem és a dekolonizáció tűnik – hathatós közvetítésében – kísértetjárásnak.

Costa és Ventura filmjei közül egyedül a *Cavalo Dinheiró*ban zajlik az elbeszélés utóbbi figurájának külső fokalizációjával:²¹ mint Rancière kimutatja, az *Előre, ifjúság!* fel van osztva Vanda Duarte és Ventura reprezentációs rezsimek között,²² a *Vitalina Varela*ban pedig a címszereplő fokalizál, nem kevésbé enigmatikusan, mint Ventura – habár a férfi ebben is feltűnik, papi szerepben, de saját nevén és szavaival, és egy időre átveszi az elbeszélést (ahogy helyenként Vitalina a *Cavalót*), ám nem bontja meg annak reprezentációs rezsimejét. Ebben tér el a Vanda/Ventura páros a Vitalina/Ventura párostól: utóbbiak mindkét filmjükben egyazon rezsimek szülőit.²³

A *Cavalo* elején Ventura jelenkori, modern kórházba kerül. Az épület az elbeszélés során múltbeli kórházzá, alagsora katakombává, alulvilágított földalatti labirintussá alakul. Itt bolyong vizsgálatai között. Egyetlen hosszabb szekvencia játszódik az intézmény falain kívül, konkrétan egy lisszaboni parkban. A szakasz időben is leválik a kórházi síkról, de mivel ugyancsak Ventura kórházba kerülésével zárul, és mivel a férfi a flashbackben is ugyanúgy néz ki, mint a „jelen” síkján, az egykori és jelenbeli kezelés, egyben múlt és jelen, szétválaszthatatlan. Ráadásul a flashbackból a kórházba transzponálódik a múltbeli ellenfél, a vörösinges férfi is, aki szintén egyidős mindkét síkon, csakhogy ő, Venturával ellentétben, az „időugrás” ellenére fiatal marad. Kettejük kibékülésével zárul a film; ezután Ventura távozik a kórházból. De még előtte lefolytat egy bő húsz perces párbeszédet egy szoborszerű, bronz bevonatú rohamosztaggal egy liftben. Ebbe a minimalista eseménysorba

²¹ A nézőnek nincs közvetlen hozzáférése Ventura tudatához, de az ő percepciói rendezik el a szubjektívnek ható teret és az időt, és jobbra az ő belső és külső kommentárja értelmezi a cselekményt. A fokalizáció itteni használata a Mieke Bal-i, nem a Genette-i meghatározást követi (Genette szerint csak a narrátor, rajta keresztül pedig a szerző lehet a fokalizáció alanya), de ez voltaképp mellékes – hiszen a kettejük közti különbség a fikciós és dokumentumfilm határán forgó *valamennyi* filmben elhalványul, amennyiben az elbeszélői ágencia ezeknél automatikusan megoszlik szereplő és rendező (operatőr, vágó...) között. (Vö. Celestino Deleyto: Fokalizáció a filmi elbeszélésben. *Apertúra*, 2005. ősz. <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/>.)

²² Lásd tanulmányát jelen számban.

²³ Szó szerint is: mindketten zöld-foki fekete bevándorlók (habár három évtized eltéréssel érkeznek, Ventura szerencsét próbálni, Vitalina halott férjét eltemetni), míg Vanda Portugáliában született fehér.

ékelődik Vitalina epizódja. A nő egyenesen a Zöld-foki-szigetekről érkezik férje holttestét követelni az intézménybe, ami a jelenlétében meghatározatlan bürokratikus hivatallá változik. Egy ponton Ventura bolyongása egy rég bezárt gyárba vezet. Az alsó szintek általában börtönnek hatnak, a fentiek szanatóriumnak. Ezeken a transformációkon keresztül a *Cavalo* – az iskola kivételével – az elzárás és fegyelmezés Foucault által számbavett valamennyi intézményét megfelelteti egymással. Deleuze Godard-ról írja: „a gyár börtön, az iskola börtön, szó szerint, nem metaforikusan. Nem elég egymásra vágni egy börtön és egy iskola képét; ez csupán valami hasonlóságot jelezne, zavaros viszonyt két tiszta kép között. Ehelyett... meg kell mutatni, mennyiben és miért börtön az iskola, miért bordélyház a lakótelep, miért gyilkos a bankár, miért csaló a fotográfus – szó szerint, nem metaforikusan.”²⁴ Azzal a különbséggel, hogy Costánál a fegyelmezés valamennyi biopolitikai intézménye végső soron a bevándorlók portugáliai történelmére utal: egyszerre az intimitás, otthon, privát szféra hiányára és a közügyekből való kizártságra.²⁵

Joao Tavares Borges 1972-ben, tizenhat évesen érkezett Lisszabonba a Zöld-foki-szigetekről, a bevándorlási törvények 1966-os enyhítése után megindult harmadik hullámmal. Ekkoriban a portugál szabályozás a legliberálisabb szerte Európában. Csak az oldás évében 90,000, az illegális bevándorlókkal együtt mintegy 110,000 fő költözött, és a forradalomig hátralévő nyolc évben is 100,000 körülre teszik a számukat, azaz szűk egy évtized alatt majd egy millió embert vándorolt be a Magyarország méretű Portugáliába, 15–35 év közötti képzetlen fekete férfiak, akik a munkaigénes építőiparban helyezkedtek el.²⁶ A migrációt az életciklus természetes „felhalmozási” szakaszaként fogták fel: a többség nem akart betelepülni, csak pénzt keresni, aztán hazatérni szeretteihez. Életük évtizedes átmenetiségét tükrözik a sebtében felhúzott lakótelepek, a Lisszabon körüli Fontainhas,²⁷ az Amadora melletti Damaia vályogházai, palaviskói. Portugáliában érte őket az 1974-es szegfűs forradalom (*Revolução dos Cravos*) és a nyomában megindult dekolonizáció.

Joao Tavares Borges szintén hátrahagyott valakit. Időskori énje, Ventura hol arra utal, hogy a Zulmira nevű nőnek kellett volna utána jönnie, hol arra, hogy ő tervezett visszatérni hozzá; sosem árulja el, hogy a forradalom húzta-e keresztül a családdegyesítést, vagy a pénzsűke miatt nem tért haza, netán szegényből, esetleg a sérülése vagy az alkoholizmusa akadályozta. Az is lehet, hogy egyszerűen megszokta

²⁴ Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'image-temps*. Párizs, Minuit, 1985. 32.

²⁵ Itt az iskola a hiányával zár ki: megfoszt a szocializációtól, az integrációhoz és önérvényesítéshez kellő készségektől.

²⁶ A gyarmatbirodalom felbomlásával a bevándorlás drasztikusan lelassult; '81-ben az illegálisokkal együtt is csak 20,000 főt tartanak nyilván az adattárak. A felhasznált adatokhoz lásd: Maria Ioannis B. Baganha: *From Closed to Open Doors. Portuguese Emigration under the Corporatist Regime*. University of Coimbra, 2003. https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue1/pdf/baganha.pdf.

²⁷ A Costa életművében központi jelentőségű tér a zöld-foki Santo Antão-sziget északi részén fekvő településről kapta a nevét.

Portugáliát, de az sem kizárt, hogy a nő szakította meg a távkapcsolatot. Egy idő után megritkultak a levelek. Zulmira nem jelenik meg Costa és Ventura filmjeiben.

Salazar halála (1968) után tábornokai vezetik az autoriter-korporatista rezsimet. A gyarmatok lázadnak, a hadsereg terrorral válaszol, az *Estado Novo* nemzetközi embargó alá kerül, a kereskedelmi szankciók folytán '74-re recesszióba süllyed az ország. 1974. április 25-én Marcello Caetano, a minisztertanács elnöke átadja a hatalmat António de Spínola ezredesnek, a Fegyveres Erők Mozgalma (*Movimento das Forças Armadas*) vezetőjének; ez a szegfűs forradalom alapító eseménye. Spínola maga alá gyűri a katonaságot és a titkosrendőrséget is; a „csendes többség” képviselőjeként rendpárti politikát ígér, a nagyipari konszernnek status quójának fenntartását, anti-kommunizmust (akárcsak Salazar). A függetlenségi pártok vezetőivel való tárgyalás helyett a gyarmati katonákra bízta a dekolonizációt, hátha így elodázható a birodalom felbomlása. A forradalom balra tolódásán nem tud úrrá lenni; négy hónappal később átadja a hatalmat Francisco da Costa Gomes ezredesnek, aki a '76-os demokratikus választásokig konszolidálja a krízist. A történelemkönyvek úgy tartják, ekkor indul Portugália demokratizálódása. A gyarmatok Gomes alatt felszabadulnak, bár nem egy ütemben, és sehol sem következik be a várt nyugati típusú demokratizálódási folyamat. A Zöld-foki Köztársaság 1975. július 5-én alakul meg; az ottani eseménysor vértelen.

Bár öt nagyjáték- és három rövidfilmje is a zöld-fokiakkal foglalkozik, a sziget-csoport felszabadulására Costa sehol sem reagál.

1975–76-ban esély kínálkozott egy harmadik utas szociáldemokrácia kialakítására: a bankokat államosították, tervgazdaságot vezettek be, bérminimumot állapítottak meg, megerősítették a sztrájkjogot, növelték a szociális juttatásokat. A törekvéseket a gyarmatbirodalom elvesztése, a belső piac beszűkülése, a gyarmatokról százezres nagyságrendben hazatérő telepések reintegrációjának akadozása, a munkahiány, a visszaeső termelés törte derékba. Hitelekhez kellett folyamodni, befektetőket vonzani az országba, a nemzetközi intézetek és tőkések feltétele pedig szokás szerint a megszorítás. 1976-ban kezdik leépíteni a jóléti államot, átállítani Portugáliát a neoliberais kormányzati formára, betagozni a globális kapitalizmusba.²⁸

A forradalom és a dekolonizáció után a metropoliszba áramló, majd ott rekedt vendégmunkások kísérteteit idézi meg a *Cavalo Dinheiro*. Ezek a fantomok nem állíthatók a forradalom fehér főszereplői mellé. Velük nem történt meg a forradalom. „Harminc évembe telt rájönni – mondja Costa –, hogy Ventura ugyanakkor és ugyanott volt a forradalom alatt, mint én, csak míg én jelszavakat skandáltam az utcán, ő reszketett, sírt, rettegett, hogy mi lesz velem, ha elkapják a katonák, miközben valami bozótosban bujkált a többi feketével...”²⁹ Azt mondja, csak évek múltán döbbsent rá, hogy sosem látott fekete arcokat a forradalmi tömegben. Cserébe a

²⁸ Ehhez lásd: Antonio Reis: Az 1974-es szegfűs forradalom [sic!]. *Beszélő*, 4./11-12. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-1974-es-szefus-forradalom>

²⁹ Mark Peranson: L'avventura. Pedro Costa on Horse Money. *Cinema Scope*, 60. <https://cinemascope.com/cinema-scope-magazine/tiff-2014-horse-money-pedro-costa-portugal-wavelengths/>

*Cavalo Dinheiró*ban nem látni fehér bőrszínt. Pedig biztos fehér a Venturát kezelő orvos, neki azonban csak a köpenyét mutatja a kamera; garantáltan fehér a rohamosztagos is, akivel Ventura a film nagyjelenetében polemizál, az ő bőrszíne viszont kivehetetlen a bronzfestéktől, ami tetőtől talpig beborítja; és bár kétségtelenül fehérek a katonák is, akik a bevándorlókat üldözik a Lisszabon melletti, fákkal megszórt domboldalon, majd egy rémálomszerű jelenetben tankkal és gépfegyverekkel letartóztatják az egy szál alsógatyában szerencsétlenkedő Venturát, arcukat és testüket eltakarja méregzöld egyenruhájuk, rohamsisakuk.

Látszólag csak Ventura, kórházi ágya mellett sorakozó barátai, Delgado, Benvindo (a keresztfia) és Lento; ellensége, a vörösinges; és Vitalina látható testi valójában. De a barátok kísértetek: Delgado réges-rég rágyújtotta a családjára a házát, és soha többé nem szólalt meg; Benvindo egy építkezésen lezuhant a harmadik emeletről; Lento (akiről az *Előre, ifjúság!*-ből tudható, hogy egész családja bent égett a házukban) drogot árult, lebukott, börtönben végezte. Később Ventura egy lepusztult gyárba téved, ahol Benvindo makacsul várakozik, mint mondja, több mint húsz éve, hogy végre kézhez kapja a végkielégítést; lehetetlen eldönteni, ő vagy a gyár kísértetiesebb-e.³⁰

Ezek az alakok egyszerre azok és nem azok, akiknek mondják magukat; igaznak beállított helyettesek, akik szociális helyzetük, családtörténetük, emlékeik révén lehetnének ugyanazok, akiknek a nevét a film erejéig viselik, lehetnének, de mégsem. Elmondásuk alapján nagyjából egykorúak Venturával, fiatalos testük és a remegő öregemberé közt mégis mintha fél évszázad lenne. Ventura múltjából léptek elő – ez azonban csak életrajzi közleményeik és fiatalos kinézetük eltéréséből tudható; ha a néző elvétí szavaikat, végig azt hiheti, „magukat játsszák”. (A film egyes adatbázisokban dokumentum-, más adatbázisokban fikciós filmként van kategorizálva. És ez nem is egészen hibás.)

A *Cavalo* valós tényanyagra épül. Mi valós? Ami *nyom*. Emberek fiziológiája – *It's Ventura's body, nerves, hands, eyes*³¹ –, és féltve őrzött iratai, dokumentumai, kötelezvényei, levelei, rég elévült szerződésai, lejárt útlevelei, személyi igazolványai. Írás-, szúrás- és ütésnyomok. Tenyérvonal, ránc, heg, tetoválás a viseltes testen; pecsét a nyugdíjkérelmi űrlapon, aláírás a szerelmes levélen, dátum a születési vagy halotti bizonyítványon. Ilyen és hasonló maguknál és magukon hordott nyomok kötik őket a társadalom nevű absztrakcióhoz, az államhoz, munkáltatójukhoz, személyesnek érzett múltjukhoz, idegenbe szakadt vagy otthonhagyott szeretteikhez. Ezeknek a hivatalos ígéreteknek vagy testi deformításoknak az alapján szólíthatják meg a hatalmat, folyamodhatnak nyugdíjért vagy követelhetnek kártérítést. Nem lenne ebben semmi rendkívüli; ám Costa hősei abban nagyon is különböznek tőlünk, a többségtől, hogy az ő nyomaikat nem őrzi közös adattár: irataikról éppúgy nincs biztonsági másolat, ahogy biográfiájuk és kollektív emlékezetük sincs a hivatalos történelem lapjaira írva. És a

³⁰ A *fantomgyár* figurációjáról lásd a *Fantomjaink* c. szöveget az *Enigma* 104. számában.

³¹ Neil Bahadur: Interview with Pedro Costa. *Film Comment*, 2015. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-pedro-costa/>

papirosnál csak a viszontagságoknak kitett test és a megbomló elme sérülékenyebb adathordozó. Ezért féltik annyira irataikat. Valószínűségüket féltik, annak nyomát, hogy léteztek, jártak a Földön. Csak ezek alapján kiálthat jóvátételért a film.³² A Katona kérdi Venturatól a *Cavalo* zárójelenetében: „Mitől félsz?” Ventura: „Hogy elhagyom a munkaszerződésemet.” Benvindo túlvilági türelemmel gyűrogeti a romos gyárban végkielégítéssel kecsegtető szerződését, mely bizonyára rég elévült. Vitalina első közös jelenetük után, ahol elmeséli Venturának, hogyan érkezett lélekszakadva a Zöld-foki-szigetéről Lisszabonba és késte le mégis három nappal a férje temetését (Ventura váltig tagadja, hogy a férfi meghalt), előbb a férje halotti bizonyítványát, majd saját születési anyakönyvi kivonatát, végül házassági szerződését olvassa fel. Bürokratizált Dido, aki – a mitikussal ellentétben – nem hajlandó feladni. Születési adatai olvasásakor sírva fakad.

A *Cavalo* Jacob Riis (1849–1914) szociofotós New York-i bérleményekről és lakosairól készített fekete-fehér fényképei montázsával kezdődik. Kocsmai asztalra borult férfiak rongyos ruhákban; düledező faviskók a beomlott földút szélén, árokba borult lovasszekérrel; beázott mennyezet, penészes fal, lepattogzott vakolat, latinók, feketék, fehérek vegyesen a szűk terekben. A nők fodros szoknyát viselnek, a férfiak ünneplőt, kalapot, öltönyt óralánccal. Amikor tudják, hogy fotózzák őket, ünnepelesen megdermedve merednek a kamerába. Mint akik folyton temetésre készülődnek.³³ A Riis-montázs vége felé valaki döngő léptekkel megindul. Az utolsó kép Géricault *Portrait d'un noir* című olajfestménye (1822–23): a rajta ábrázolt elegáns, fiatal fekete férfi – a festő felfedezettje, *A medúza tutaján* (1818–19) három alakban is szereplő Joseph, „a néger” (1793–1865) – a kolonizáció nyomában az egzotikum iránt támadt borzongós érdeklődés zavarbaejtő mementója. Erről a képről fordul át a kamera Joseph (és tucatnyi fekete modell) utóda, Ventura meztelen hátára, majd egyenletes svenkkel lekíséri a sötétségbe. Miután az ösztövére öregember leereszkedett, a fénybe érve emblematikus mozdulattal, tenyerét kítárva eltakarja a szemét, mint akit vakít a rá eső halvány fénysugár: alászállt. (1. kép)

³² Costa eljárása Foucault protokollját idézi: „valóban létezett személyekből kiindulni; életük legyen titokzatos és nyomorult; legyen néhány oldalon, még inkább pár sorban összefoglalható; ám az összefoglalók, kutatásunk forrásai, ne krónikák, hanem panaszevelek, vádiratok, elfogató parancsok vagy idézések legyenek – csupa olyan okirat, mely valamiképp beavatkozott jelentéktelen életükbe, bajt hozott rájuk, feldühítette vagy megőrijtette őket; és a szavak és életek sokkja keltsen bennünk is rémülettel vegyes csodálatot.” Lásd: Michel Foucault: *La vie des hommes infâmes*. In: Michel Foucault: *Dits et écrits, II*. Párizs, Gallimard, 2017. 239.

³³ A tabló a film aranymetszésében módosulva megismétlődik, mint fontainhási bevándorlók belső laktereiről és róluk magukról készített, beállított mozgóképsor. Ragyognak a ruhadarabok, bútorok, vázák, falfelületek. Tünetényes pusztulás. Aláfestésül a zöld-foki Os Tubarões *Alto Cutelo* („Magas vágómunkás”) c. tánczenéje szól egy férfiről, aki a metropoliszban ragadt. Ahogy az *Előre, ifjúság!*-ban a zöld-foki bevándorló és Robert Desnos levele, úgy itt az egykor Amerikába hurcolt és a Portugáliába vonzott feketék életterei, ruházkodása, tárgyi környezete között létesül metonimikus kapcsolat. De az ismétlés nem azonosság sugall. A zöld-fokiak egyedül vannak szűkös lakásukban; az amerikaiak kollektív rítusokat végeznek közösségi terekben.



Képkocka Pedro Costa *Horse Money* című filmjéből

© OPTEC – Sociedade Óptica Técnica

Kisvártatva felveszi adatait egy orvos. A bekerülésére adott magyarázata hihetetlennek tűnik. Csak egy ötven perccel későbbi szekvenciából derül ki, hogy – a diegetikus határokat rugalmasan kezelve – igazat is mondhat. Ezt a kulcsszekvenciát, mely a film arany Metszésében pereg le, tüzetesen kell elemezni.

A jelenetsort Vitalinával közös kettőse vezeti fel. Vakító kórházi szoba. A nő gyászruhát visel, mint mindig, rávetve orvosi köpenyt. Ezúttal a házassági szerződését olvassa fel, majd leveti a köpenyt, és fekete nyakláncokat kezd tologatni az asztalon. Ventura vörös színű, fodros inget öltve mellé ül, a fodrok vérfoltszerűek. Vitalina megjegyzi, hogy kicsípte magát. Ventura büszkén rákontráz, látta volna fiatalkorában. Vitalina a férfira sandít, majd képzeletből leírja magassarkú csizmájában, zakójában, bicskával farzsebében. Ventura csodálkozva rápillant, majd belekezd egy anekdotába.

Egy vasárnapot idéz fel. Néhány barátja és öt üveg bor társaságában kiült a lisszaboni Jardim da Estrelába. A bor elfogyott... Vitalina átveszi a szót, tovább mesél Ventura nevében: „Elfogyott a bor; a szökőkútból ittunk...” Majd egy széles vigyorral közeledő férfit ír le, „zsebében útlevel”, aki „abban a vörös ingben van, amit tőlem kapott a születésnapjára.” Az, hogy Vitalina Ventura elbeszélői pozíciójába helyezkedett, a film első nézésekor követhetetlen, ugyanis nincs rá semmiféle vizuális vagy szonorikus jel, sőt, a dialógus is leplezi a váltást: „A főnöke – folytatja Vitalina –, J. Builder szabadnapot adott neki...” „Én is melóztam J. Buildernél”, buggyan ki Venturából, amivel elárulja, hogy ő is azt hiszi, Vitalina önmagáról beszél. A nő türelmesen folytatja. „Leszegem a fejem. Bicskával nekem jön. Felszakítja a fejem. Mire én megvágom a karját. Helyben lebénul. Fejszével

akarok nekiesni, hogy megölöm. De a testvéreim lefognak. Katonák jönnek, összeszednek, bevisznek a kórházba.” Ventura elismerően kiböki: „te aztán mindent látsz, Vitalina”.

A nő újból beszédhelyzetet vált. „De még mindig élsz. Lélegzel. Csöpög a véred a földre. Nem találták meg a kést.” Szünet. „Tönkretetted az életed, Ventura.” Ventura büntudatosan leveszi a sapkáját. Fehéren fénylő homlokán villog a heg. „És az enyémet is” – fejezi be Vitalina. Ventura feláll. A következő képen Vitalina az asztalra dőlve fekszik, a birizgált fekete nyaklánc vértócsaként övezi. Ventura, türelmetlenül: „De nem halt meg.”

Kinek az életéről beszél Vitalina?

Ha a sajátjáról, a vád univerzális, nem személyes. (Ventura nem Vitalinát hagyta Zöld-fokon.) Vitalina Didóként tesz szemrehányást az összes bukott Aeneasnak, akik vakmerően útnak indultak, majd hasonló sérülések, leszázalékolások, börtönbüntetések vagy a puszta nemtörődőség miatt nem tértek haza. Ezt erősíti a jelenet elején felolvasott házassági szerződés. (Vitalina minden jelenetében szőkevény férje után nyomoz.) Ez esetben Ventura Vitalina Aeneasáról állítja, hogy még él. Ha él, Vitalina élete nem ment végleg tönkre, a szemrehányás pedig indokolatlan. De a tönkretett élet, a figurák folyamatos, kölcsönös behelyettesíthetősége miatt, lehet akár a vörösinges férfi is. Róla is állítja Ventura, hogy nem halt bele a szúrásba, csak lebénult.

Ezt erősíti a következő szekvencia, mely vizuálisan demonstrálja, hogy Vitalina Ventura nevében a férfi traumatikus emlékét idézte: teátrális testkompozíciók, élőképek, elliptikus vágások ismétlik el a szóban felidézett késpárbajt.

(1.) Városi park nappal. Az előbbieket szerint a Jardim da Estrela. Feketék bujkálnak a sövényben; felfegyverzett katonák közelednek arctalanul. Az alapozást hat brutális hirtelenséggel egymásra vágott, teátrális élőkép követi, Straub-Huillet modorában. Mozgássorok megszakítása, indulatkitörések akadályoztatása, a feszültség lefojtása: fekete férfi bujkál, felpattan; arctalan katona fülel; rohamsisakos gumibottal lefog egy vörösinges fekete férfit, akinek a kezében penge villan, ingujja felszakítva; Ventura, átvértett fehér ingben, vérző fejjel ráhanyatlik egy másik katonára; a vörösinges fekete férfi gyűlölettel nézi Venturát (nem szerepelnek közös képen, nincs nagyotál); Ventura remegő karja lehanyatlik a földre, kezében penge; odanyúl egy fehér kéz, lefogja, kiveszi a kezéből a kést, lehúzza jegygyűrűjét is. Az utolsó képen két katona elszállítja Venturát. Titokban marad, min kapott össze a két férfi.

A narrációs ismétlés – megkettőzni az elbeszélést, ahogy a hollywoodi montázsban, ahol nem elég megmutatni, alá is kell mondani, mit látunk – banálisnak hangozhat. Ám itt egy transzformáció megy végbe, mely éppen hogy elválasztja az elbeszélés verbális (szó szerinti) és vizuális (fenomenális) síkját, melyeket mindazon filmek együtt kezelnek, amelyekben a kimondott mondatok alanya, referenciája, címzettje vagy jelentése az adott képkivágaton belüli szituációban azonosítható. Vitalina mondásának az alanya, referenciája, címzettje, jelentése az újrájátszás révén elcsúszik: a vizuálisan lejátszott emlék nyomatékosítja visszamenőlegesen, hogy bár az ő szája mozgott, más személy szólt belőle; hogy nem lehetett sajátja az emlék (ő nem jelenik meg a metalepszisben), mégis akként beszélt el; hogy ennél fogva

Venturának kellett volna elmesélnie neki (Vitalinának), ehelyett fordítva történt; végül, elbizonytalanodik az elbeszélte esemény és Vitalina életének tönkremenetele közti kapcsolat, akárcsak a „nem halt meg” referense (Vitalina férje? a vörösinges?), illetve ennek a referensnek a köze Ventura életének a tönkremeneteléhez (akkor ment volna tönkre az élete, ha megöli a vörösingest? milyen értelemben? jogilag, morálisan, pszichésen...?). Éppenahogy a korábban fixnek tekintett jelentéseknek a megingatását, valamint a beszédbeli alanyok és a képsoron látott figurák közti indexikus viszony eltérítését szolgálja az ismétlés: differenciát állít elő, nem banálisán vagy patetikusán nyomatékosít.

Ám az elbizonytalanítás nem csupán a szüzsét és a benne szereplő figurákat érinti, hanem a jelenetek narrációs szintjét is. Még mindig Ventura mint adattár (jós) fokalizálja a narrációt, ám előbb, *figurális átvitel*el, a másik alak beszédén, majd, *mediális fordítással*, egy másik (verbális helyett audiovizuális) közvetítőn keresztül. Utóbbi, az (1.) képsor mediális fordítása egy *speciális metalepszis* (Genette), „a keretezés (*enchâssement*) határának szándékos megsértése”³⁴ az elmondás és az elmondott, a felidézés és a felidézett, jelen és múlt között; specifikumát egyfelől az adja, hogy nem egy extradiegetikus narrátor (itt: Vitalina) lép be az elbeszélésbe, hanem az ő elmondásán keresztül léphet vissza saját elfojtott, ezért hozzáférhetetlen emlékébe *maga az elbeszélés hőse* (Ventura), akit mint elbeszélőt egy másik karakter (Vitalina) helyettesített; másfelől pedig az, hogy a metalepszissel az elbeszélés médiumot is vált, beszéd helyett audiovizuálisan folytatódik/ismétlődik.

Az átvitel Vitalinára, az ezt követő átfordítás a személytelen filmes apparátusra nem más, mint az emlékezésaktus *exoszomatizálása*, kihelyezése a filmes infrastruktúrába. Ugyanakkor a speciális metalepszis, aminthogy visszahelyezi a férfit saját – tőle előbb figuratíván, majd mediálisan függetlenített – emlékébe, a képsoron keresztül újra *endoszomatizálhatóvá* (megélhetővé) teszi számára az egykori eseményt. Appropriáció (el- vagy kisajátítás, tulajdonítás) és expropriáció (eltulajdonítás) Derrida által leírt összjátéka zajlik,³⁵ az ember „eredendő technicizáltságának” demonstrációja: az exoszomatikus kintlévőség (lesz) a legbensőségesebb ősemlekké, ami azonban a figurális átvitel, majd az audiovizuális fordítás híján hozzáférhetetlen maradna hordozója, Ventura számára. A műveletsorral a film saját eljárását allegorizálja: így dolgozik Ventura pszichoszomatikus memóriáján, és juttatja vissza neki, Joao Tavares Borgesnek, ami (nem lehetett) az övé.

A szekvencia folytatásában további asszociációkat, fikciós, magyarázó és kontextualizáló jellegű hozzátoldásokat eredményez a kétszeres *re-enactment*, egy ponton nyomatékosan eltávolítva Vitalinát mint (a mediátor) mediátor(á)t. Ebben a pillanatban (lent a [3/b.]), jelképesen figurálva a sikeres múltidézés következményeit (Ventura már egyedül is hozzáférhet emlékeihez), a film visszavált a narráció jelenébe, ahelyett azonban, hogy így véglegesen tisztázódna a felidézett jelen és felidézett múlt közti viszony, a szüzsé pedig linearizálná, csak még inkább összekuszálódik

³⁴ Gérard Genette: *Metalepszis*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006. 8.

³⁵ Jacques Derrida: *Spectres de Marx*. Párizs, Galilée, 1993. 139.

„egykor” és „most”: mivel Ventura mint fokalizáló térideje meghasad, a *Cavalo* egész narrációjának a kezdőpontja és helyszíne is elbizonytalanodik.

2.) Katonai furgon állít be a kórházba. Ventura a sürgősségin. Megjelenik a megszuirt vörösinges. Ventura közli, hogy 93 öltéssel varrták össze. Nyöszörögve kéri a vörösingest, oldozza el (nincs megkötözve, mégsem bír mozdulni), mert írnia kell Zulmirának. A vörösinges elismeri, hogy csúnya sebet adott Venturának. De vádlón hozzáteszi, hogy őt viszont leszázalékolták Ventura miatt. Költői kérdése, hogy mégis hogyan tartsa így el a családját, inkább hangzik szomorúnak, mint dühösnek.

Az ezt követő passzázs évtizedeken vág át.

(3a.) Ventura csíkos kórházi- vagy rabruhában csoszog egy folyosón, ami mintha sorozatosan tükrözött téglalapokból állna, majd leül a folyosóvégi lépcső alján, ahol a homályba olvadva már ott kuporog egy meztelen, arctalan fekete férfi. Ventura épp csak rápillant. Eldönthetetlen, ő kettőződik-e meg benne, vagy ez az alak is a vörösinges – mint innentől örökös követő, daimón – újabb (de)figurációja.

(3b.) Két orvosi köpenyes fekete férfi kiment a kórházból. Ventura felé tartanak, aki egy lámpapóznánál áll kórházi- vagy rabruhájában, és Vitalinát szólongatja. A fekete orvosok Ventura mellé guggolnak, inkább könyörgőn, mint erőszakosan a lábába kapaszkodnak – Kafkánál szoktak így –, kis szoborcsoportot alkotva vele. A háttérben világít a modern lisszaboni kórház.

(4.) Ezután jön a Riis-montázst ismétlő/átíró képsor a lisszaboni bevándorlókról. Az első képen a vörösinges látható, akárcsak a legutolsón, ahol elhagyja a lakását egy csigalépcsőn, majd eltűnik az éjszakában. A látszólag atmoszférikus képsor narratív funkciója, hogy beírja a figurát a Venturát is tagjai közt számoló közösségbe. Odatartozása azonban nincs megmutatva. Egyfelől azért nincs, mert csak szoros nézéssel kivehető, hogy ugyanaz a figura, mint akivel Ventura összecsapott; másfelől azért, mert maga a közösség sem teljes, kerek egész, hanem fantazmatikus; nem ábrázolható egyetlen tablón, csak egymásutánban. Minden képen csak egy-egy alak látható; szintetikus összetartozásukat a montázs, az aláfestő zene, a beállítások hasonlósága, vagyis a film sugallja, ám nem megy odáig, hogy együtt mutassa őket. *Tout autre est tout autre*.³⁶ Ennek a fragmentált közösségnek a tagja a vörösinges. Így ér körbe az (1-4.) sor: a késpárbaj belvizsály volt.

Hátra van a párbaj kontextualizálása.

(5.) Az iménti montázsban látott és további afrikaiak: gyerekek, nők, férfiak, hasonló parkban bujkálnak, mint a szekvencia (1.) szakaszában. De már éjszaka van. A gyerekek Venturát szólongatják. Ventura, a nyitójelenetbeli alsónadrágban és kalapban, egy fal mellett oszon; kiér egy kereszteződéshez; mögötte megjelenik egy tank, előtte fegyveresek zárják el az utat. Lefogják, másodszor is elszállítják. Az elfogatás dátumát az orvosi anamnézis jelölte ki ötven perccel korábban: 1975. A

³⁶ „Mindenkinek más teljesen más”. A mondat performatívan dekonstruálja magát: a formailag homológ alany és állítvány kizárja magát az állítást, amelyben szerepelnek. (Ha az állítvány igaz, nem létezik az alany, és viszont.) Bevezetését és elemzését lásd: Jacques Derrida: *Donner la mort*. Párizs, Galilée, 1999. 110 skk.

bujkálást a rohamosztaggal közös jelenet értelmezi majd negyven perccel később: félnek a forradalomtól. Ez az (5.)-ben mutatott katonai elfogatás azonban szembe megy az (1.) és (2.) szakasz elbeszélésével, miszerint a késelés után *kórházba* szállították. (Ezzel összecseng az anamnézisben adott válasz és a rohamosztagnak megmentőként való majdani azonosítása.) Ennek az (5.) szakasznak, valamint a filmet nyitó alászállási képsornak az alapján ugyanis nem a sürgősségre viszik, hanem börtönbe. Így nemcsak az megállapíthatatlan, hogy *melyik intézményben*, hanem az is, hogy *milyen évben* kezdődik Ventura alászállásával film – 1975-ben, amikor a késelés történt, vagy 2013-ban, amikor Vitalina Lisszabonba érkezik –, és az is, hogy mivel végződött a késeléses affér.

Ezek az apóriák konstitutívák. Általuk képződik meg a fegyelmező intézmény Ventura perspektívájából vett azonossága: az Intézmény minden intézmény helyett áll; és ezek váltják ki az atemporalitás-effektust is. Továbbá itt lesz világos, hogy a szekvenciát tévedés a köznapi értelemben vett flashbacknek olvasni, hisz *per definitionem* nem történhet semmiféle időugrás, mivel nincs semmiféle prekinematikusan adott, lineáris időegyenes.

Deleuze azt írja, a rossz flashbacket pszichológiai magyarázatnak szánják, a psziché külső triggerre adott kauzális reakciójaként, a szenzomotoros ingerületek analógiájára. Ám „a flashback valódi kihívása, hogy [a figurától] független hatásra induljon meg, ahogy az emlékképnek [*image-souvenir*] is kívülről kell kapnia a múlt pecsétjét. *Olyan történetet kell hordoznia, amely nem mondható el jelen időben.* [Kiemelés tőlem.] Ezért a flashbacket is másnak kell igazolnia és előhívnia [mint a figura jelenbeli lelkiállapota vagy egy őt ért hatás], ahogy az emlékképet sem jelölheti és hitelesítheti a pusztá determinizmus.” Deleuze-nél a pszichoszomatikus kauzalitáson túli flashback, „melynek legnagyobb mestere Joseph Mankiewicz”, derült égből csap le a figurára, mint a végzet: „a legkevésbé sem magyarázatról, megokolásról vagy lineáris lefolyásról van szó, ami sorsszerűvé válna. Ellenkezőleg: valami megmagyarázhatatlan titokról, a linearitás eltérítéséről, folytonos bifurkációról, a kauzalitás láncolatának a töréseiről. A Mankiewicz idő ugyanúgy működik, mint ahogy Borges leírta *Az elágazó ösvények kertjében*: nem a tér, hanem az idő ágazik el...”³⁷ Az emlékképet a *Cavaló*ban is a jelen idejű (és egyes szám első személyű) kimondására való képtelenség – Ventura emlékének exoszomatizálása – látja el „a múlt pecsétjével”; a szekvencia bravúrja, hogy a fenti módon lebonyolítja annak figurális átvitelét és mediális fordítását/metalepszisét is; és bár Vitalina közreműködése tűnhetne terapeutikusnak, Venturával való hirtelen azonosulása inkább kísérteties, az azonosulás hirtelen visszavonása brutális („Tönkretetted az életed, Ventura... És az enyémet is”), a hézagos emlék audiovizuális kijátszása pedig *lidércnyomás*.

A (2-5.) képsor továbbgondolja a Mankiewicz-modellt. A pusztítóan lecsapó végzet nem csupán az idő elágazását, hanem a tér burjánzását is előidézi. Így indulhat a kísérteties passzázs, nem valami „semleges térben” (*espace quelconque*),³⁸ ha-

³⁷ Gilles Deleuze: *Cinéma II.* i. m. 67-68.

³⁸ A fogalmat Deleuze a *Napfogyatkozás* (Antonioni, 1962, 126') elemzésekor vezeti be. (Kovács

nem egy *orbitális*ban, ahol egyszerre kering és szembesül valami irdatlanul, felfoghatatlanul hatalmassal. Hiszen itt (a semleges térrel szemben) épphogy nem a kiürülésről, hanem a megsokszorozódásról, nem a figura kivonásáról, hanem felzaklatásáról, nem a narráció leállításáról, hanem összezavarásáról van szó. Ennek fokozása (mint láttuk) visszamenőlegesen törli a történet kezdetét, egyes akciókat pedig, mint a fenti szekvenciából a (3.a), a (3.b) és a (4.), egyidejűleg értelmez emlékként, delíriumként, fikciós realitásként és dokumentációként (Ventura nem színész, hanem *performer*; bolyongását nem eljátssza, hanem végrehajtja.)

Ezáltal *mélyül az alászállás* – nem mint megcselekedett vagy elszenvedett akció, hanem *mint állapot*, amelyet a film ambiguus figurációkban merevít ki: üldögélés az arctalan alakmás mellett; szoborcsoport a kapaszkodó orvosokkal; csoszogás az Intézmény folyosóján; megtorpanás egy elágazásnál; közös éneklés Benvindóval a fantomgyárban... Ezekből a narrative indokolatlan elidőzésekkel érthető, hogy értelmetlen külön kezelni a film tér- és időbeliségét: a *Cavalo* egyetlen folyamatszerű téridő, amelynek egyik lehetséges görbülete vagy vájata az itt elkülönített (1-5.) blokk, ha tetszik, egy kristályszemcse, ahol „a múlt pecsétjével ellátott” figurák végzetes interakciókba lépnek egymással, hogy aztán később felbukkanjanak a téridő más pontjain is. Ezért, hogy a folyam nem szabályozható, azaz a cselekmény nem beszélhető el lineárisan, egyetlen kauzális kontinuumként. Így például Ventura – paradox módon, de a filmes narrációhoz, nem pedig egy pre-kinematografikus történetorhoz igazodva – *előbb érkezik az Intézménybe, mint hogy az („egykori”) késelés következtében behoznák*; máshogy fogalmazva, a bekerülés mint okozat megelőzi a sebesülést mint okot: amiből arra következtethetünk, hogy az okozatnak más okai is megadhatók, tehát a késpárbaj csak egy lehetséges variáció.³⁹

A film az állandó jelenben zajlik, Ventura figurákkal, közvetítőkkal és téridőtömbökkel exoszomatizált tudatában, ahol mindazonáltal semmiféle szintiszta *most* nem különíthető el, mert előérzetek, várakozások, valamint személyes és kollektív emlékek szőnek át minden pillanatot: nem gyógyuló sebek, hazajáró lelkek, labirintikus elágazások. „A film csak a jelenben létezik. A filmben nincs múlt vagy jövő idő; ma történik, itt és most, aztán snitt, vége. Hiába ismételteti Ventura, hogy 19 éves, nyilván nem annyi.”⁴⁰

András Bálint „lebegő tér”-nek fordítja.) A háború előtti filmben domináns akcióképet megtörő „tiszta optikai és szonorikus szituációk” előállításának, a folytonos térélmény megtörésének a helyszíneit jelöli: kiürült utca, intézmények váróterme, repülőterek... Ahol megáll az idő, mintha kiszippantanák az akciót. Deleuze Ozu, a kötet zárlatában Duras, Robbe-Grillet, Straub filmjeire is vonatkoztatja; mivel számára utóbbiak a(z akkor) kortárs mozi leginnovatívabb rendezői, a „tiszta optikai és szonorikus szituáció” voltaképp filmelmélete *non plus ultrá*ja. Lásd: Deleuze: *Cinema II*. i. m. 13-29, 333-337. (A '60-as évek New York-i avantgárdjától kezdve a kortárs filmig sokan kísérleteznek kizárólag ilyen semleges terekből álló filmek létrehozásával: Warhol, Benning, Snow, Peter Hutton, később Akerman, ma Ben Rivers, Tsai Ming-liang, Nikolaus Geyrhalter...)

³⁹ Elképzelhető olyan olvasat is, ami a parkbeli késszúrás képsorát nem felelteti meg Vitalina elbeszélésével.

⁴⁰ Mark Peranson: *L'avventura. Pedro Costa on Horse Money*. I. m.

A film zárlatában Venturát elbocsátják. Az épület a barackszínű hajnalban olyan, mint egy kápolna. (A (3b.) képen egész másmilyen kórházat látni.) Kalapot, elegáns öltönyt visel, kikandikál a csíkos rabruha. A megszabadulásként való értelmezést elbizonytalanítja a zárókép: bolt kirakatában tükröződő macskaköves út, a polcokon „Opinel” márkájú bicskák; záróakkordként a tetszetős szűrőeszközökre lép fekete bőrcipője.

A film az (5.)-nél nem ad közvetlenebb képet a szegfűs forradalomról. Kétszer viszont szóba hozza.

Az anamnézis felvételének jelenetében végig Venturát látjuk. Kórházi ágyon ül. A vele szemközti orvos képen kívülről faggatja. Láthatatlansága fenyegető. „Magától jött be?” – kérdezi. – „Az MFA hozott. A forradalmi rohamosztag.” „Mi baja?” „Penészes a lakásunk fala, azért.” Az orvos nem kommentál. Ahhoz a különös magyarázathoz sem fűz semmit, amit Ventura a „Nyugodtan alszik?” kérdésre ad: „Nagy fekete madár szállt az ereszre.” A „fekete madár” a film egyik lebegő jelölője; nincs semmilyen vizuális referenciája, később azonban még egyszer megnevezik.

Mivel az anamnéziszfelvétel ötven perccel megelőzi a késeléstartól a tankokig terjedő szekvenciát, és a realista konvenciók szerint a 2010-es évek modernül felszerelt nyugat-európai kórházának díszletét mindaddig fix időmeghatározásként fogadjuk el – mert nincs okunk máshogy tenni –, Ventura szavainak a hitelességét óhatatlanul aláássa fizikai állapota (bradikinéziája, remegése, űzött tekintete, és hogy nem a kérdésekre válaszol); mivel szavait a diegézis semmilyen képi jellel nem támasztja alá, úgy tűnhet, delirál. Azonban az *anamnézis* platóni jelentésének aktiválásával, retrospektíven a jelenet érthető úgy is, mintha az öreg Ventura megszeppent fiatalkori énjét is eljászná, aki egy ostoba összetűzés következtében kórházba került, egyben pedig jelenkori kezelését is; figurája folyamatosan de- és refigurálható, és mivel a téridő ugyancsak bifurkál, így visszamenőlegesen felülírható a korábbi jelenetek dátuma is.

Orvos: Nyugodtan alszik?

Ventura: Nagy fekete madár szállt az ereszre.

Orvos: Hol született? Mennyi idős?

Ventura: Cabo Verdén... 19 éves, 3 hónapos.

Orvos: Mitől siklott félre az élete?

Ventura: Fontainhastól.

Orvos: Jelenleg dolgozik?

Ventura: Építőmunkás vagyok. Nyugdíjas.

Orvos: Milyen dátumot írunk?

Ventura: 1975. március 11.

Orvos: Ki az elnök?

Ventura: Valami Spínola ezredes.

Ventura visszadól az orvosi ágyra.

Orvos: Járt iskolába? Tud írni, olvasni?

Ventura: Férfiak hangosan sírnak.

Orvos: Szed gyógyszert?
Ventura: Mindenem remeg.
Orvos: Tudja, mi baja?
Ventura: Ohó, ismerem én a betegségem.

Elsötétül a kórterem. Lassan az ágyhoz lép az arctalan orvos; Ventura bágyadtan kihúzza egy tollat a köpenyéből, de nem használja. Aztán mintha lefulladna a párbeszédük és kimerevedne a téridő, jelezve, hogy ez az elágazás zsákutcába vezetett, errefelé nincs tovább. Ventura öndiagnózisára nem derül fény.

1975. március 11-én már több mint fél éve Francisco da Costa Gomes ezredes vezette Portugáliát.

Miért sírnak a férfiak?

A *Cavalo* utolsó blokkja Ventura pere a bronz bevonatú forradalmárral. A felvezetésében a folyosó nem katakombába, gyár vagy hivatal, mint korábban, hanem újra kórház. Ám beázott falával, elsárgult felületeivel, ragacsos kövezetével nem hasonlít a korábbi modern intézményre; egy hetvenes évekbeli épület elhanyagolt alagsorában vagyunk. Ventura mit sem sejtve belép egy liftbe, ahol a rohamosztagos (a továbbiakban: Katona), az újabb mediátor, már vár rá.

Jelenetük oratorikus. Costa itt is blokkolja a figurák (beszéd)cselekvéseinek bármifajta motivációkkal való magyarázatát; semlegesíti a hasonló szópárbajok narratív-filmes sémáit is, amennyiben folytonosan váltogatja a kettejük közti alá- és fölérendeltségi viszonyokat; elbizonytalanítja, hogy a két figura végső soron szétválasztható-e (egy ponton túl már nemcsak a bronzfigura, Ventura se mozgatja a száját); végül: gátolja a jelenet színhelyének, a liftfülkének a téridőbeli realista rögzítését (húsz percen át emelkednek megállás nélkül).

A jelenet idézése és kommentálása módszertani problémákat vet fel. Ugyanis Ventura fiziológiai reakciói legalább olyan erős jelentéskonstituensek, mint szavai; remegését, pillantása irányát, feje tartásszögét is aprólékosan rögzíteni kéne, ahogy a kamera teszi. Ebből a jelenetből pontosan meg lehet érteni, milyen kísérteties áthatolhatatlanságot képez a filmképen, ha egy alak kerül a dramatikus mimézis bevett modelljeit, sémáit, konvencióit, eleven test- és arcjátéka mégis mikroaffektusok sokaságát bocsátja ki, melyeket nem lehet, mert leegyszerűsítő vagy téves volna általános érzelmekkel („félelem”, „düh”, „megkönnyebbülés”...) jellemezni. Azaz hiba lenne a *performer* (az „amatőr színész” megnevezés pontatlan) mentálisan és fizikailag is megterhelő szituációba állított, így igen intenzív tüneteket produkáló testét szimbolikusan feldarabolni diszkrét, elkülönített emóciókra.⁴¹ A tünetek produkálása ugyanis nem azonos a sematizált, szenzomotoros válaszreakciókkal, melyeket a klasszikus akció-filmben a testek a jelentésekkel felruházható miliő ingereire adnak⁴², itt ugyanis nincs kauzális – biofizikai vagy pszichológiai – kapcsolat Ventura állapotváltozásai és a Katona szavai vagy a térben észlelhető módosulások (zajok,

⁴¹ A Katona a fordítottja. Bár csak képen kívül mozog, és a hangja is egyszínű, a Kulesov-hatás következtében, illetve mert folyton újraakertezi a kamera, a bronzfigura antropomorfizálódik.

liftmozgás) között. Figura és milió kölcsönösen ingerlik egymást: Ventura izzása szaturálja a színteret is, amely nem eszközszerű (mint az akció-képen), hanem (Vanda szobájához hasonló) *box*, burok, keltető vagy inkubátor, amelyben a tünetprodukción véghezviszi az inkarnációt. Mi inkarnálódik? Nem valami előre adott jelentés; a tüneteket produkáló test nem illeszkedik prefigurált értelemmel bíró pátoszformákhoz (Warburg), mivel elsősorban a textúrája, performatív gyötrődése (izzadása, görcse, remegése...) jelentéskonstitutív; olykori kimerevedése (szeme fennakadása, arca elé tartott tenyere...) organikus túlhevülés, kisülés – *nem jelképes*. A tünetben nem is valami konkrét fiziológiai meghibásodás vagy betegség ütökzi ki (azzal, hogy Ventura a Parkinson-kór *miatt* remeg, nem mondunk semmit), de nem korlátozható a személyiségtől elváló („polipszerű”)⁴³ test rángatózására sem; tünetprodukciónál Ventura a történelmet mint traumát produkálja, engedi a filmes fikció eszközeivel valóságosan dokumentálni. A „kisebbségi történelem” absztrakció, ezt vonja maga után a fenti axióma: *Ventura’s body, nerves, hands, eyes* – a „megfeszített szövet”, mondja Costa ugyanott –, az ingerelt organizmus testesíti meg; de nem mint valami előzetesen meglévőt (a kisebbségi történelem nincs rögzítve sehol), hanem mint ami itt és most áll elő a nyomokból. De semmiképp sem elbeszélésként. Ventura engedetlen teste csupán azt tanúsíthatja, hogy valami megesett; a kisebbségi történelem betöltetlen jelentésmozgóként, a képkereten kívülről (*hors-champ*) érkező homályzónaként (Comolli) vonódik keretezett figurája köré. Így ahelyett, hogy kölcsönösen megvilágítanak egymást, az alakot öltő kisebbségi történelem és a történelmivé emelkedő kolosszális figura enigmát képez – szakadást az egykor megesettek lineáris elbeszélésében: a történelem folyamat eltorlaszoló kristályszemcsét.

Mindez nem mehetne végbe tisztán figurális eszközökkel. Kell hozzá a diszkurzív sík. Ezen zajlik a statikus jelenet interakciója: Ventura teste a hallással és kimondással birkózik.

Katona: Ez nem vicc, Ventura. Egy forradalom közepén vagyunk. Szerinted én élvezem, hogy 38 éve össze vagyunk zárva? Inkább természetnék szőlőt. Besegítenék a papnak a gyülekezetben. De mi nem erre születtünk. Rémlik, Ventura? Kisiklotunk a barakkokból, mint a kígyó. Egész éjjel meneteltünk. Szemünk csukva volt. Amikor kinyitottuk, nem volt mit tenni: meg kellett döntenünk a rendszert. Nem láttad az utcán ünneplő tömeget?

Ventura: Mi ez, börtön?

Katona: Lisszabont lezárták. Nem hallgatsz híreket?

Ventura: Most megölsz?

⁴² Az akció-kép elemzését lásd Gilles Deleuze: *Cinéma I., L'image-mouvement*. Párizs, Minuit, 1983. 94-97. „Az akció a meghatározatlanság középpontjának [a figurának, aki köré a világ rendeződik] a késleltetett reakciója. Ám ez a középpont csupán azért képes ebben az értelemben cselekedni, azaz váratlan válaszreakcióval élni, mert valamilyen ingerület éri egy kiemelt felülettől, amely háttérbe szorítja a többi[felülete]t.”

⁴³ Lásd Nicole Brenez tanulmányát az *Enigma* 104. számában.

Katona: Már ezer halált haltál, Ventura. Mit számít még egy?
 Ventura: Felépítettem egy életet, egy normális családot...
 Katona: Ez neked élet? A nyomorúságos nyugdíjaddal?
 Ventura: Mi mindent építettem! Bankokat, iskolákat...
 Katona: És mire mentél vele? Belerokkantál, szétcseszted az idegeidet.
 Ventura: Nem tudsz te semmit az életemről!

Csak a Katona mondja ki, hogy forradalom van „itt és most”, 1974 és 2013 között. Kollektív alanyát („mi”) kiterjeszti Venturára is. Nem megölni, hanem mozgósítani akarja: nem ő követel az áldozatot, hanem az ügy. Ventura nem akarja érteni.

Katona: Rua Andrade Corvo. A Telefonszolgálat építkezésén. Puccs volt.⁴⁴ A főnököd sztrájkot hirdetett. Rémlik?

Ventura: Felsorakoztunk a fasiszták ellen...

Katona: Fent voltál az állványzaton. A sarokból fedeztelek. Rajtam fémsisak. Rajtad a sárga sapkád. Fegyvert fogtunk a fasiszta rendőrökre. Jól beszartak. Elszállt felettünk egy fecske. Felnéztem. Fent álltál. Énekeltél.

Ventura: Nem csak én. Mind énekeltünk. *(Nem mozog a szája.)* Mind. Építők, falazók, aszfaltozók. Nem tavasz volt. Nem fecske. Éjszaka tört rám. Nagy fekete madár szállt el a barakkom felett. Széttárta nagy fekete szárnyát. *(Felkiált)* Szörnyek anyja!

Férfihangok: Szörnyek anyja! Szörnyek anyja! *(Nyögések, zihálás, zokogás. A hangzavar kórusba vált.)*

Katona: *(Túlkiabálja)* Nem tavasz volt! Nem fecske! Ordítottál és ordítottál. Ne a fasisztákat okold, Ventura! Magadnak köszönheted. A mocskos kis ügyeskedéseidnek. Az utcának.

Csend.

Ventura: Spínola ezredes, a Küklopsz⁴⁵ nevére kérek, nyisd ki az ajtót.

Ventura, elfogadva a Katona tér- és időmegjelölését, forradalmi közhellyel válaszol. Eldönthetetlen, ironizál-e vagy tényleg így emlékszik. Az „ének” a Katona szájából forradalmi, Venturából viszont panaszdal, siralom, majd kakofón jajongás. És nemcsak az övé – ám a férfikórus többi tagja sosem válik láthatóvá; idézésük pusztán szonorikus, imagináriusan (vizuálisan) előhívhatatlanok: *nem figurálhatók*. A Katona, a hártásra válaszul, gyalázni kezdi. Nem ereszti ki a liftből. Ám bent és kint, illetve a kettejük viszonya mindjárt átalakul: eddig ugyan Ventura túsznak tűnhetett, de kiderül, hogy a Katona igazat mondott: együtt ragadtak bent.

⁴⁴ 1974. április 25-én. Ezzel tört ki a szegfűs forradalom. Ventura viszont 1975. március 11-ét, a párba ját dátumát teszi meg sosem múló „most”-nak. A jelenet a két évszám közt oscillál; ezért kerülhet elő mindjárt a puccsot végrehajtó Spínola ezredes neve, aki 1975-ben már visszavonult a hatalomtól.

⁴⁵ Spínola ezredes félszemű volt.

Katona: Hálátlan vagy, Ventura. Rémlik, mikor néger ment késhegyre a négerrel?
A Jardim da Estrelában mulattatok...

Ventura lehajítja a fejét. Hegek villognak fénylő feje búbján.

Ventura: Te mostad le az arcomról a vért?

Katona: Ki nyúlt alád, mikor félholt voltál?

Ventura: Te dugtad el a kést?

Katona: Ki más szállított volna a katonai kórházba?

Ventura: Te varrtad össze a fejem 93 öltéssel? Te voltál, kisleány?

A Katona megtölti a fegyverét.

Ventura: A nép fia vagy!

A Katona a liftajtóra céloz. Ventura mögé oldalaz.

Ventura: Te voltál?... Te lőtted le a fasiszta rendőröket?

Ventura a Katona mögé hajol. Ő is a liftajtóra mered.

Ventura (*a Katona fülébe*): Ha csak egy néger is megölsz, rég ezredes lennél.

Ventura és a Katona a liftajtóra mered.

Az egyes csoportok (felkelők, fasiszták, feketék, a nép) nem állíthatók egyértelműen szembe egymással, és külön-külön sem egységesek: „néger” támad „négerre”; az egyik felkelő segít a „négeren”, a másik „négereket” gyilkol; a fasiszta rendőrök „mindenki” ellenségei, azonban ők védik „a népet”, „a csendes többséget”, akiknek a nevében Spínola ezredes kormányzott. Ventura mégis „a nép fia”-nak nevezi a Katonát, aki ebben a vízióban is – mióta Ventura ráébredt, hogy hálás lehet neki – kettejüket védi a liftajtóra szegezett fegyverrel.

Kislány (*csak hang*): Látod őket? A távolban? A barakkokban bujkálnak. Fontainhas, Damaia, Black Cat...⁴⁶ A gyermekeim. Az unokáim. A fivéreim.

Ventura a fálhoz lapul. Egész testében remeg. A Katona nem mozdul. Ventura a lift másik sarkába áll.

Katona: Szedd össze magad. Csak most kezdődik a harc.

Ventura: Haldoklom.

Ventura a zsebébe nyúl. Üres. A katonára mered.

Katona: Nyugalom, Ventura. Én sose halok meg.

Ventura: Nem is ismerlek!

Katona: Nem? De az éjszakád ismer. Ismernek a deszkák a barakkodban. Ismer a küszöböd is. Mitől félsz?

Ventura: Hogy elhagyom a munkaszerződésemet.

Katona: Még fel kell építened a barakkodat.

Ventura összehúzza magát.

Ventura: Nem bírok harcolni. Nem bírok dolgozni. Nincs erőm.

Katona: Még el kell hoznod Zulmirát Zöld-fokról.

Ventura (*elmosolyodik*): Vettem neki szép új ruhát, fátlyat, cipőt. Te ismered

⁴⁶ Bevándorló lakókörzetek Lisszabon és a szomszéd városok körül.

Zulmirát? (*Szélesen mosolyog.*) Hétezerért vettem neki arany jegygyűrűt és aranyórát.

Katona: Hétezerért?

Ventura: Igenis! (*Tovább mosolyog*) Pokoli életem volt. Betegen is gürcöltem. Neveltem a gyerekeimet. Már nyugdíjas vagyok.

Katona: Fogd be a szád, Ventura.

Ventura: Felnőttek. Most rajtuk a sor, hogy segítsenek az apjuknak. Engem már nyugdíjaztak.

Katona: Kuss legyen. A gyermekeid még meg sem születtek.

Ventura: Már nyugdíjaztak!

A Katona tanácstalanul az öklére hajtja a fejét. Ventura szánakozva nézi.

Ventura: Nyugdíjaztak.

A kislány hangja, miután Ventura helyett felidézte a bujkálást, többször nem szólal meg. Ventura ragaszkodik hozzá, hogy a forradalom is, aktív („tisztességes”) élete is véget ért. Kivéve, amikor Zulmiráról van szó. Zulmira a megvalósulatlan múlt; felemlegetésével a Katona visszarántja Venturát 1975-be.

Katona: Hol vagy most, Ventura?

Ventura: A Társaság egyik barakkjában. Alszom.

Katona: *Nem.* Hol vagy *most*?

Ventura: Munkában. A Telefontársaság telepén. A főnök azt mondja, ma nem dolgozunk. Kitért a forradalom.

Katona: *Nem.* Hol vagy *most*, Ventura?

Ventura (*elmosolyodik. Egész felsőteste remeg*): Remegek. Kint vagyunk a Jardim de Estrelában, Toti, Joaó, Lila, Nené és Zeze meg én. Tele van zöld-fokiakkal, tele kurvákkal.

A Katona guggol, fegyvere leeresztve.

Felbúg egy orgona. Ventura keresztben az arca elé emeli a kezét és széttárja a tenyerét.

A Katona befogja a fülét.

Ventura teátrális mozdulata, az arca elé emelt kéz az alászálláskor tett gesztust ismétli, amikor a fény és a kamera elől takarta az arcát; ebben a filmben ez a mozdulat a „csukott ajtó”.⁴⁷ Most megidézi Zulmirát.

Ventura (*Énekel*): A hegytetőn / Nem terem gyümölcs. / Elszáradtak a gyökerek / Elapadt a víz / Kiszáradtak a folyók. / A férfinak nincs nyugalma / A nő heteken át vár / Saját tüzénél. / A gyerekek... / A gyerekek útra keltek. / Csak az egyik dolgozik. / A férfi rég Lisszabonban / Szerződéssel. / A lisszaboni jegyre ráment a földje. / Dolgozik esőben, szélben, fagyban / Fent az állványon, lent az árokban / Olcsó munka, nehéz munka / Olcsó munka...

⁴⁷ Lásd jelen számban: Pedro Costa: A csukott ajtó, ami előtt tétovázva állsz.

A Katona felállt. Az ajtóra mered.

Ventura: Olcsó munka. / Sötét odúban laksz. / Újabb nap a sötétben. / Az agyammal, a testemmel / Végigdolgoztam az életem. / A hegytetőn nem terem gyümölcs.

Katona: Ne kornyikálj itt nekem. Nem hatsz meg.

Zulmira: Ventura! Ventura!

Ventura felkapja a fejét.

Zulmira: Ventura.

Ventura keresi a hang forrását. A falhoz hátrál.

Ventura: Zulmira.

Zulmira: Ne add fel. Maradj velem.

Ventura: A felkelő! Meg akar ölni!

Zulmira: Maradj.

Ventura egész testében remeg. A Katonát nézi, gyűrűje hűlt helyét fogdossa az ujján.

Ventura: Ellopta a jegygyűrűnket.⁴⁸ Elvette az életünket. *(A Katonára mered)* Azt mondja, nem vagyok a férjed. Hogy nincsenek gyerekeink. Hogy nincs jogunk élni.

Zulmira: Hallom, hogy énekelsz, de nem vagy boldog. Elringatnálak, de nem nyugszol. Mi lesz velem, ha elmész?

Ventura a földön ül. A fejét fogja.

Zulmira: Látom, puffad a hasad, pedig alig eszel. Rizst sosem, csirkét is csak néha. Imádtad a disznót...

Ventura: Csináltam én. A barakkban. Egyedül.

Könnyes szemmel a Katonára mered.

Ventura: Zulmira jönni fog.

Zulmira: Nem lesz miből élnünk. Senki sem segít.

Visszaperelheti Ventura az életét? Ez volna a jelenet tétje? Vagyis a tragédia cserefolyamatát követi, ahol a nézői közreműködéssel a kudarc nyereségbe, a bukás dicsőségbe fordítható, a nyomorult hős pedig, aki szembenéz a negativitással, megdicsőülhet? A hatásvadász jegyek – az orgonaszó, az elhagyott kedves megidézése az elénekelt sirással, a szegénység felpanaszolása, a pátosz – alapján ezt hihetnénk. Mégsem ez történik. „A giccs a katarzis paródiája. Ám bármilyen valamire való művészet hasonlóképp fiktív érzelmeket állít elő; ez a lényege. A valóban létező érzelmek dokumentálása, a pszichés energia közvetlen becsatornázása idegen tőle.”⁴⁹ A „műviség” nem megkülönböztető jegye a giccsnek, hisz minden esztétikai alkotás művi; hogy giccses lesz, valamennyi művészet nyugtalanító, kiiktathatatlan eshetősége. Mi hát a teendő? „A művészetnek muszáj tudatosítania és kifejeznie saját

⁴⁸ A vörösingessel vívott párbajjelenet utolsó képén, miután kivették a kezéből a kést, a gyűrűt is lehúzzák Ventura ujjáról.

⁴⁹ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*. Ford. Robert Hullot-Kentor. London – New York, 1997 [1970]. 239.

idioszinkráziáit. Ebből kifolyólag könnyen maga ellen fordulhat, hisz az általa végrehajtott meghatározott tagadás [*bestimmte Negation*] kvintesszenciája önnön tagadása.⁵⁰ A *Cavalo* azonban nem abban az értelemben „negatív” (rezisztens a giccsel szemben), ahogy Adorno elgondolta; pontosan azért nem giccses, mert eleve nem a nézői azonosuláson keresztüli katarzist célozza, így annak paródiájába sem csúszhat át. Mivel Ventura szembenézése a negativitással, ha egyáltalán megtörténik, előttünk titokban marad, a tragikus cserefolyamat nem indulhat meg. Az audiovizuális eszközapparátus kiváltotta érzélem a dialógus szaggatása, a túrheterotépiás elnyújtása, a figura enigmatizálása, az orgonaszó kakofóniába fullasztása révén gátakba ütközik, feltorlódik, majd visszahárul. Megfordul a művészet szokásos hatásiránya: nem a néző, hanem a *figura megindítása* a cél. Az ő „valóban létező érzelmét”, „pszichés energiáját” látni a színen, melyet azonban sem ő, sem a filmes elbeszélés nem kínál fel nekünk identifikációs bázisként, és nem is szimbolizálja, nem fordítja le az izzadt testfelület, az elakadó hang, a remegő kéz, az űzött tekintet felindultságát verbális tanulásra, diszkurzív magyarázatra vagy szentenciára: ez is „tisztán optikai és szonorikus szituáció”, csak épp nem a téridő kiürítéseként, hanem a figura emotív feltöltéseként megy végbe.

Ám indulata alapján nem vehet elégtételt, ahogy szavaival is hiába perelne. „Nem hivatkozhat semmilyen jogra, mert a jog mindig valamilyen ítélőszékhez tartozik, egy konkrét hatósághoz, mely bizonyítékokat, neveket, adatokat követel. Ami bosszúért kiált, nem más, mint a vádbeszéd tiltott mondatai (*phrases*), amelyeket pontosan azért igazságtalanok (*tort*), mert nem hivatkozhatnak másra, pusztán indulatokra.”⁵¹

⁵⁰ Uo., 36.

⁵¹ Jean-François Lyotard: *Judicieux dans le différend. La faculté de juger. (Colloque de Cerisy.)* Párizs, Minuit, 1985. 236. Lyotard olyan konfliktusról beszél, ahol lehetetlen jóvátételt követelni, mert nem sérelem történt (ezeket szabályozza a törvény), hanem szó szerint *törvénytelen* igazságtalanság; ahol (legalább) két fél összekülönbözése vagy viszálya (*différend*) nem megítélhető, mert nem vonatkoztatható rájuk ugyanaz a törvény; ahol a sértett fél az őt ért igazságtalanságot csak akkor tanúsíthatná, ha belehalt volna (azaz: ha nem tanúsíthatná). A paradigmátikus eset a náci gázkamra túlélője; ám ide sorolható Ventura, a zöld-foki emigráns is, aki tönkrement élete miatt nem perelheti be a portugál államot (se más instanciát). Az egyetlen megfellebbezhetetlen bizonyítéka, hogy a posztkoloniális állapot gyilkos, az áldozat tényleges halála; ám ha belehal, nem tanúsíthatja, hogy abba halt bele. Legfeljebb partikularitások – konkrétan: szerződésszegések – miatt élhet keresettel; az általános munkakényszer, az életviszonyok, a lakhatás gyalázatossága, a táplálkozás szűkössége miatt nem. Néhány oldallal korábban: „Akit igazságtalanság (*tort*) ér, áldozat. Annak áldozata, hogy nem képes bizonyítani, hogy igazságtalanság érte. (...) Ha magát igazságtalanság érte [mondja a bíró a felperesnek], miután képes tanúsítani az elszenvedett igazságtalanságot – márpedig ha tudomásomra jutott, ez a helyzet –, az igazságtalanság máris megszűnik az lenni, kiderül róla, hogy pusztán sérelem (*dommage*), maga pedig hamisan vagy félrevezetően tanúzott, amikor azt állította, hogy igazságtalanság érte.” Kifejtve: Jean-François Lyotard: *Le différend.* Párizs, Minuit, 1983. No. 1–46. (Vö. *A viszály.* Ford. Dékány András. Budapest, 2019. Sajat fordításomban idézem.) Az igazságtalanság itteni meghatározása: „olyan sérelem (*dommage*), melyhez a sérelmet bizonyító eszközöktől való megfosztás társul.” (No.

Nem létezik olyan univerzális ökonómia, mely a *sérelem jóvátehetlenségének a sérelmét* tragikusra fordítaná. A tragikum ugyanis feltételezi, hogy a sérelem *számodra*, az általános néző számára is értelmes, hogy a tragikus veszteség *rajtad keresztül* értékesíthető, behajtható. Venturáé nem az. A szubalternnel *te magad* nem léphetsz az esztétikai ökonómia szokásos csereviszonyába. Itt ezt jelenti az emancipáció: a figura *tőled* oldódik el, a közte és közted fennálló differencia élesedik ki. A film nem akar jót neked. Nem kér tőled semmit. Nem hozzád vagy rólad szól. Nem bánja, ha örömet okoz, azt se, ha leperreg rólad, azt se, ha sért; *nem a tiéd*.

Katona: Ennyi hát egy fiatal élet. Ennyi jövője volt. „Maradj velem”, mondják. „Az idő elröpül.” „Majd ránk virrad a nap, amikor megértjük, miért szenvedtünk.” „Nem kell majd félni, lehullanak a leplek.” Nincs sorsod, Ventura. Nincs jövőd. Éldegélsz, de nincs semmid. Elhagyjuk ezt a világot. Elfelejtenek minket. Elfelejtik

7.) Ha tanúsítani tudja az őt ért igazságtalanságot, nem érte a tanúsított igazságtalanság. (Általában persze el se jut a bírósáig.) Idevágó példa: „egy martinique-i francia állampolgár panaszt nyújthat be, ha valaki megsérti francia állampolgári jogát. Azonban az igazságtalanság, ami amiatt érheti, hogy francia állampolgár, nem lehet per tárgya a francia jogrenden belül. Az lehet a nemzetközi magán- vagy közjogban, ám ehhez arra volna szükség, hogy a martinique-i ne legyen francia állampolgár. Csakhogy az. Következésképp a vélelem, miszerint az állampolgárságából kifolyólag igazságtalanság éri, nem verifikálható konkrét eljárással.” (No. 36.) „Az igazság, melyre az áldozat az ítélőszék igazságával szemben apellál, nem mondható ki a jogi és bírói diskurzus rendjében.” (No. 42.) – A bírósági per lefolytatására szolgáló eszközöket, akárcsak a humán tudomány (történelem, antropológia, nyelvészet...) hasonló eljárásait, validációs médiumoknak nevezhetjük (vö. No. 90). Az igazságtalanság: inkompetencia a jogi validációs médiában. Ezt az igazságtalanságot értelemszerűen nem lehet a jogi validációs médiával demonstrálni, de más média sem hajthatja végre, hogy aztán lefordíttassék a hatályos jogrend diskurzusára: „A különböző rendekbe tartozó mondatok (*phrases*) kölcsönösen lefordíthatatlanok egymásra.” (No. 78.) Ha az audiovizuális médiumot (melyben az inkompetens is részesülhet) nem validációs médiával peranyagga remedializált tények előállítására használják (mint pl. egy biztonsági kamera felvételét), hanem a validációban kompetens és a validációban inkompetens személyek viszályának tanúsítására, a konstruált hangos mozgókép semmilyen bíróság előtt nem lesz legitim. És mégis tapasztalhatjuk „művészi”-nek nevezett, senkit semmire sem feljogosító igazát. Ennek validációját (ellenjegyzését) a filmtörténeti hagyomány audiovizuális-diskurzív rezsimje végzi el. (Értelemszerűen nem egy vagy több tudatos szubjektum megfontolt ítéletéről van szó.) Ez az igazságtétel nem jogi, hanem történelmi: „A historizmus beéri azzal, hogy kauzális kapcsolatot létesít a történelem különböző mozzanatai között. De egy tény azért mert ok, még nem történelmi tény is. Posztumusz válik azzá, olyan események révén, melyeket évezredek választanak el tőle.” (Benjamin: *A történelem fogalmáról*. Függelék. I. m. 973.) Utólag exoszomatikus nyoma lehet, hogy a lezártnak hitt múltban valami más – kísérletes bifurkáció – is történt, mint amit hivatalosan számon tartanak. Ennek a talányos, zavarba ejtő, misztikus vagy paradox jelnek a nyomására pedig előbb-utóbb akár felállhat egy új validációs rezsim, előállhat egy új idióma, érvénybe léphet egy újszerű jogrend is. (Posztkolonialis jogelmélet, nemzetközi jóvátételi bizottság, tömegmozgalom stb. Vö. No. 23, 93.) „A valóság nem az abszolút tanún, hanem a jövőn múlik.” (No. 88.)

az arcunk. Nem fogsz többé énekelni. De a történet nem itt ér véget. Mondják, a szenvedésünk örömet fog okozni az embereknek. Szépeket fognak gondolni rólunk. Eljön az idő, amikor kiderül, miért volt mindez, miért kellett ennyit szenvednünk. Minden világos lesz. Minden. De mi már a holtak mellett fogunk feküdni, végleg elnémulva.

Ventura felnéz. Szeme könnyes. Homloka izzadt.

Katona: Látod? Én is remegek. De ezt el kellett mondanom, fiacskám.

Ventura fekszik. A Katona fölé tornyosul.

Katona: Ventura, az őrhelyedre! Készülj!

Ventura *(a lábát vakarja)*: Készen állok, uram.

Nem itt ér véget.