

Jacques Rancière

PEDRO COSTA POLITIKÁJA¹

Mitől politikusak Pedro Costa filmjei? Látszólag adja magát a válasz, hisz tárgyuk a kortárs politikai közbeszédnek is a homlokterében van: azokról a kismizettekről szólnak, akik az egykori portugál gyarmatokról vándoroltak be, majd építőipari segédmunkásként helyezkedtek el, hátrahagyva családjukat, tönkretéve egészségüket; sokan közülük életüket veszítették az építkezéseken. Évtizedekig zsúfolt külvárosi nyomornegyedekben éltek, mígnem vadonatúj lakótelepekre költöztették őket; tágasabb, modernebb, ám nem okvetlenül lakályosabb otthonokba. Ráadásul Costa filmjei további kényes politikai kérdéseket is tárgyalnak: a *Lávakőházban*² a salazari terrort, mely ugyanazokon az afrikai szigeteken létesített koncentrációs táborokba zárta politikai ellenfeleit, mint ahonnan az afrikaiak munka reményében útnak indultak az anyaországba; a *Csontoktól*³ kezdve pedig azoknak a lisszaboni fiataloknak az életét, akiket a drog és az elszegényedés sodort a bádogyárosok bevándorlói mellé.

Egy társadalmi krízishelyzet felismerése azonban még nem elég ahhoz, hogy valaki politikai művészetet csináljon, ahogy a kismizettek és kutasztítottak iránti nyilvánvaló rokonszenv is kevés. A közfelfogás szerint mindezen felül olyan reprezentációs eljárást kell alkalmazni, mely az okok feltárásával meg is világítja a krízist, megmutatásával pedig érzékenyít és felháborodást kelt, ezáltal változást eszközöl. Tehát elvárás, hogy a mű formakészlete – követve a kritika bevett módszerét – magyarázatot nyújtson a néző értelmének, és hasson az érzelmeire is. Itt csúsznak félre a dolgok. Costa kamerája ugyanis nem a szokásos ívet járja be, mely a nyomor-telepekről oda repíti a lencsét, ahol a nyomorért felelős hatalmasok élnek. Sem a kizsákmányoló és a dolgozókat leszázalékoló gazdasági elit, sem a lakosságot elnyomó vagy áttelepítő bürokratikus és rendőri karhatalom nem jelenik meg filmjeiben. Szereplői nem tesznek politikai állításokat helyzetükről, ahogy lázadásnak sem adják semmi jelét. Egyes politikai filmrendezők, mint annak idején Francesco Rosi,⁴ láthatóvá teszik azt a gazdasági-politikai gépezetet, mely leminősíti és kedvére sodorja-

¹ Eredeti megjelenés: The Politics of Pedro Costa. In: *Pedro Costa Retrospective Booklet*. Tate Modern, London, 2009. Újranyomva: Politique de Pedro Costa. In: Jacques Rancière: *Les écarts du cinéma*. Párizs, 2011. (Zárójellel a saját lábjegyzeteimet jelölöm – a ford.)

² (*Casa de lava*, 1995, 111'. Angol címe *Down to Earth*. Magyarországon *Kijózanodás* címen forgalmazták. A továbbiakban is tükörfordításban adom vissza az eredetit, mint fent.)

³ (*Ossos*, 1997, '98. Angol címe ugyanez. Magyarországon nem forgalmazták.)

⁴ (Francesco Rosi [1922–2015] olasz *engagé* rendező. Rancière dokufikciós trilógiájára utal: *Mattei-ügy* [*Il Caso Mattei*, 1972, 118'], *Lucky Luciano* [1973, 105'], *Kiváló holttestek* [*Cadaveri Eccellenti*, 1976, 127']). Lásd még: Jacques Rancière: L'Image Fraternelle. *Cahiers du Cinéma*, no. 268–269. (1976 július-augusztus). Elérhető angolul: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1472>.)

hánnya ide-oda a szegényeket. Mások, mint Straub és Huillet mindmáig, ellenkezően járnak el: elfordítják a kamerát a megalázottakról és megszorítottakról, és hétköznapi embereket mutatnak amfiteátrumokban, melyek egyszerre idéznek antik grandiozitást és modern forradalmakat, bátor nőket és férfiakat, akik a történelemhez felnőve igazságosabb világot követelnek.⁵ Costa filmjeiben nincs semmi ilyesmi: a nyomornegyedek nem íródnak rá a mutálódó kapitalizmus tájképre, és nem kerülnek színre grandiózus közösségi megmozdulások sem. Sokak szerint nincs ebben művészi szándék, Costa egyszerűen csak más idők tanúja: zöld-foki bevándorlók, lecsúszott fehérek és marginalizált fiatalok nem alkotnak semmi olyasmit, mint a kizsákmányolt, mégis győzedelmes proletariátus, Rosi egykori, Straub folytatólagos viszonyítási pontja. Minden arra utal, hogy őket már ki sem zsákmányolják, egyszerűen végleg lemondtak róluk. Még a rendőrség is hiányzik a világukból, osztályharcra sem buzdítja őket senki. A városközpontból csak ápolók járnak ide néha, és ők is csak valami belső indíttatásból, esetlegesen, nem pedig, hogy állandó orvosi ellátást biztosítsanak a rászorulóknak. Fontainhas népe pontosan a Brecht által stigmatizált módon éli meg a helyzetét: sorsként, amivel kapcsolatban legfeljebb azt érdemes firtatni, vajon az isteneknek, saját döntéseiknek vagy jellemgyengeségüknek köszönhetik-e, hogy ide jutottak.

Tehát a magyarázat és a mozgósítás láthatóan kimarad Costa projektjéből. A művészettel kapcsolatos előfeltevései pedig mintha egyenest szembemennének a dokumentarista film teljes hagyományával. Mindig sietnek emlékeztetni azokat, akik közvetlenül a szegénységet mutatnák, hogy nem szabad esztétizálni a nyomort. A *Vanda szobájában*⁶ szerzője mégis mintha minden adandó alkalmat megragadna, hogy a lebontás alatt álló nyomornegyed tárgyi környezetén időzzön. Műanyag vizespalack, bicska, üveg pohár, fehér faasztalra szórt tárgyak egy *squat*-ban (foglalt lakásban), az asztallapot vízszintesen súrolva beeső fény – megannyi alkalom pazar csendéletekre. Ha a lakásra, ahová nincs bekötve az áram, alkony borul, az asztalra helyezett két mécses a holland aranykori festmények *chiaroscuro*-textúráját kölcsönzi a nyomott hangulatú beszélgetésnek vagy drogozásnak. A markológépek ténykedése a düledező viskók közt betonból kimeredő vasszilánkok vagy kontrasztos kékből, rózsaszínben, sárgában, zöldben játszó széles falfelületek pásztázására nyújt lehetőséget. A szoba, ahol Vanda szüntelenül köhög, szemképráztató a zöldes akváriumszínével, a lustán köröző legyekkel és szúnyogokkal.

Az esztétizmus vádja elvileg elhárítható azzal, hogy Costa úgy filmezte a helyszíneket, ahogy voltak. A szegények otthona mindenütt csicsásabban dekorált, mint a gazdagoké, durva színeikben pedig szívesebben gyönyörködik a modern képző-

⁵ (Jean-Marie Straub [1933] és Danièle Huillet [1936–2006] francia származású filmkészítők. Rancière *Othon* [1970, 88'], *Dalla nube alla resistenza* [A felhőktől az ellenállásig, 1979, 104'] és *Der Tod des Empedokles* [Empedoklész halála, 1987, 132'] c. filmjeikre, sorban: Corneille, Pavese és Hölderlin műveiből készített adaptációjukra utalhat. Lásd még: Jacques Rancière: *Conversation autour d'un feu*. Straub et quelques autres. In: Uő: *Les écarts du cinéma*, i. m.)

⁶ (*No Quarto da Vanda*, 2001, 179'.)

művészet pallérozta tekintet, mint a kispolgári ízlés szabványesztétikájában. Elvégre a költők már Rilke idejében is úgy tekintettek a kibelezett lakásokra, mint amik egyszerre fantasztikus díszletek és életmódok lenyomatai. Costánál azonban egész más művészetfelfogásba illeszkedik a talált helyszín, mióta a *Csontokat* követően szakított azzal, hogy berendezett terekben történeteket meséljen, vagyis hogy fikciós témaként használja a szegénységet. Ehelyett éveket töltött Fontainhasban: kíváncsian figyelte, hogyan élik életüket a helyiek, hallgatta a beszédüket, próbált közelebb férkőzni a titkaikhoz. Amellett, hogy virtuóz módon kezeli a színeket és a fényt, a kamera időt hagy a szavak és cselekvések kibontakozására is. Ám ez is csak azon az áron mentheti fel az esztétizálás vádja alól a szerzőt, hogy fölerősít egy másik ellenvetést: mégis milyen politika rögzít készakarva olyan mondatokat, amelyek csak a világ nyomorúságát tükrözik?

Könnyű volna az indiszkrét esztétizálás és a tompa rezignáció közti ingadozásra szűkíteni a Vanda szobájában folyó eszmecseréket vagy Ventura viszonztságait. Így viszont rögtön fent és lent, ismerős és idegen, bent és kint banális topográfijába illesztenénk, és érzéki gazdagság / fizikai nyomor, aktivitás / passzivitás, tehetség / önerő és hasonló szembeállítások egyszerű játékára korlátoznánk Costa műveit. Ám a portugál rendező eljárás módja a felcserélések, korrespondenciák és jelentésátvitelek jóval összetettebb poétikája révén szétfeszíti ezeket az oppozíciókat. Hogy ez világos legyen, érdemes tüzetesebben szemügyre vennünk egy jelenetet az *Előre, ifjúság!*-ból,⁷ mely néhány állóképbe sűríti Costa esztétikáját és esztétikája politikáját.

A jelenet a főszereplő Ventura szokásos életterében kezdődik, egy lepusztult viskóban, melyen zöld-foki földijével, barátjával, Lentóval osztozik. Először Venturát halljuk, amint Lento füle hallatára egy szerelmes levelet szaval, míg a kamera egy szürke falfelületen időzik, melyen téglalap alakban átragyog egy fényes ablak; alatta csendélet négy üvepalackból. Ahogy Lento sürgetésére elindulnak, Ventura szavalása fokozatosan elhalkul. A következő kép váratlanul színt vált: a szavalás díszletéül szolgáló csendéletet felváltja egy másik téglalap - ezúttal fektetett, a kép előterében -, mely egy még sötétebb falfelületen fénylik. Díszes aranykerete mintha magától világítana a környező sötétségben, ami azért rátolakszik a széleken. A téglalapon az előző képen látott palackokéhoz hasonló színű vonalakból alakok rajzolódnak ki; lassan kivehető lesz az angyali kíséretben Egyiptomba menekülő Szent Család. Előbb lépészajt hallani, majd a vágás utáni képen újból feltűnik Ventura: hátát a falnak vetve ácsorog, Helena Fourment portréja - alkotója, akárcsak az iménti *Menekülés Egyiptomba* című festményé, Rubens - és Anthony van Dyck: *Egy férfi portréja* között. Mindhárom kép közismert, és az is tudvalevő, hol őrzik őket. A Gulbenkian Múzeumba kerültünk. Az épület nyilvánvalóan nem Ventura negyedében található. Az előző képsorokon semmi sem jelezte előre a múzeumlátogatást, ahogy arra sincs utalás a filmben, hogy Venturát különösebben érdekelné a képző-

⁷ (*Juventude em marcha*, 2006, 156'. Angol címe *Colossal Youth*. Magyarországon *Elmúlt fiatalság* címen forgalmazták. A továbbiakban is tükörfordításban adom vissza az eredetit, mint fent.)

művészet. A rendező tehát letért főszereplője bevett útvonaláról: önkényesen a múzeumba helyezte Venturát, a parkettán visszhangzó léptekből és a félhomályos derengésből pedig arra következtethetünk, hogy nincs is más látogató, vagyis a szekvencia erejéig az egész létesítményt elfoglalta a film. A festmények és a korábbi csendélet, valamint a képzőművészeti kiállítótér és a lepusztult viskó közt létesülő kapcsolaton keresztül, sőt, talán még a falon lógó képek és a szerelmes levél közti kapcsolaton keresztül is, végbemegy egy sajátos költői jelentésátvitel - létrejön egy metafora, mely a filmen belül megfogalmaz valamit Costa művészetfelfogásáról, ennek a felfogásnak a múzeumi művészethez való viszonyáról, valamint a filmnek és a múzeumi művészetnek az alakjaik (*figures*) testéhez való viszonyáról. A metafora tehát, röviden, a különböző művészetek eltérő politikájáról szól.

A múzeumban érvényes politika látszólag könnyen értelmezhető. Egy néma képsoron egy múzeumi teremőr, szintén fekete, Venturához lép, és a fülébe súg valamit. Ventura elhagyja a termet, az őt előhúzza egy zsebpendőt és feltörli Ventura lábnyomát. Értjük: Ventura betolakodó. A teremőr nem sokkal később közli vele, hogy a múzeum számára mentsvár, távol a szegénynegyedek ricsajától és korábbi munkahelyétől, egy bevásárlóközponttól, amit bolti tolvajoktól védett, amolyan békebeli világ, amit csak az zavar meg, ha valaki idetéved az ő világukból, amit mindketten belülről ismernek. Ezt a tényállást Ventura már azzal nyugtázta, hogy zokszó nélkül hagyta, hogy a teremőr kivezesse a hátsó lépcsőn; de hallgatólagosan nyugtázta azzal is, hogy a teremben egy számunkra láthatatlan, szemlátomást jóval az összes festmény feletti pontra függesztette a tekintetét. A jelenet politikai olvasata arra emlékeztethetne, hogy a művészet örömeiből a proletárok nem részesülhetnek, hogy a múzeumok építőinek nincs bejárása a múzeumokba. Ez konkrétan meg is fogalmazódik Ventura és a teremőr dialógusában, odakint a múzeumkertben; ekkor derül fény arra is, hogy miért ismeri ki magát Ventura a múzeumban és környékén, ahol elvileg semmi keresnivalója: az épület elvadult, mocsaras területre épült, mely csak úgy hemzsegett a békáktól, és évtizedekkel ezelőtt ő és a többi zöld-foki munkás gyomlálta ki az aljnövényzetet, csapolta le a lápot és egyengette ki a talajt, ők cipelték az építőanyagot, állították fel az alapító szobrát a pingvinjével és ültettek fűvet a lábához. És itt zuhan le Ventura egy állványzatról.⁸

Elsőre tehát a múzeumi szekvencia a hétkapus Théba és más építészeti csodák építőinek a kilétét firtató Brecht-vers illusztrációjának hat.⁹ Ebben az olvasatban Ventura képviselné mindazokat, akik egészségüket, testi épségüket nem kímélve olyan épületek építésére áldozták (gyakran szó szerint) az életüket, melyek presztízse és élvezete másokat illet. De ha csakugyan ennyi volna a tanulság, nem kellett volna kiüríteni az egész múzeumot, kipaterolni mindazokat, akik Ventura munkájának a gyümölcsét élvezik, továbbá a múzeumi képsorok nem lennének teljesen némák, a kamera sem időzne hosszan a szolgálati lépcső betontömbjén, miután a teremőr

⁸ (Ennek az emlékeknek a valódi birtokosáról és bővebben Costa emlékezetpolitikájáról lásd a *Cavalo Dinheiró*-ról szóló elemzést jelen számban.)

⁹ (Bertolt Brecht: *Egy olvasó munkás kérdései* [1935]. Ford. Méliusz József.)

kivezette Venturát, és nem svenkelne ráérősen a csivitelő madarak lepte lombokon a kertben, Ventura sem mesélné végig élete fő csomópontjait onnantól fogva, hogy 1972. augusztus 29-én Portugáliába érkezett, és nem lenne brutálisan elvágva a snitt, miután megmutatta, hol zuhant le. A Costa művészete és a múzeumi művészet közti kapcsolat túlmutat annak regisztrálásán, hogy kevesek esztétikai élvezetének a feltétele tömegek kizsákmányolása, ahogy Ventura alakja is árnyaltabb, mint a munkája gyümölcsetől fosztott proletár típusfigurája. Ha érteni akarjuk a jelenetet, összetettebb viszonyt kell felállítanunk kölcsönösség és a kölcsönösség hiánya között.

Kezdjük azzal, hogy a múzeum itt nem a művészeti javaknak a munkások nyomorával szembeállított kiállítótere. A *Menekülés Egyiptomba* színpompás arabeskije semmivel sem tűnik magasabbrendűnek, mint a munkások viskójában látott ablakkeret a négy üvegpalackkal. Díszes aranykeretével ráadásul zsugoribban határolja el magát a tértől, mint a lakásablak: szemlátomást arra való, hogy minden egyebet kioltson és semlegesítsen a környezetében – a fényrezdüléseket a térben, a falakon játszó színeket, a kintről beszűrődő zajt. A múzeumban bármiféle kölcsönösséget eleve kizáró, áthághatatlan keretek közé szorítják a művészetet. A kiállítóter a zsugori művészet helye. Azért rekeszti ki építőjét, a proletárt, mert mindent kirekeszt, aminek lételeme a mozgás és cserélődés, így a Santiago-szigeteki munkások mellett a fényt, a változékony formákat és színeket, a világ zsviját is. Talán ezért bóklászik Ventura tekintete a plafonon. Azt hihetnénk, már ekkor az állványzat jár a fejében, ahonnan lezuhant. De eszünkbe juthat, hogy hasonlóan kalandozik a tekintete annak az új építésű lakásnak a mennyezetén is, melyet egy későbbi jelenetben szintén egy földije mutat neki, aki nem sokban különbözik a teremőrtől: ő is szentül hiszi, hogy Venturának nincs ott semmi keresnivalója, hiába állítja, hogy állítólagos családja számára igényelte a lakást, és ő is gondosan eltünteti a behatóly nyomait a steril térből, akárcsak a teremőr. Ahogy ez a lakásügyi hivatalnok a környék szociokulturális előnyeit kezdi ecsetelni, Ventura a mennyezetre mutat fenséges baljával, és tömören közli: „Csupa pókháló.” A lakásügyis éppoly kevésbé látja az ominózus pókhálókat a plafonon, mint a néző. Talán inkább Ventura bogaras.¹⁰ De még ha pókok sereglénének is a modern lakás falain, az is eltörpülne a nyomortelep falait rágó penészhez képest, mondjuk Ventura és barátja, Lento, vagy egyik „lánya”, Bete lakásában, ahol – Leonardo da Vincit követve – kedvtelve találgatják, milyen alakzatokat rajzolnak ki a fények és az árnyékok. Hacsak nem pont az a baj a munkásnak szánt önkormányzati lakás fehér falfelületével, ami a munkástól elzárt múzeum sötét falfelületével is, nevezetesen, hogy kizárja az árnyrajzokat, melyeket elnézve a proletár, aki tengereken kelt át, kiűzte a békákat és lezuhant egy állványzatról, képzeletben versenyre kelhet a művésszel. Ha így áll a dolog, akkor a múzeumi falakra aggatott művészet nem csupán hálátlan a múzeumok építőivel szemben, hanem ignoráns is, amennyiben mereven elzárkózik a bevándorlók világtapasztalatának érzéki gazdagságától, akárcsak a fénytől, mely a legnyomorúságosabb bádögvárosokba is bevilágít.

¹⁰ (A francia: „avoir une araignée au plafond”, kb. „pókok mentek az agyára”).

Mindez már abban megfogalmazódik, amit Ventura 1972-es zöld-foki útnak indulásáról, portugáliai megérkezéséről, a lép lecsapolásáról, az építkezésről és a lezuhanásáról mesél a teremőrnek. Azzal, hogy a múzeumkert díszletébe helyezte, Costa amolyan Straub-Huillet-i hangütéssel, az új világ pionírjaihoz illő eposzi beszédmóddal is felruházta Venturát. Nem az a kérdés, hogy miként nyitható meg a múzeum az építője, a kétkezi munkás előtt, hanem hogy miként művelhető olyan művészet, ami méltó az emigránsok világtapasztalatához, belőlük eredő művészet, melyen – élményeikért cserébe – ők is osztozhatnak. Ebből a művészetből kapunk leckét azután, hogy Ventura megmutatta, hol zuhant le. A következő jelenet évtizedeket visszaugrik az időben, az egykori baleset közvetlen következményeit mutatja. Ventura kötéssel a fején belép a lerohadt viskóba, kimerülten lerogy az asztalhoz, erőlesen odarendeli Lentót kártyázni, majd, miközben egyik kártyát csapja le a másik után, újból szavalni kezdi a szerelmes levelet, hogy megtanítsa írástudatlan barátjának. Ez a levél, melyet jó párszor felmond, refrénként tagolja a filmet. Rajta keresztül az elszakadásról beszél, a kemény munkáról a szerelmétől távoli építkezéseken, de egy közelgő találkozásról is, mely húsz-harminc évvel meghosszabbíthatja kettejük életét, és egy álomról, a szerelmének a megajándékozásáról százezer cigarettával, ruhákkal, autóval, egy lávakő-házikóval és egy kis csokor virággal, és megfeszített igyekezetéről, hogy nap mint nap új szavakat tanuljon, a szépség szavait, melyeket rá és szerelmére szabtak, mint egy pár minőségi selyempizsamát.

A levél egyvalakihez íródott, habár Venturának nincs senkije, akinek elküldhetné. De a szaválás valójában egy performansz, amit szeretne Lentóval is megosztani, hisz pontosan a megosztás művészetét mutatja be, azt a művészetet, ami nem szakad el az élettől, a földönfutók világtapasztalatától, ami képes enyhíteni a sajtó hiányt és közelebb hozni a szeretetteiket. Ám a levél épp ezért nem Venturáé, sőt, még csak nem is a filmhez tartozik; máshonnan érkezett.

Hasonló levél tagolta (noha bujtatottabban) a *Lávakőházat* is, a fikciós filmet, melynek az *Előre, ifjúság!* az inverze vagy távoli visszhangja; ez egy Mariana nevű portugál ápolónőről szól, aki hazakisér a Zöld-foki-szigetekre egy bevándorló munkást, Leaót, miután a férfi Venturához hasonló fejsérülést szenvedett egy portugáliai építkezésen. Az itteni levél az Edith nevű karakter papírjai közül kerül elő. Edith-et azután száműzték az anyaországból, hogy követte Santiago szigetére férjét, akit a Salazar-rezsim a tarrafali koncentrációs táborba zárt.¹¹ A férfi halálát követő kilátástalanságában és gyászában egy zöld-foki falu fogadta be; a nő a helyieknek adja özvegyi nyugdíját, amit ők szerenáddal viszonznak. Elsőre tehát úgy fest, a szerel-

¹¹ (A koncentrációs tábor Tarrafal községben, Chao Bom falu mellett működött. 1936-ban állította fel a Salazar-rezsim; portugál antifasisztákat és kommunistákat zártak ide. A második világháborút követően nemzetközi nyomásra bezárták. 1961-ben nyitották újra, ekkor már főleg a gyarmati (angolai, bissau-guineai, zöld-foki) függetlenségi mozgalmárok részére. Körülbelül 230 afrikait kényszerítettek itt. A szegfűs forradalom 1974-ben végleg felszámolta. Lásd Pedro Costa rövidfilmjét: *Tarrafal. O Estado do Mundo* [2007, 17', elérhető az interneten], melyben egy zöld-foki anya és fia beszélget az emigrációról és mérlegeli a hazatérést.)

mes levelet Edith Tarrafalban raboskodó portugál szerelme írta. De Leao betegágya mellett Mariana már azzal nyomja a férfi kishúga, Tina kezébe, hogy fordítsa le neki, mert *kreolul* írták. Tina magánál tartja a levelet, amit a néző innentől nem a koncentrációs táborba zárt férfihoz köt, hanem Leaóhoz – biztosnak tűnik, hogy ő küldte Portugáliából. Ám amint végre felébred a kómából, Mariana pedig neki szegezi a kérdést, Leao provokatívan visszakérdez: hogyan küldhette volna ő, ha egyszer nem is tud írni? És a levélnek egycsapásra eltűnik a szerzője és a címzettje is. Az egyetlen magyarázat, hogy azoknak a helyi közírnokoknak az egyike írta, akik hivatásszerűen szerelmi üzeneteket és adminisztratív kérelmeket fogalmaznak az írástudatlanok számára. A levélbe foglalt szerelmi vallomás elvész a nagy, személytelen körforgásban, mely Edith-et a halott mozgalmárhoz és a sebesült munkáshoz, egyúttal annak az egykori tábori szakácsnak a konyhájához és Leao apjának és fivéreinek a zenéjéhez fűzi, akiknek a kenyerén és zenéjén Mariana is osztozhat, és akik ugyan nem látogatják meg Leaót a kórházban, ám felújítják a házat – ahova Leao csak a saját lábán lesz hajlandó belépni –, miközben maguk is Portugáliába készülnek építkezési segédmunkásnak.

Ebbe az otthon és külföld, deportált anyaországi militánsok és emigrálni kényszerült munkavállalók, írni-olvasni tudók és analfabéták, épeszűek és bomlott elméjük közti nyitott körforgásba tartozik az a levél is, amit Costa bemagoltatott Venturával. De ahogy potenciális címzettjei köre bővül, úgy lehetséges feladója visszatolódik a múltba, ezáltal pedig újabb körforgás kapcsolódik az emigránsok szimbolikus csatornához. A levelet Costa két eredetiből ollózta össze: egy bevándorló munkásé mellett egy „igazi” lírikus, Robert Desnos leveléből, mely hatvan évvel korábban íródott egy másik táborból, a szászországi Flöhából, nem sokkal azelőtt, hogy a francia költőt útnak indították Theresienstadtba és a halálba.¹² Így Leao fikciós és Ventura valódi sorsa egyetlen kiterjedt körforgásba zárul, mely a vendégmunkások rendszerszerű migrációját visszaköti a haláltáborokhoz. De ennek folytán a szegények – köztük a közírnokok – és a nagy költők művészete ugyancsak egyetlen szövedékben fonódik össze, mint egyfajta életművészet, a megosztás, a vándorlás és a kapcsolattartás művészete, melyet azok művelnek, akik számára élni annyi, mint örökké úton lenni, áruba bocsátani erejüket és készségeiket mások otthonai és múzeumok felépítésére, ám akik viszik magukkal tapasztalatukat, zenéjüket, ahogy élnek, ahogy szeretnek, útközben pedig leolvassák, ami a falakon áll, vagy hallgatják a madarak és az emberek énekét.

Ezért nincs esztétizáló formalizmus, sem tompa rezignáció a figyelemben, melyet Costa a szegények otthonában megjelenő szépség valamennyi formájának szentel,

¹² (A flöhai altábor a flossenbürgi koncentrációs tábor része volt. 1944. március–1945. április közt működött. Mintegy 330 orosz, 180 francia, több mint 80 lengyel raboskodott benne. A szövetségesek közeledtével az életben maradtakat, köztük Robert Desnost (1900–1945), a theresienstadti koncentrációs táborba vezényelték. A költő egy hónappal a tábor felszabadítása után halt meg. A felhasznált levél 1944. július 15-én kelt (fél évvel a kiürítés előtt), címzettje a költő múzsája, Lucie Badoud (Youki Desnos). Olvasható: <http://desnos-1944-1945.over-blog.com/2014/03/nos-retrouvailles-embelliront-notre-vie-pour-au-moins-trente-ans-lettre-de-desnos-a-youki-15-juillet-1944.html>)

vagy abban, ahogy a gyakran keserves és önisméltó eszmecsereket rögzíti Vanda régi szobájában, majd évekkel később új lakásában, ahol tisztán, megerősödve, immár anyaként látjuk viszont. Costa kitarató figyelme a művészet sajátos politikáját körvonalazza. Ez a politika különbözik attól, amelyik azért vitte vászonra a világ sanyarú állapotát, hogy felszínre hozza a rendszerszintű elnyomást, ezáltal cselekvésre ösztönözzön; ennek a politikának a mintája Ventura/Desnos szerelmes levele és Leao hozzátartozóinak a zenéje, mivel az ő művészetükben a formaalkotás egyet jelent a társadalmi kötelékek megerősítésével, amihez semmi egyébre nincs szükség, mint a megosztás mindenkiben egyformán meglévő készségének az aktiválására. Ez merőben különbözik az avantgárdok egykori álmától, melyben az eljövendő új világ viszonyai közepette valamennyi művészi forma feloldódott volna. Costa politikája azt próbálja megmutatni, hogy a művészet elemi rokonságban áll az összes olyan tevékenységgel, melyek a megosztás képességének vagy egy megosztható képességnek az univerzális adottságát tanúsítják. A Vanda szobájában kiemelt zöld árnyalatok azt festik alá, ahogy Vanda, Zita, Pedro vagy Nurro megpróbálja végiggondolni, ezáltal visszazerezni az életét. A *squat* fehér faasztalára helyezett műanyag palackok és ócskaságok ragyogó csendélete összhangban van azzal, ahogy az egyik férfi makacsul kapargatja a foltokat az asztallapról, elengedve füle mellett barátai figyelmeztetését, hogy hamarosan úgyszólván darabokra fogja zúzni a bútordarabot egy markológép. Costa nem a világ nyomorúságát filmezi, hanem a világ gazdagságát, azokat az érzéki javakat, amelyekből bárki részesülhet. Ebbe beletartozik a tükörfelületeken megcsillogó fény rögzítése, de beletartozik az is, hogy emberek saját szavaikkal beszélhetnek a sorsukról. Végül, ez a politika megkísérli vissza is juttatni a bizonytalanságban tengődőkhöz az életükből és élettereikből kivont érzéki javakat – a beszéd és a látvány erejét –, hogy a rendelkezésükre bocsássa, mint egy zenét, amit élvezhetnek, vagy egy szerelmes levelet, melyből szófordulatokat kölcsönözhetnek saját érzelmeik kimondásához.

De nem ezt csinálja a mozi a kezdetektől? Végére is a film a XX. század populáris művészete (*art populaire*),¹³ és mint ilyen, azok számára is esztétikai élvezet tárgyává tett bútordarabokon látható fényfoltokat, zeneien összekoccanó üvegeket vagy egyszerű kocsmai beszélgetéseket, akik soha életükben nem fordultak meg múzeumokban. Nem pont erre való? Valahányszor Dreyer, Bresson, Tarkovszkij „formalista” hagyományába sorolnák, Costa mindig jelzi, hogy számára inkább irányadó John Ford, Raoul Walsh, Jacques Tourneur és kisköltségvetésű B-filmek megannyi szerény, névtelen iparosa,¹⁴ akik hiába dolgoztak a legnagyobb hollywoodi

¹³ (A kifejezést a szerző nem a *popkultúra* vagy *tömegkultúra*, sem pedig a *népművészet* bevéte jelentése szerint használja. Vö. Jacques Rancière: Une fable contrariée. In: Uő: *La Fable cinématographique*. Párizs, Seuil, 2001. Kül. 17 sk.)

¹⁴ (Costa különleges filmtörténeti kánonja szinte az összes vele készült interjúban szóba kerül. Lásd például: Jordan Cronk: House of the Spirits. Interjú. *Film Comment*, 2020. január-február. <https://www.filmcomment.com/article/house-of-the-spirits-pedro-costa-interview-vitalina-varela/>. Vö. a *Criterion* felkérésére összeállított filmes toplistájával: <https://www.criterion.com/current/top-10-ists/80->

stúdiók kötelékében, mégis olyan történeteket állítottak elő, melyekben a mozikközönségek szerte a világon megcsodálhatták egy hegylánc, egy lócsorda vagy egy napali egyforma szépségét – egyformát, mivel az általuk vászonra vitt emberek, tájak, állatok és tárgyak közt nem létesült semmiféle vizuális értékrangsor.¹⁵ A mozi a profitmaximalizálásra épülő gyártási rendszer közreműködésével vált egalitárius művészetté. Csakhogy, mint köztudott, az a baj, hogy már a kapitalizmus sem olyan, mint régen: míg Hollywood továbbra is virágzik [2009], a helyi mozik mindenütt megszűnőben vannak, kiszorították őket a multiplexek, melyeken keresztül a befogadók ízléséhez igazított kultúrával targetálják a szociológiailag kijelölt közönségcsoportokat; és mint az összes olyan alkotást, mely ellenáll a szabványosításnak, Costa filmjeit is a nemzetközi cinéfilek exkluzív műélvezetére szolgáló „fesztivál-filmnek” címkézik, és múzeumokba és művészmozikba utalják. Ezért a tényállásért Costa a világrendet okolja, a leplezetlen pénzuralmat, ahol cinéfileknek szóló filmek szerzőjeként skatulyázzák be azt, aki a megalázottak életének érzetgazdagságát szeretné minél szélesebb körben megosztani. A rendszer teszi az embert furcsa különccé, csak mert meggyőződése, hogy a film is lehet ugyanolyan közös élmény, mint a zöld-foki hegedűs zenéje vagy a költők és írástudatlanok által közösen jegyzett levél.

Mégsem biztos, hogy ez a magyarázat kielégítő. Igaz, hogy a plutokrácia létrehozta világban semmi helye az egyenlőségnek: minden gazdagságnak elkülönített formákban kell megjelennie, független tulajdonosok, cégek vagy értékesítők magánvagyonaként. A rendszer saját javai töredékét veti a megalázottak elé, szabványosított formában, ami köszönőviszonyban sincs a szegények világtapasztalatának a gazdagságával. Ezt sugározza a televízió Vanda szobájában. Ám a javak és lehetőségek egyenlőtlen eloszlása csak részben magyarázza, mi függeszti fel a kölcsönösséget és választja el Costa filmjeit a bennük bemutatott világtól. A szegénység tapasztalata

pedro-costa-s-top-10. A nyilvános- és magánbeszélgetésekből kirajzolódó ízlésvilág megejtően részletes feldolgozását lásd két ifjú német cinéfil blogján: Patrick Holzapfel – Michael Guarneri: Youth Under The Influence [of Pedro Costa]. <https://jugendohnefilm.com/youth-under-the-influence-of-pedro-costa-part-1/>. Mindenekelőtt pedig lásd Jean-Marie Straub és Danièle Huillet e(szté)tikájának szentelt dokumentumfilmjét, a szerzőpárost a *Sicília!* [*Szicília!*, 1999, 90'] vágása közben rögzítő *Où gît votre sourire enfoui?* [*Hol bujkál a rejtett mosolyod?*, 2001, 104'], amit az ARTE csatorna *Cinéastes de notre temps* c. sorozatába készített.)

¹⁵ Pedro Costa - Rui Chafes: *Fora/Out*. Porto, Fundação de Serralves, 2007. (Costa egy újabb interjúban így fogalmaz: „Igazság szerint – és ebben kevés kollégám ért velem egyet – én igenis örülnék egy rendszernek, ami biztosítja az alapokat. Olyan rendszernek, ahol senki sem »művész«. Mr. Hawks, Mr. Ford, Mr. Tourneur, Mr. Ulmer, Mr. Fleischer. Egyikük sem volt művész. Nap mint nap ledolgozták a munkaidejüket... / *K: Sajat stúdiórendszert szeretnél?* / Stúdiót, gyárat, rendszert. Tudom, szörnyen hangzik, de igazából egy kommunista viszonyok között működő gyárra vágyom. Ahol egyszerre gyárthatsz cipőket, cukorkát és filmeket. A szovjet álom. Plusz egy kis helyi tévécsatorna. Warhol tévéje. Lehetne olyan. Lehetne underground.” David Jenkins: Some Violence Is Required. A Conversation With Pedro Costa. *Mubi*, 2013. <https://mubi.com/notebook/posts/some-violence-is-required-a-conversation-with-pedro-costa>)

nyilvánvalóan nem csupán migrációból és csereügyletekből, kölcsönökből, lopásokból és ellentételezésekből áll. Részét képezik a csapások és törések is, melyek kizökkentik az ideális körforgást és ellehetetlenítik a tapasztalatok továbbadását. A *Lávakőházban* ilyen csapás Leao elnémulása, ez a különös hallgatás, melyről megítélhetetlen, hogy a traumatikus kóma következménye vagy a világból való kivonulás vágya-e; és ilyen Edith „megőrlése” is, hogy elfelejt portugálul, és az alkoholba meg a kreol nyelvbe menekül. A mozgalmár halála a salazari koncentrációs táborban, akárcsak a bevándorló sérülése a portugáliai építkezésen, afféle cserélhetetlen, ellentételezhetetlen elemként ékelődik a testek, a gondoskodás, a szavak, a zenék szabad áramlásába. Ezek megfelelője a *Csontokban* Tina beszédképtelensége, hogy nem tud mit kezdeni a tőle függő csecsemővel, így magával vinné a halálba. Az *Előre, ifjúság!* már két teljesen különböző logikára, a közlés és a tapasztalatcsere különböző rendjeire bomlik. A kamera egyrészt Vanda új szobáját veszi, egy steril, fehérre meszelt nappalit/hálót, amit szinte teljesen kitölt egy olcsó franciaágy; ezen ülve mesél a bölcsebb, kissé meghízott nő új életéről, a leszokásról, a gyerekéről, mintaférfjéről, a kezeléséről és egészségügyi gondjairól; másrészt pedig Venturát követi, aki többnyire hallgat, és csak nagynéha bök ki egy erélyes parancsszót vagy tőmondatot, olykor viszont elmerülten magyaráz az életéről vagy szavalja a levelet. A kamera egzotikus állatnak mutatja, aki környezetéhez képest túlságosan természetes vagy félnék; szeme néha vadállatian kitágul és felizzik; fejét előreszegi vagy égnék emeli; tekintete gyakran üveges, elmebetegnek néznek így. Ventura történet szála nem egy nehéz élet dokumentálásáról szól, még csak nem is azt problematizálja, hogy egyáltalán képes-e a film bárkivel megosztani az életét vagy visszaszolgáltatni neki a sajátjaként. Ez a szál arról szól, hogy a személyében a film valami megoszthatatlanba ütközött; azokról a törésekről szól, amelyek önmagától választják el a férfit. Ventura nem egy megalázott vendégmunkás, akinek méltóságot kéne szolgáltatni, megnyitva előtte annak a világnak a gyönyöreit, mely a keze munkáját dicséri; Ventura fenséges csavargó, tragikus hős, akinek a pusztá léte felfüggeszti a kommunikációt, a tettek és a szavak cseréjét.

A nyomortelep málladozó falú, limlomokkal berendezett, harsány színű viskóiból az új építésű lakásba kerülve, ahol a fehér falak nem visszhangozzák a bennük élő szavait, a kifejezés két rendje mintha áthidalhatatlanul elválna egymástól. Ha Vanda hajlandó is eljátszani Ventura egyik „lányát”, ha Ventura elücsörög is az asztalánál, cseveg is vele a szobájában, végül még bébiszittel is neki, a férfit ért csapások szikár, megtört testének árnyékát, ennek a Vanda új életében valóságos kolosszusnak ható testnek az árnyékát vetik a nő elbeszélésére, és óhatatlanul eljelentéktelenítik a történetét. Ez a belső szakadás leírható annak a régi vitának a terminusaival, melyet Rousseau a *La Nouvelle Héloïse* előszavában foglalt össze több mint két évszázaddal ezelőtt. Valódiak a családi levelek vagy kitaláltak? – kérdi a bíráló a szerzőt. Ha valódiak, akkor portréknak minősülnek; ez esetben csak a tárgyuknak tartoznak hűséggel, a családtagokon kívül azonban senki nem lesz rájuk kíváncsi. Ellenben a „kitalált képek”, amennyiben nem konkrét személyeket ábrázolnak, hanem az általános emberi lényt, nagyon is érdekelhetik a publikumot.

Costa ezt átfogalmazza: a kamera türelmével, ahogy nap mint nap gépiesen rögzíti a szereplők szavait, mozdulatait, lépéseit – már nem is egy filmforgatás keretében, hanem a másik titkához való hozzáférés gyakorlataként –, életre kelthető a vásznon egy harmadik típusú alak (*figure*), mely nem azonos az alkotóval, sem Vandával vagy Venturával, egy olyan szereplő, aki mindannyiunk életéből ismerős, mégis idegen.¹⁶ Ám semmi sem garantálja, hogy ez a fokozatosan körvonalazódó, személytelen alak mindkét logika alól kibújhat: nehéz elejét venni, hogy olyan portrévá (*portrait*) váljon, mint Vanda, és benne rekedjen a társadalmi személyazonosságok meghitt családi körében, vagy olyan képpé (*peinture*), mint Ventura, a törések és rejtélyek lenyomatává, melyhez képest lényegtelennek tűnik minden családi portré és krónika. A két típus közti feszültség az *Előre, ifjúság!* egy talányos szekvenciájában a végletekig fokozódik. Lentót, az átlagos bevándorlót, az írástudatlant, aki nem képes az eszébe vézni a szerelmes levelet, váratlanul tragédia éri: porig ég az otthona, és bent ég a felesége és négy gyermeke is. (Eddig a pontig semmi sem utal rá, hogy nő és apa.)¹⁷ Ám egy korábbi snitten ő maga is szörnyethal: felmászik egy villanypóznára, hogy tilosban rákösse Ventura viskóját az áramhálózatra, és lezuhan. Az a Lento, akit a leégett lakásban látunk és hallunk, a túlvilágról tért vissza. Nem egy dokumentumfilm alanya, akit mindennapos teendői közben követ a stáb, és nem is fikciós hős – tiszta forma (*forme pure*), melyben felszámolódnak mindazok a különbségek, melyek mentén etnikumokra vagy rasszokra szokás osztani az emberiséget. Félhomályban derengő teste puszta felület lesz, melyen saját élete, akárcsak Venturáé és mindazoké, akik hozzájuk hasonló helyzetben vannak, akként jelenhet meg, ami: egy élőhalott életeként. Ezért alakíthatja a vásznon is önmagát mint fontainhasi családapát, akivel a forgatás alatt ténylegesen megtörtént a tragédia. A tragikus tapasztalat birtokában végül képes lesz elmondani a levelet, ami korábban kifogott rajta. Venturával együtt a kamera felé fordulnak, és a gyászmisék ünnepélyes hangnemében megszólítják a nézőt; ahogy megfogják egymás kezét, mintha egyszerre tennének esküt, mely az élőket a holtakhoz köti, és nyilvánításának köszönetet a közönségnek.

Ilyen pillanatokat idézhet elő, ha egy éppen megismert arc minden előjel nélkül ripityára törik; ha az érthetetlen vagy jóvátehetetlen valóságról művészi tanúságtétel készül. Hasonló dolgot próbált az egyik tarrafali őslakos is a jószándékú ápolónő, Mariana tudtára adni a *Lávakőházban*, amikor a szemébe mondta, hogy a te koponyádat nem törték be. A kifejezések különböző rendjei kettéosztják a tapasztalatot: van, ami megosztható, van, ami nem az. E kettő közt feszül ki a vásznon, ahol a harmadik típusú alak megjelenhet. A két végpont különböző kockázatokkal jár: az élettörténetek oldalán a közhelyesség fenyeget, a törés oldalán a teljes érthetlenség. A mozi többé nem képes arra, amire a szerelmes levél vagy a szegények zenéje. Már

¹⁶ Costa – Chafes, i. m. 115.

¹⁷ (Ráadásul más lakás ég porig, mint amelyen Venturával osztoznak. A tragédia, illetve kettejük közös jelenetei bizonyára más idősíkon játszódnak le. Ennek detektálását nehezíti, hogy mindketten végig egyidősek, so sincsenek öregítve vagy fiatalítva.)

nem részesítheti a szegényeket saját világuk érzéki javaiból. Kénytelen elszakadni tőlük és beérni azzal, hogy pusztá felület legyen, amelyen az alkotó új formákba öntheti mindazok tapasztalatát, akik kizuhantak a termelésből, akik előtt elzáródtak az önérvényesítés útjai. Erre a felületre rá kell férnie a portrénak és a rejtélyes képnek, a krónikának és a tragédiának, a kölcsönösségnek és a törésnek is. Új művészet kerül a régi helyére. Pedro Costa nagysága abban áll, hogy egyszerre segíti elő és késlelteti az elkerülhetetlen változást; hogy egyidejűleg viszi vászonra a lehetségest és a lehetetlent.

KÓDA

JACQUES RANCIÈRE: VENTURA LEVELE (RÉSZLET)¹⁸

...Tehát a Terezínben elpusztult francia költő, Robert Desnos szavai összekeverednek az írástudó bevándorlók szavaival. Így igen hasonló műfajú szövegeknyv jön létre, mint amilyeneket Danièle Huillet és Jean-Marie Straub készítettek Pavese vagy Vittorini írásaiból.¹⁹ Ám Straubék szereplőivel ellentétben Lentónak sokáig nem sikerül felmondania a levelet, és mire végül képes lesz rá, már senkinek sem küldheti el; ám ekkor, a leégett házban, Ventura, a bolond, Ventura, az úr, Ventura, a nagy autodidakta gyöngéden Lento kezére teszi saját lapátkezét, és végig rá se nézve jó erősen megszorítja, amivel tragikus méltóságot szolgáltat neki, ezután pedig a sírás jogával adózik előtte: megvallja, hogy megsíratta szerencsétlenségét – mire Lento is megvallja, hogy ő is megsíratta Venturáét.

A poétikai különbségek politikai különbségek is egyben. Hogy saját esztétikai méltóságukkal egyenértékű politikai méltóságban részesítsék a nép lányait és fiait, Straubék kizárták filmjeikből a mindennapok kisszerű, filléres gondjait. Munkásaik és parasztjaik²⁰ a természet és a mítosz hatalmának kizárólagos égíse alatt élénk tárnak pár órányi kommunizmust, pár órányi érzéki egyenlőséget (*égalité sensible*). Ezzel szemben Ventura, hiába az *Előre, ifjúság!* mozgósító jellegű címe, nem kínál semmiféle kommunizmust, sem egykorit, sem jelenbelit, sem pedig eljövendőt. Alakja végig megmarad Idegennek, mint aki messziről jött tanúsítani valamennyi élőlény számára, hogy igenis mindenki birtokolhatja a sorsát, mindenki felnőhet saját végzetéhez. Straubék Pavese- és Vittorini-filmjeiben a dialektikus vita és a költői készség végső soron az örök kommunizmus kollektív hőskölteményén alapszik. Costánál viszont nincs semmiféle epikus totalitás: az ő politikuma nem válik el a semmi kis életektől (*vies quelconques*), hogy a közösség dicséretét zengje. A szegények valamennyi képessége Vanda bizalmas kitárulkozása és Ventura tragikus monológjai közt oszlik el. Sem a közösségi vállalkozás nyílt horizontja, sem az

¹⁸ (La lettre de Ventura. *Trafic*, 61. szám [2007. tavasz]. A néhány oldalas esszé gondolatmenete nagyjából egyezik a fenti tanulmánnyal, csak kevésbé részletes; mi itt most az utolsó bekezdését közöljük.)

¹⁹ (Straubék adaptációiról lásd a fordítói jegyzetet a szöveg végén.)

²⁰ (Utalás Straub-Huillet *Operai, contadini* (Munkások, parasztok, 2001, 123') c. filmjére.)

engesztelhetetlen lázadó (*rebelle irréconcilié*)²¹ ökölbe szorított keze nem lehet az *Előre, ifjúság!* záróképe. Ehelyett a film Lento tragikus jelenetét követően mintegy száznyolcvan fokos fordulatot vesz, és Vanda szobájában ér véget, ahol Venturát, aki folyton saját gyerekekről fantáziál, békisítelésre fogták; de voltaképp eldöntelhetetlen, hogy ő felügyel-e Vanda kislányára, vagy a gyerek gondoskodik-e a megtört férfiről. Ezen a ponton minden korábbinál erősebben fellángol a szegények nagyságát – a semmi kis életek nagyságát – tanúsító művészetbe vetett hit. De ez a hit már nem kötődik semmiféle üdvözülés reményéhez. Talán ide kerül át az engesztelhetetlenség (*irréconciliation*) – melynek napjainkban Pedro Costa a legnagyobb költője.

Fordította: Sipos Balázs

²¹ (Utalás Straub-Huillet *Nicht Versöhnt* (*Engeszteletlen*, 1965, 55') c. első közös filmjére.)