

A CSÁSZÁR ÜZENETE

PÓLIK JÓZSEF

„Önmaga és egy letűnt kor dokumentuma inkább,
mint bárki művészete. Szegény film.
A szegény ember filmelőzetese.”
Najmányi László

A FILM

A hetvenes években főleg underground színházi előadásairól ismert Najmányi László szerteágazó életművet hagyott örökségül 2020-ben bekövetkezett halálával. Ez a nagyobb részt lappangó életmű tartalmaz színdarabokat, novellákat, verseket, képzőművészeti alkotásokat, hangjátékokat és forgatókönyveket, még képregényt is. Najmányi 1973 és 1977 között filmeket is rendezett. Ezek két csoportra oszthatók. Az elsőbe az MRT–iskola-televízió megrendelésére készített ismeretterjesztő filmek (*Hazából száműzöttek* – Radnóti Miklós, *Ganz Ábrahám*, *Ady és kora*, *Ady és Világháború*) és egy animációs film (*RNS*) tartozik. A második csoportba azokat az experimentális művészfilmeket sorolhatjuk, amelyek a Balázs Béla Stúdióban születtek. Utóbbiak közé tartozik a Bódy Gábor operatóri közreműködésével forgatott *Szinkronpróba* (1974), egy Kafka-adaptáció (*A császár üzenete*, 1975), és néhány Molnár Gergely közreműködésével létrehozott videofilm (*David Bowie Budapesten*, *A vendég*, *Grieg zenéje*, *Donauer Video Familie: Bing Crosby and Ezra Pound*, *Richard Katz*, *Flammarion Kamill*).¹

Ezek a videofilmek elvesztek, akárcsak a BBS Filmnyelvi Sorozata számára forgatott *Szinkronpróba*: „titokzatos módon eltűnt a vágószobából” – írja Najmányi *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film* című írásában². A „magyar film”, amelyre az írás címe utal: *A császár üzenete*. Ez az egyetlen olyan Najmányi-experimentum, amely a hetvenes évekből fennmaradt.

Említett írásában Najmányi megjegyzi, hogy a film Bódy Gábor és Jeles András „támogatásával” készült, akik meggyőzték a BBS elnökségét, hogy

¹ Vö. Papp Tamás: *Molnár Gergely – Najmányi László. Monográfia-töredék*. In: Peternák Miklós (Szerk.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 233–244.

² Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film*. In: Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén: *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. BBS – Orpheusz Kiadó, Budapest, 2002. 92.

biztosítson a produkció számára egy „szerény keretet”. „A film alapjául szolgál Kafka novella – írja Najmányi – már régen foglalkoztatott. Több ízben feldolgoztam színházi formában, mielőtt a film forgatásába kezdtem. A várakozás állapotának megjelenítése vonzott, hiszen abban éltünk valamennyien”³

Három figyelemre méltó megállapítást tartalmaz az idézet. Egy: Najmányi egy olyan irodalmi művet filmesített meg, amely hosszú időn keresztül, intenzíven foglalkoztatta a képzeletét⁴; kettő: a film teatrális stílusa a színpadi adaptációnak köszönhető; három: *A császár üzenete* közérzetfilmként (is) értelmezhető, amely arra reflektál, hogy a készítője hogyan érezte magát a hetvenes években: miért gondolta úgy, hogy a „várakozás” időszakában él, amely – noha „átmeneti állapotról” van szó – talán soha nem fog véget érni.⁵

Írásomban az *első magyar Kafka-adaptáció* elemzésére teszek kísérletet. Megvizsgálom a film formáját, stílusát, műfaját, utalás-rendszerét, szerkezeti felépítését: a szerkezeti egységek egymással való „párbeszédét”. Megvizsgálom, hogy milyen esztétikai elképzelések, stilisztikai törekvések határozták meg a korábban színházi előadásokat író-rendező Najmányi filmes gondolkodásmódját a hetvenes évek közepén.⁶ Ezt az életmű állapota miatt szükségszerűen töredékes elemzést már csak azért is érdemes elvégezni, mert a filmet két vetítés után betiltották – azok közé a magyar filmek közé tartozik tehát, amelyeket a pártállam *veszélyesnek* tekintett politikai szempontból. A betiltással kapcsolatban Najmányi így fogalmaz:

„Soha nem értesítettek arról és ma sem tudom, hogy miért tiltották be. A hetvenes évek végén emigráltam. Előbb Párizsban éltem, aztán Kanadában, végül New Yorkban telepedtem le. Ott jutott hozzám a hír, hogy ismét vetítik a filmet. Az elkövetkező években többször kértem a BBS-t, hogy küldjenek egy videó kópiát a filmről, amit lehetőségem lett volna amerikai és kanadai fesztiválokon

³ Uo. 88.

⁴ Nem tudok arról, hogy fennmaradt volna olyan színházi dokumentáció, szövegkönyv, kritika, nézői beszámoló, amely lehetővé tenné az elkészült film és az alapjául szolgáló színházi előadások összehasonlító vizsgálatát.

⁵ Mi jellemző erre az átmeneti állapotra? „Egyedül a minden áron való túlélés vágya motiválja itt a cselekedeteket” – írja Najmányi, majd elmeséli, hogy milyen kaotikus körülmények között zajlott a forgatás („minden az utolsó pillanatig bizonytalan volt”), illetve hogy a BBS két frakciójának tagjai, tehát a dokumentaristák és játékfilmesek („a tagság egy része – gyakran a hangadók – a titkosszolgálatnak dolgozott”) milyen erőszakosan támadták egymást annak érdekében, hogy forráshoz jussanak („a viták engem valamiféle balkáni rablóbanda akció előtti tanácskozására emlékeztettek”). Vö. Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film*. I.m. 86.

⁶ A 1971-től 1978-ig aktív Stúdió a hangjáték és a filmnyelv színpadi alkalmazásának lehetőségeivel kísérletezett a társulat, például *A nagy Petőfi-film*, a *Kaland* és a *Vakszimultán* című előadásokban.

bemutatni. Ezt minden esetben megígérték, de csak 1996-ban jutottam hozzá, baráti közbenjárásra, egy VHS-kópiához.”⁷

A betiltásnak is köszönhető, hogy Kafka parabolájával ellentétben Najmányi műve nem tartozik az (el)ismert magyar filmek közé. A film szegényes recepciója is ezt igazolja. Néhány filmtörténeti írásban található utaláson kívül csak Szilasi László rövid recenziója és Schuller Gabriella a BBS és a magyar avantgárd kapcsolatáról írt tanulmánya (annak egy részlete) foglalkozik a filmmel.⁸ Úgy tűnik, hogy Najmányi „üzenete” eddig nem érkezett meg a közönséghez; ami ironikus, ha figyelembe vesszük, hogy a film egy olyan Kafka-szöveg „átíratá”, bizonyos értelemben *prequel*-je, amely a nem-megérkezésről szól.

Az elemzés első lépését a film készítési körülményeinek vizsgálata jelenti. Erre azért van lehetőségem, mert a Balkonban megjelent egy, a művészeti folyóirat felkérésére született írás, Najmányi László *Spions* című memoárja. A *Spions* húsz fejezetre bontva tárgyalja Najmányi művészi önmagára találásának kalandos, fordulatokban gazdag történetét.⁹ Ez a történet Najmányi születésétől (1946) az emigráció kezdetéig (1978) tart, tehát harminckét évet fog át. Najmányi harminckét évesen, a felnőttkor küszöbén hozza meg élete talán legfontosabb, mert minden más későbbi tervét meghatározó döntését: emigrál Magyarországról.

A *Spions* sokarcú mű: felnövéstörténet, „kémológiai” eszmefuttatás, látélet a Rákosi- és főleg a Kádár-korszakról. Ezen kívül az első magyar punk zenekar, a Spions története is, amelynek Najmányi László volt az egyik alapító tagja. Najmányi elmeséli a *Spions*ban, milyen körülmények között ismerkedett a zenekar későbbi frontemberével, Molnár Gergellyel, hogyan kötöttek barátságot, milyen sikerek és kudarcok érték őket a hetvenes években.

A memoárból az is kiderül, hogy *A császár üzenete* fontos szerepet játszott Najmányi életében, szellemi-művészi fejlődésben – húszból négy fejezet a film történetével foglalkozik.¹⁰ Megtudjuk, hogy kik vettek részt a létrehozásában; hogyan fogadta a közönség; milyen körülmények között tiltották be. Csak egy dologról esik kevés szó: a film esztétikumáról. Néhány akkoriban látott filmre

⁷ „Amikor megkérdeztem a BBS vezetőségét, hogy – noha annyszor megígérték –, miért nem küldtek videó-kópiát, azt a választ kaptam, hogy a film a BBS tulajdonát képezi, nem kötelesek kópiát adni a rendezőnek.” Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film*. I.m. 92.

⁸ Vö. Szilasi László: *A császár üzenete. Gondolatjel*, 1987. 3. Forrás: http://acta.bibl.u-szeged.hu/11382/1/gondolatjel_1987_3_006-008.pdf; Schuller Gabriella: *A játék hatalma: a hatalom újrajátszása. A BBS és a magyar avantgárd színház*. In. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 223-226.

⁹ A memoár első fejezete 2010 januárjában jelent meg. Az utolsó 2011 februárjában.

¹⁰ A 11. fejezettől a 14. fejezetig tart az a szakasz, ahol Najmányi összefoglalja *A császár üzenetével* kapcsolatos emlékeit.

tett utalást meg egy-két filozófiai megjegyzést leszámítva Najmányi megelégszik az alkotás körülményeinek összefoglalásával.

A FORGATÁS

A forgatás 1974. augusztus 1-jétől 4-éig tartott Nógrádverőcén, egy Dunaparti szőlőbirtokon. Najmányi és a felesége – Orsós Györgyi, aki később a filmben is szerepelt – már egy héttel korábban „sátrat vert” a helyszínen, hogy megtegyék a szükséges előkészületeket. Molnár Gergely, a Spions későbbi énekeese, „energiaközpontja” is csatlakozott hozzájuk a partnerével, Eörsi (Őrsi) Katalinnal. Az 1969-ben megismert Molnár Gergely szerepével kapcsolatban Najmányi megjegyzi:

„Kafkáról, filmelméleti kérdésekről beszélgetve gyakran tettünk hosszú sétákat a dombok között, vagy ültünk a vízparton. (...) Beszélgetéseink hatására jutottam arra az elhatározásra, hogy nem lesznek dialógusok a filmben. Titokban, nehogy a készülő film minden aspektusát kontrollálni próbáló társalkotó, Breznnyik (Berg) Péter megtudja, írtam ugyan néhány oldalnyi, meglehetősen vicces, a szereplők szájába adandó szöveget, de a Molnár Gergely kódnevű kém, bár jókat nevetett párbeszédeimen, meggyőzött szüktelenségükről. »Kafka szövegébe tilos beleírni« – mondta. »A Biblia szövegét se egészítenéd ki, ha mondjuk Káinról és Ábelről készítenél filmet.«”¹¹

Miért mondja Najmányi László, hogy Molnár Gergely „kém” volt? A megnevezés nem arra utal, hogy Molnár a titkosszolgálat fedett ügynöke volt, aki jelentéseket írt a barátairól. Éppen ellenkezőleg: Molnár megfigyelés alatt állt, tevékenységéről a Belügyminisztériumban aktát vezettek. A memoár utolsó részében, amely az emigráció előtti hónapok eseményeit foglalja össze, Najmányi, aki ugyancsak „állandó rendőri kíséretet” kapott „egy nyomozóipari tanulókból álló osztály és testes oktatóik formájában”, megállapítja: „A nem titkolt rendőrségi megfigyelés az enyémnél jóval durvább élménysorozatot jelentett a Spions frontemberének, például megverték a Keleti pályaudvar előtt, az érdeklődő lakosság gyűrűjében. Többször megtámadták a Dohány utcai (Tobacco Road) lakása közelében is. Rendszeresen kaptunk névtelenül fenyegető, késő éjszakai telefonhívásokat.”¹²

¹¹ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011. 1. 23 és 25.

¹² Uo. 2011. 10. 24.

Najmányi definíciója szerint a „kém” olyan személy, aki gyűlöl minden elnyomást, terrort, minden autonómia ellen irányuló megalázó fenyegetést. A kém: „művész”, „életművész”, aki megfigyeli, hogyan működik a diktatúra, majd jelent, beszámol: *műalkotásain* vagy *életstílusán* keresztül leplezi le annak embertelenségét, fojtogató heteronómiáját. A „kémjelentés” – ha műalkotás – lehet irodalmi mű, festmény, zenei vagy színházi előadás. És lehet, természetesen, film is. *A császár üzenete* is „kémjelentés” Najmányi látásmódja szerint.

Egy másik írásában, amely *Yippie jegyzetek* címmel jelent meg az Európai kulturális füzetek 25. számában, Najmányi felidézi, hogyan próbálta elviselni a hetvenes évek „puha” – egyesek számára nagyon is kemény – diktatúráját:

„Úgy éreztem, hogy ezt az engem körülvevő, a hozzám hasonlók számára bűzösnek, ragadósnak érződő poklot fenntartó hatalmat nem fegyveres lázadással, nem ideológiailag, hanem a yippie akciókhoz hasonló *szemtelen gesztusokkal* lehet – ha nem is legyőzni, de – hiteltelenné tenni. Miután törvényes eszközökkel, vagy erővel elkergetni nem lehet, önnön demagógiájukat, hazugságaikat ellenük fordítva, felnagyítva *nevetségessé kell tenni őket*, ami csökkentheti széles társadalmi elfogadottságukat. Ugyanakkor azt is gondoltam, hogy az országban uralkodó sanyarú állapotokért nem egyedül a politika, hanem az emberek önmagukkal, körülményeikkel szembeni igénytelensége is felelős. Ezért fontosnak tartottam, hogy mindenki – beleértve magamat is – saját magán kezdje a *megtisztulást* [kiemelések tőlem – P. J.].”¹³

E szöveg helytükreben azt mondhatjuk, hogy Najmányi sokirányú művészi tevékenysége (színdarabokat ír és rendez, filmet készít, zenél, fest, szobrászkodik, megtervezi a Spions vizuális arculatát) egy személyes megtisztulási folyamat eszköze, amelyen belül *A császár üzenete* a Kádár-rendszer „demagógiája” ellen irányuló „öngyógyító”, purgáló szatíraként értelmezhető: provokatív, „szemtelen gesztusként”, amely – mint a memoárban írja Najmányi – a politikai rendszer nihilizmusa, „édeskésen giccses világlátása” ellen irányul. Mint látható: a kém nem csak a rendszer, hanem önmaga – mint a rendszer „terméke” – ellen is „kémkedik”. Ami annyit jelent, hogy megpróbálja meghekkelni az állam intézményein keresztül gyermekkorától fogva belékódolt társadalmi programozást. A „kémkedés” tehát átíró, átnevelő tevékenység, amely a „termékben” rejlő *egyéniiséget* kutatja fel:

¹³ Najmányi László: *Yippie jegyzetek. Gondolatok egy készülő tanulmánykötethez.* Európai Kulturális Füzetek. 25. szám. Forrás: http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_25.php?nagyra=25/25_Ao2_.html

„A [Spions-]projekt elsősorban önmagunk átformálására irányult. Nyilvánvaló volt számunkra, hogy bár kora ifjúságunktól fogva minden erőnkkel igyekeztünk növelni vagy legalábbis tartani távolságunkat a bennünket környező mentális szemétdombtól, elsősorban produktumok vagyunk, nacionalitásunk, családi hátterünk, iskolai neveltetésünk, irodalmi és más kulturális élményeink, a vallási és politikai propaganda, generációnk, szűkebb és tágabb környezetünk termékei. Reakcióink, viselkedésünk, világ- és létértelmezésünk kódját belénk programozták, s ha meg akarjuk találni lényünk lényegét, valóban egyéni misszióinkat, igazi funkcióinkat a dolgok rendjében, ki kell purgálni minden korábbi programozást szellemi rendszerünkéből. El kell árulni, ott kell hagyni régi önmagunkat. (...) Küldetésünk egyedül a hely és a populációtermészetének kikémlélése és jelentésünk elkészítése volt.”¹⁴

A helyi „populációhoz” tartozó pártállami ügynökök „természetének” kikémlésére *A császár üzenete* forgatásán is alkalom nyílt. Najmányi felidézi, hogyan botlott bele ő és Molnár véletlenül két spiclibe azon a helyen, ahol a stáb dolgozott:

„A sziget déli véghez közeledve, a túloldalon beszélgető, fürdőző társasággal egy magasságban káromkodást hallottunk a bozótból. Óvatosan közelebb jutva két szedett-vedett figurát pillantottunk meg, akik elektronikus berendezések mellett hasaltak a bozótban és az őket rajokban támadó szúnyogokat csapkodták, fojtott hangon szitkozódva. Egyikük, egy kövér, kopaszodó, középkorú, félmeztelen férfi a túlparton beszélgetőkre irányított parabola-mikrofont tartott a kezében, fején fülhallgató, arcáról patakokban folyt az izzadság. Távcsővel báméskodó, sovány, csapzott hajú, menyétarcú, mocskos atlétatrikót viselő, tetovált társa füzetbe jegyzetelt. A hatóságoknak nyilván nem volt elég a közénk telepített spiclik jelentése, külső megfigyelőket is bevetettek ügybuzgalmukban.”¹⁵

A közeli barátként bemutatott Molnár Gergelyen kívül Breznyik Péter is fontos szerepet játszott a film születésében. Breznyik és Najmányi a Kassák Ház Stúdióból ismerték egymást, amelyet 1969-ben alapított Halász Péter és Koós Anna. Breznyik a kezdetektől tagja volt a társulatnak: színészkedett, színdarabot írt, rendezett.¹⁶

¹⁴ Najmányi László: *Spions. Balkon*. 2011. 7-8. 50.

¹⁵ Uo. 2011. 2. 8.

¹⁶ Breznyik Péter és Laurenczi Ágnes hozta létre azt az előadást, amelyet *Breznyik meg egy asszony tegnap* címmel mutatott be a Kassák Ház Stúdió 1972. februárjában.

Fontos megemlíteni, hogy a Kassák Ház Stúdió 1974 márciusában mutatta be a *Betlehemi gyerekgyilkos* című előadást, amelynek főszereplője – mint a Stúdió honlapján olvasható – egy „Breznyik Péter által megformált katonafigura” volt. Ez a katonafigura („gyerekgyilkos”) lett a Najmányi-film főszereplője, Berg néven. Najmányi egy kétarcú, bizonyos értelemben skizofrén karaktert hozott létre. Berg érzékeny, kreatív *művész*, aki formabontó színházi előadásokat rendez, és kegyetlen *martalóc*, aki gyilkosságokat követ el. A karakter kettősége a megjelenésében is kifejeződik: sodronyínggel kombinált prémgalléros katonai köpenyt visel és Lennon-szemüveget. Berg olyan, mint Robert Louis Stevenson rémregényének hőse, Dr. Jekyll: néha átváltozik *szörnyeteggé* – Mr. Hyde-dá –, aki bármire képes.

Nem derül ki a memoárból, hogy Najmányi pontosan milyen körülmények között ismerkedett meg Breznyikkel, milyen megfontolásból kérte fel éppen őt a főszerepre. Najmányi csak annyit közöl, hogy 1971. július 16-án megnézte a Kassák Ház Stúdió *Gyorsváltozások* című előadását – „a beszélőművész Dixi javaslatára” –, amelyben Breznyik is szerepelt.¹⁷ Najmányi Breznyikkel

Az előadásról nem készült felvétel, szöveggönyve nem ismert. A Stúdió honlapján a következő szöveg olvasható róla: „Breznyik Péter a Skanzen gyilkosainak közel féléves próbaidőszakában, eredetileg a darab kiegészítésének szándékával fogott hozzá, hogy olyan játékok találjon ki, amely intenzívebben mutatja be az ő skanzenjét: egy térbe sűrítve közvetlen múltját, zenei múltját, az asszonnyal való kapcsolatának történetét stb. Az eddigiektől eltérően, a társulat tagjai közül csak két színész kettejük külön-külön és együttes életének és kapcsolatának lehetetlenségeit élék meg színházban, a részegség mámorától az önszereteten át, a találkozás mámoráig és az asszonnyal való azonosulási kísérleteken át a nőben való eltűnéssel, inkarnációval ér véget. Játékaink során először jelenik meg tudatosan az intim személyes világ a maga amorfságában és a kapcsolat kapcsolattalanságának azon pillanataiban, amelyek nem tűrik a szót. Színházunk története folyamán pedig az önálló egyéni alkotás, ahol nem az írás-rendezés-eljátszás, hanem az élés-elgondolás-színház-élés folyamata zajlik le.” Forrás: <https://artpool.hu/Al/al11/KHS-3.html>

¹⁷ A Kassák Ház Stúdió honlapja szerint valójában egy évvel később, 1972 januárjában volt az előadás, amelyre Najmányi úgy hivatkozik, mint az „életemet megváltoztató élményre”. Az volt, mert fél év múlva létrehozta saját független, underground társulatát, a Kovács István Stúdiót, amelyhez később a Kassák Ház Stúdióban is megforduló Molnár Gergely (és a barátnője, Eörsi Katalin) is csatlakozott. Schuller Gabriella azt írja *A játék hatalma: a hatalom újrajátszása* című tanulmányában, hogy „A Kovács István Stúdió előadásainak fő eleme a színház hangjátékba, illetve filmbe oltása volt: a legtöbb előadásban a színpadi történesekkel egyenrangú szerepet kapott a hangszórókból hallható narrátori hang. A narrátor szövege részben a konkrét színházi helyzetre reflektált, verbálisan megelőlegezve, rögzítve és értelmezve, hogy pontosan mi történik a színpadon és a nézőtérén.” Érdemes felidézni, hogy Najmányi mivel magyarázza a Stúdió-előadások formáját: „...két tényezőz gyakorolt nagy hatást a Kovács István Stúdió stílusának, formavilágának, művészi koncepciójának kialakulására. Nem próbálhattunk, mert ha próbálni kezdtünk egy-egy darabot, a társulatba beépített spiclik jelentései nyomán a hatóságok nem engedélyezték az előadást. Továbbá soha nem tudhattam, hogy kire számíthatok. Bár a

kapcsolatban „megkötött alkuról”, „átadott kreatív hatalomról” beszél, egy ponton pedig egyenesen így fogalmaz: „rájöttem, hogy nem az általam elképzelt film fog elkészülni, hanem a főszereplő és a többiek közös akarata fogja kialakítani a végső produktumot.”¹⁸

Breznyik jelentős hatást gyakorolt a filmre: nemcsak Berg megalkotásában játszott kulcsszerepet, hanem az ő ötlete volt az is, hogy a készülő film legyen *trailer-füzér*. Najmányi így fogalmaz:

„A film főszerepére kiválasztott Breznyik Péter hangulata enyhült, miután elfogadtam *A császár üzenete* műfaját (előzetes) meghatározó koncepcióját. Ő javasolta azt is, hogy a szereplők egy részét NDK kozmetikumokról és járművekről (Rexona Herb, Robur Pevdi) nevezzük el, illetve skandináv hangzású neveket adjunk nekik (Sören Pevdi stb.). Mások ugyancsak Breznyik Péter által kitalált fantázianeveket kaptak (Therma, Valerie Bohan, Ocelot Bohan, Ayer Vapona, Alper Belan, Polor Blendax).”¹⁹

A visszaemlékezés egy pontján Najmányi lakonikusan megjegyzi: „rendezői tevékenységem az operatőri minimalizmus betartására korlátozódott.”²⁰ (...) Nem akartam használni semmiféle operatőri trükköt, különleges lencsét, formabontó beállításokat. Meg akartam maradni a némafilmek stílusánál,

stúdiónak tucatnyi tagja és legalább ugyanannyi időnként felbukkanó kültagja (például Rajk László és építész barátainak köre) volt, a rendszeres megjelenést rajtam, feleségemen, Papp Tamáson és Eperjessy Katalinon kívül senki sem érezte magára nézve kötelezőnek. Azt sem érezték fontosnak, hogy előre tájékoztassanak tervezett távolmaradásukról. Így csak az előadások estéjén tudtam meg, hogy ki vállal részvételt az adott darabban. E két ok miatt darabunkat narrációra építtem, és úgy írtam meg, hogy egyszerre csak pár, bárkivel behelyettesíthető ember legyen a színen. A narráció nemcsak a darabok történetét vitte, hanem a szereplőknek szóló instrukciókat is tartalmazta. Így a közreműködőknek csupán a hangszórókból elhangzó narrációra kellett figyelniük ahhoz, hogy tudják, mikor, mit kell csinálniuk a színpadon. A darabokat a bemutatók helyszíneinek adottságaira írtam, így ritkán volt szükségünk díszletekre. Beszélt, megtanulandó szöveget nem alkalmaztam, és nagy teret adtam a technikai megoldásoknak, a sztereó hangfelvételekből adódó dramaturgiai lehetőségeknek, filmvetítéseknek, szcenikai trükköknek. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kémekek általában késve érkeztek, ha megérkeztek egyáltalán az előadásokra. Ezt a szokásukat be is építettem *A kaland* című, az újpesti Derkovits Gyula Művázban, 1973 őszén bemutatott darabba. Késéseik, távolmaradásaik ellenére, Papp Tamás, Magos György és Orsós Györgyi mellett ők voltak a legfontosabb szellemi partnereim az 1976-ig működő Stúdióban.” Vö. Schuller Gabriella: *A játék hatalma: a hatalom újrajátszása*. I. m. 223–224., illetve: Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2010. 9. 9–10.

¹⁸ Uo. 2011. 2. 6.

¹⁹ Uo. 2011. 11–12. 25.

²⁰ Uo. 2011. 2. 6.

már a kamera mozgását is stílustörésnek, felesleges képi locsogásnak gondoltam.”²¹ Najmányi megemlíti, hogy csak egyszer támadt nézeteltérése a film operatőrével, Dobos Gáborral, aki „független, államilag nem támogatott művészként” – Najmányihoz hasonlóan²² – az 1970-es évek elején lett a Balázs Béla Stúdió tagja: „Dobos Gábor javaslatával ellentétben ragaszkodtam ahhoz, hogy egy tömegjelenetet ne nagylátószögű, hanem normál objektívvel vegyen fel. A szonettszerű korlátokat jelentő minimalizmusom arra készítette a kreativitását érvényesíteni akaró operatőrt, hogy a jelenetek megvilágítására, a fények és árnyékok játékára, a tónusok megjelenítésére törekedjen. Ezzel a szándékával tökéletesen egyetérttem.”²³

Najmányi helyzetét, rendezői mozgásterét meghatározta, hogy a film megvalósítására csak 180 ezer forintot szavazott meg a BBS. Ez nem volt elég ahhoz, hogy minden stábtagnak fizetés kapjon. A résztvevőknek küldött meghívóból kiderül, hogy az utazási költségek és az ellátás finanszírozása is komoly gondot jelentett:

„Kérem Önt, hogy közreműködésével segítse *A császár üzenete* című, Franz Kafka novellája alapján készülő filmünk elkészítését. (...) Mivel a Balázs Béla Stúdiótól a film elkészítésére kapott összeg igen csekély, a közreműködőket nem tudjuk honorálni, szállásukról, ellátásukról, a helyszínre való utazásukról nem tudunk gondoskodni. Kérjük, hogy sátrat, hálósákokat, vagy pokrócot hozzon magával...”²⁴

A BBS-támogatásból csak a technikai felszerelést, a nyersanyagot, a stáb szűkös étkeztetését és néhány „profi filmgyári alkalmazott” fizetését lehetett finanszírozni. Utóbbiak voltak azok, akik „megásták a tömegsírt, felállították a fólia-labirintus tartóoszlopait a vízpartra vezető vízmosásban, és a császári palotát jelképező óriási katonai sátor-komplexumot a legmagasabb dombon.”²⁵

Najmányi hangsúlyozza, hogy mivel a pénzügyi nehézségek miatt nem lehetett előre és egyértelműen tudni, hogy a meghívottak közül, kik vesznek majd részt a munkában, nem volt értelme klasszikus értelemben vett forgatókönyvet írni:

²¹ Uo. 2011. 11-12. 26.

²² „A politika az 1970-es évek elején engedélyezte, hogy a Balázs Béla Stúdió munkájába olyanok is bekapcsolódjanak, akik nem voltak hallgatói vagy végzett növendékei a Színház- és Filmművészeti Főiskolának és nem dolgoztak az állami film- és televízióiparban. Bódy Gábor meghívására ezért kezdtem el a Balázs Béla Stúdió üléseire járni.” Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film*. I.m. 86.

²³ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011. 11-12. 27.

²⁴ Uo. 2011. 11-12. 27.

²⁵ Uo. 2011. 1. 23.

„Nem lévén elengedő pénzem, minden az utolsó pillanatig bizonytalan volt. Ezért nem írtam előre forgatókönyvet, az forgatás közben íródott. Csak egy rövid vázlatot írtam, azt sem lehetett betartani. Nem tudtam előre tervezni, mindig az adott pillanat lehetőségeihez igazodott a történet. (...) A tájat és az éppen jelenlevők adottságait, képességeit kellett kihasználnom.”²⁶

Najmányi szabad kezet adott a fontosabb szereplőknek – nem is tehetett mást, mivel gázsi híján „ragaszkodtak ahhoz, hogy szerepeiket ők alakítsák ki”:

„Prekonceptiókkal nem operálhattam, hagytam tehát, hogy mindenki azt csinálja, amit tud, amit szeret. Halász Péter szeretett függőlegesen félmeztelenül, kalapban állni. Ez lett a szerepe. Breznyik Péter a tűző napon, páncélingben, prémgalléros, hosszú, orosz katonai köpenyben akart táncolni órákig. Bősze Andrea azt szerette volna, ha csókolózás után Breznyik Péter a csónakból a vízbe löki őt. Így is lett. Mások vállalták, hogy versenyt futnak és aztán tömegsírba löjék őket.”²⁷

A zűrzavaros körülmények és az ilyenkor elkerülhetetlen emberi konfliktusok ellenére – „elket kellett lehelnem a csüggedőkbe, lelki sérüléseket kellett gyógyítanom, az apróbb-nagyobb konfliktusok elsimítása is rám hárult”, írja Najmányi²⁸ – „a forgatás óraműszerűen zajlott”, és végül, négy nap után, befejeződött.

Ez Najmányi legközelebbi barátain és a meghatározó színészekén kívül főleg Elbert Máriának volt köszönhető. Elbert felvételvezetőként, ősszel pedig már vágóként dolgozott a filmen. Az ő feladata volt a „hadtápmunka” is: a rendezővel minden nap kiszámolta, a közeli Verőcén megvásárolta és „a filmgyár teherautójával” a forgatás helyszínére szállította azt a „lecsókolbász- és kenyérmennyiséget”, amelyet a változó létszámú stáb elfogyasztott. Najmányi szerint összesen több mint száz ember fordult meg a forgatás helyszínén. Többen, mint ahány név a stáblistán olvasható. Jelen volt az akkori underground szellemi élet színe-java – Najmányi Ascher Tamás, Valló Péter, Halász Péter, Eörsi István nevét említi –, és olyan emberek is, akiket inkább az esemény happening jellege vonzott:

²⁶ „A szőlőbirtokhoz tartozó apró présházban alakítottam ki a produkciós irodámat – írja Najmányi a memoárban. „Percre pontosan kidolgoztam és a ház külső falára tűztem a jelenetek felvételének sorrendjét, lehetővé téve a közreműködőknek, hogy beoszthassák idejüket. A listát gyakran kellett módosítanom, mert a szereplők közül sokan kérdztek el rövidebb-hosszabb időre, mások pedig előzetes bejelentés nélkül tűntek el felvétele előtt.” Uo. 2011. 1. 26.

²⁷ Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film.* I.m. 91.

²⁸ Najmányi László: *Spions. Balkon,* 2011. 2. 6.

„Tartótisztek, spiclik, célszemélyek, rózsadombi néptáncosok, belvárosi csibészek, kertvárosi kékharisnyák, párttagok és pártonkivüliek, tiltottak, túrtek, támogatottak, az állampárti nómenklátúra gyermekei, kivételezettjei és üldözöttjei, kvázi-hippik és kvázi-yippik, orvosok, közgazdászok, mérnökök, jogászok, független és elkötelezett írók, művészek, »amatőr« és »profi« rendezők és színészek, építészek, diákok és professzorok, néhány gyári munkás, pitiáner bűnözők, nagystílú szélhámosok, hívők és ateisták. Budapest alja és krémje, munkások, parasztok, értelmiségiek, minden társadalmi réteg, osztály, szubkultúra képviseltette magát *A császár üzenete* forgatásán, 1974 forró nyarán”.²⁹

A BEMUTATÓ

A film a vágóasztalon született. „A film vágásakor – írja Najmányi – Breznyik Péter és Koós Anna váltak legközelebbi munkatársaimmá. Elbert Márta vágó segítségével, hosszú, aprólékos munkával zenére és a felvett narrációra illesztettük a rendelkezésre álló képeket. Nem meglévő vízió alapján dolgoztunk, hanem az adott, esetleges információhalmazt szerveztük történetté. Az elkészült film nem is hasonlított előzetes elképzelésemhez. Minden részletében az adott helyzet alakította ki.”³⁰

A film premierje a Fiala Művész Stúdiójában volt 1975 februárjában. Ezt egy második vetítés követte – „néhány nappal később” – a Filmgyár vetítőtermében, ahol a Balázs Béla Stúdió vezetősége és tagsága nézte meg *A császár üzenetét*. „Mindkét vetítés – írja Najmányi – zsúfolásig megtelt nézőter előtt zajlott, még a padlón is ültek, a falak mentén is álltak az emberek. Ez a film volt »az« esemény azokban a hónapokban Budapesten.”³¹

Najmányi tartott attól, hogy a filmet betiltják, mivel „szereplői között számos betiltott művész – Eörsi István, a Kassák Stúdió tagjai stb. – volt, akinek még a nevét sem volt szabad nyilvánosan kimondani abban az időben.”³² Ezért

²⁹ Uo. 2011. 1. 23.

³⁰ Najmányi László: *A Balázs Béla Stúdió. Egy magyar film*. I.m. 92. A Spionsban Najmányi nem említi Elbert Márta nevét a vágással kapcsolatban: „A film vágása a Balázs Béla Stúdió abban az időben velem szimpatizáló dokumentarista rendezője, Mihályffy László és asszisztense, Kornis Panka vágói, valamint Breznyik (Berg) Péter és Koós Anna társalkotói közreműködésével hónapokig tartott. A császár üzenete eredeti elképzeléseink, prekonceptióink nagy részének félredobása után tényleg a vágóasztalon született meg.”

³¹ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011. 2. 9.

³² Uo. 2011. 2. 9.

kitalálta, hogy a film végére olyan jelenetet illeszt, amely a reformpoétikájú filmek csoportjához kapcsolja a produkciót:

„...a néhány évvel korábban átadott, a létező szocializmus diadala szimbólumának számító Erzsébet hidat filmeztük le, a Gellért-hegy oldalán állítva fel a kamerát. Szerencsénk volt, a híd budai hídfőjénél, a korlátnál fiatal pár fényképezte egymást. Az addig a hídelemeket mutatva bókászó kamera rájuk közelített. Utólag a kép alá raktuk a fényképezőgép zárjának hangját, innen át tudtunk vágni a film záróképére, a virágzó fa alatt álló gyönyörű, szőke hajú, kék szemű, mosolygó, ismert fotómodellre, mintha őt fotózta volna a fényképész. A »vörös farok« alá a kor legelkoptattabb klasszikus zenéjét, Bach *D moll toccata és fugáját* raktuk, amely a hidat gótikus katedrálissá varázsolta és reményeink szerint kioltotta a film karkai »pesszimizmusát«.”³³

A számítás nem vált be:

„A filmgyári vetítést követően az állambiztonsági szervek alkalmazottjaként dolgozó vetítógépész nem adta vissza a vetített kópiát. Hónapokkal később, a Balázs Béla Stúdió vezetésétől tudtam meg, hogy a filmet betiltották és a többi betiltott film közé, a kultúra kontrollálásáért felelős csinovnyik, a három T elvét kiagyáló Aczél György páncélszekrényébe zárták. A film végére illesztett »vörös farok« nem segített.”³⁴

A betiltás ellen senki sem tiltakozott, sőt. Najmányi megemlíti, hogy a filmszakma képviselői „haveri” kapcsolatot ápoltak azzal a személlyel, aki cenzúrázta a filmet:

„A »hétköznapi bolsevizmusra« jellemző, hogy a cenzori hatalommal felruházott, az állambiztonsági hatóságok által a Filmgyárba telepített, valószínűleg katonai rangot is viselő mozigépész – noha minden filmgyári dolgozó tudta titkosrendőri mivoltát – a rendezők, operatőrök és egyéb hetérák »Misi bácsinak«, »Géza bácsinak« vagy valami hasonlóknak szólították, haverként bántak, együtt piáltak, röhögcséltek vele.”³⁵

³³ Uo. 2011. 2. 8-9.

³⁴ Uo. 2011. 2. 9.

³⁵ Uo. 2011. 2. 9.

A filmet nem csak a hatalom szolgálatában álló mozigépész, de a szakmai közönség sem fogadta kitörő lelkesedéssel. „A farmernadrágos, farmeringes, farmerdzsekis dokumentaristák gyűlöltek, a játékfilmek elnézően mosolyogtak bézs vagy szürke kardigánjaikban”.³⁶ Najmányi szerint a jelenlévők nem értették a film „humorát”, iróniáját, „tudat alatt biztosan érezték”, hogy a rendező („a lelkemben rejtőző Franz Kafka”, írja Najmányi) rajtuk „gúnyolódik”.

A KORSZAK

Amikor *A császár üzenete* készült, a magyar filmművészetben két, „indítatásában azonos, stílusában viszont homlokegyenest eltérő irányzat” dominált: egyrészt a dokumentarizmus (szociológiai realizmus), másrészt a stilizáció (lírai, neurotikus és experimentális realizmus).³⁷ Najmányi filmje a második tendenciához kapcsolódik: a stilizáció harmadik, tehát experimentális változatának esete.

Experimentális filmek kizárólag a BBS-ben készültek a hetvenes és később a nyolcvanas években: Najmányi is ott forgatta a magáét. Nem volt *képzett* forgatókönyvíró vagy filmrendező: ő is, akárcsak Erdély Miklós, Szentjóbgy Tamás vagy Hajas Tibor, kívülálló volt azokhoz a rendezőkhöz és operatőrökhöz képest, akik a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról érkeztek, s a Balázs Béla Stúdiót egyfajta gyakorlóterepnek tekintették. Mindannyian olyan filmeket készítettek, amelyek eltávolodtak a hatvanas-hetvenes évek magyar játékfilmjeire jellemző modernista sémáktól, illetve azoktól a kultúrpolitikai elképzelésektől, amelyek szellemében a Balázs Béla Stúdiót 1958-ban megalapították.³⁸ Nem „iskolapadnak” tekintették a BBS-t, hanem *szubverzív* művek létrehozására alkalmas műhelynek: „kutatólaboratóriumnak”.³⁹

³⁶ Uo. 2011. 3. 14.

³⁷ „A hetvenes évek – írja Gelencsér Gábor – különösen alkalmas a formatörténeti szempont érvényesítésére, hiszen ez a korszak magyar történelem 1956-tól 1988-ig tartó, ideológiai és politikai szempontból egységesnek mondható periódusába, az úgynevezett Kádár-rendszer tagolódik, amelynek azonban az alperiódusai összefüggésbe hozhatók a hetvenes évek filmtörténetével – a kezdőpont 1968, az új gazdasági mechanizmus bevezetésének éve; belső korszakhatár lehetőségét veti fel 1973 körül a reformfolyamatok lefékezése; s végül a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának újabb enyhülése, az ismét megerősödő reformszellem kibontakozása zárja le az évtizedet...” Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 10. és 26.

³⁸ Vö. Udvarnoky Virág – Varga Balázs: *Variációk egy stúdióra. A BBS megalakulásai és a kora-kádárkori kultúrpolitika*. In. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 15-28.

³⁹ Havasréti József: „És mindig csak képeket hagyunk magunk után...” In. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 37.

A művészeti élet bármelyik területéről érkeztek is ezek az alkotók, egy dolog közös volt bennük: „a kívülállás programja realizálódott” alkotásaikban.⁴⁰ Ez konkrétan azt jelenti, hogy olyan „kísérleti” filmeket forgattak, amelyek főleg *esztétikai* szempontból roncsolták a szocialista realizmus doktrínáját. Azt az elvet, hogy a műalkotás legyen a megismerés semleges médiuma, tárgyilagos és személytelen eszköze, amely a valóság törvényszerű, „dialektikus formulákra” visszavezethető összefüggéseinek feltárásával és az „olvashatóvá tett” igazság közérthető „tanításával” foglalkozik.

A *császár üzenete* neoavantgárd film: ugyanúgy, mint Dobai Péter *Archaius torzó* (1971), Szentjóbby Tamás *Kentaur* (1975), Hajas Tibor *Öndívatbemutató* (1976) vagy éppen Erdély Miklós *Verzió* (1981) című filmje. Mi a neoavantgárd? Egy olyan művészeti irányzat, amely „a későmodernségbe ágyazva átmenetet képez a posztmodern felé”.⁴¹ Ez az átmenet a hatvanas évek közepétől nagyjából 1986-ig tart Magyarországon.⁴² Müllner András a sajátos montázstechnikában („enigmatikus”, „parodisztikus”, „divergens”, „vertikális” montázs⁴³), Derék Pál az ideológiaellenes jelentésképzésben („jelentéskioltás”⁴⁴), Bányai János a művész(et) megváltozott pozíciójában („szerzőség

⁴⁰ „A kívülállás programja nem a BBS-en kívüli filmgyártásba is hamar utat találó dokumentarista módszer alkalmazásában, hanem az 1972-73-tól megerősödő, és szinte kizárólag a Stúdió keretein belül maradó filmnyelvi kísérletezésben, illetve a neoavantgárd esztétikában realizálódott.” Pápai Zsolt: *Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben*. In. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 144.

⁴¹ Derék Pál: *A magyar neoavantgárd irodalom*. In. Derék Pál és Müllner András (Szerk.): *Ném/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 2004.

⁴² Derék megállapítja: a magyar neoavantgárdnak „nincs, illetve ma még nem jelölhető ki világos korszakhatára, elején-végén (1965-1985) is átfedések vannak. 1986-ot pusztán azért tekinti a kutatók többsége korszakhatárnak, mert ebben az évben halt meg Erdély Miklós, és ebben az évben jelent meg Nádas Emlékiratok könyve és Esterházy Bevezetés a szépirodalomba című nagy montázsa. Ekkortájt jött el a »prózaforradulat éve« (Szirák Péter).” Uo. 12.

⁴³ Vö. Müllner András: *Montázspolitik. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben*. In. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 129-142.

⁴⁴ „Nincs értelme »keleti« és »nyugati« neoavantgárd megkülönböztetésének, ha magukat a műveket tekintjük. Ezekben egyaránt arról volt szó, amit Erdély Miklós *Tézisek az 180-as Marlyi konferenciához* című művében megfogalmaz: mégpedig a jelentéstelenítésről, a jelentéskioltásról, annak érdekében, hogy üresség támadjon, hely keletkezzen. Később Derék, Erdély neoavantgárd művészetfogalmának történeti hátterére utalva, megjegyzi: „A korabeli marxista esztétika azt állította, a rettenet, az életundor, a fáradtság, a halálvágy következtében ürültek ki a művek: »Az 1960-as években... a nyugati világban válság- és változásérzet, krízishangulat lesz úrrá.« [Szabolcsi Miklós: A neoavantgarde. In. Krén Katalin – Marx József

eltűnése”, „művészet halála”⁴⁵), Sz. Molnár Szilvia az intermedialitásban („médiák közötti átjárhatóság”⁴⁶) látja a meghatározás kulcsát, Gelencsér Gábor pedig abban, hogy azok a filmrendezők, akik neoavantgárd (experimentális) filmeket készítettek a hetvenes és nyolcvanas években, különböző okból, de mind elvesztették bizalmukat a művészi kifejezés mimézisén, tehát a valóság valamiféle „utánzásán” alapuló modelljében.⁴⁷

Ha igaz, hogy a neoavantgárd átmenetet képez a későmodern történeti avantgárd és a posztmodern között, akkor ez talán Najmányi filmjével kapcsolatban is elmondható, s véleményem szerint éppen erről van szó. A *császár üzenete* „köztes” film. Egyfelől a hatvanas évek modernizmusához kapcsolódik (Jancsó utalások révén), másfelől megelőlegezi a nyolcvanas évek magyar posztmodern filmművészetét („előzetes”-forma). Utóbbi megállapítással kapcsolatban itt most Stóhr Lórántra hivatkozom, aki a posztmodernhez viszonyítva határozza meg a neoavantgárd lényegét *Határátlépések* című tanulmányában. Mint írja: „a (neo)avantgárd lényegi jellemzője az új formák, új kifejezőeszközök állandó, megszállott keresése, így a neoavantgárd a modernitással együtt az újdonságba mint az autenticitás forrásába vetett hittel ér véget.” Később így fogalmaz: „A másik szempont a neoavantgárdot összekapcsolja a politikummal, az újbaloldali, establishment-ellenes mozgalmakkal, a

(Szerk.): *A neoavantgarde*. Gondolat, Budapest, 1981.] Ezzel szemben azok, akik ezeket az éveket fiatalként élték át nyugaton, sokkal inkább páratlan modernizációt, nyitást, megújulást érzékelték – felszabadulást –, nem ritkán euforikusan. Szinte kézzel fogható volt, amint lebomlik az a mindenhol, mindenben tapasztalható meghatározottság, jelentésség, korlátoltság, ami a szellemi életre is ráarakódott a második világháborút követő mintegy két évtizedben. Preformált, betonnehéz definíciókkal körülkerítve érezte magát az ember, amelyekhez semmi köze nem volt, azon kívül, hogy tudta: bármikor agyoncsaphatják – ez volt az az érzés, amit a '68-as nemzedékek kulturális elidegenedésként éltek meg, keleten és nyugaton egyaránt. Tény, hogy nem egyformán élték meg ezt, tehát hogy mélységes értetlenséggel – helyenként nyílt ellenszenvvel – tekintettek a másik fél *elszállt nyugati balosságára*, illetve *bornírt keleti antikommunizmusára*. Hatalmas félreértésről volt szó mindkét oldalon, lévén, hogy ugyanazt akarták: a szabadságot. Mindenütt a rendszerv megújításáról, átjárhatóbbá tételéről volt szó, irodalmi-művészeti vonatkozásban pedig a későmodernség meghaladásáról.” Vö. Derék Pál: *A magyar neoavantgárd irodalom*. I.m. 31. és 33.

⁴⁵ Vö. Bánya János: *Diszkontinuitás és Versbeszéd. Az Új Symposion homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé*. In. Derék Pál és Müllner András (Szerk.): *Ném/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 2004. 55-71.

⁴⁶ Sz. Molnár Szilvia: *A neoavantgárd poétikájáról*. In. Derék Pál és Müllner András (szerk.): *Ném/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 2004. 90-91.

⁴⁷ Vö. Gelencsér Gábor: *Önagyonfilmezők. Bódy, Erdély, Jele*. In. Derék Pál és Müllner András (Szerk.): *Ném/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció, Budapest, 2004. 205-226.

radikális ideológiakritikával, így azok lecsengéséhez köti a neoavantgárd végét is.” Végül pedig megállapítja: „A harmadik tényező, ami mentén a neoavantgárd s a posztmodern közti határvonalat vizsgálni lehet, az a művet létrehozó és a műben reprezentálódó szubjektivitás kérdése.” Amíg a neoavantgárd művészekre „autoriter magatartás” jellemző – akkor is, ha a mű más szerzőktől származó „kulturális idézetek hordalékának” tekinthető –, addig a posztmodern művészek „elveszíthetőnek” látják a szerző mint szubjektum „beszédpozícióját”. Stóhr két egyaránt kulturális idézeteket használó filmrendező példájával szemlélteti az „én-tételező” neoavantgárd és az „én-relativizáló” posztmodern különbségét. Az egyik Godard, aki „mindig erős szerzői gesztusokkal avatja sajátjává filmjeit”, a másik Tarantino, akinek „posztmodern idézetkollázsai a populáris kultúra termékeiből kirakott szórakoztató játékok.”⁴⁸

Az első két szempont alapján *A császár üzenete* neoavantgárd filmnek tekinthető. A harmadik szempont alapján azonban nem. Ha ugyanis figyelembe vesszük, hogy Najmányi experimentuma egy később bemutatásra kerülő nagyjátékfilm felvezetőjeként funkcionál, tehát nem filmként, hanem „csak” *előzetesként* határozza meg magát, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a rendező leértékeli a *szerző* szerepét, hiszen egy „előzetes-füzér” megvágásához nem kell művészi invenció, csak szakmai rutin. Ez a koncepció, tehát a *szerző kivonása* a műből, posztmodern gesztus, amely ráadásul a „film” művészi értékét s így módon annak *autonómiáját* is megkérdőjelezi a forma szintjén.

Úgy gondolom, hogy *A császár üzenete* két korszak határán áll. Egyrészt a hetvenes évekhez kötődik neoavantgárd vonásai révén, másrészt előremutat a posztmodern virágzását hozó nyolcvanas évek irányába. Ez utóbbi, mint önálló filmtörténeti korszak, 1983 táján kezdődik Bódy Gábor *Kutya éji dala*, Tarr Béla *Őszi almanach* és Jeles András *Álombrigád* című filmjével. A két időpont, tehát a hetvenes évek vége (1979) és a nyolcvanas évek kezdete (1983) között van egy átmeneti, képlékeny időszak, amikor megjelennek az új korszakra jellemző stilisztikai minták, irányzatok: egyrészt az új akadémizmus, amely a modernizmushoz kapcsolható, másrészt a posztmodern *első* magyar megnyilvánulásaként értelmezhető „új érzékenység”.⁴⁹ Najmányi László kísérleti filmje a második tendencia, tehát az „új érzékenység” egyik *korai* darabja.⁵⁰

⁴⁸ Vö. Stóhr Lóránt: *Határátlépések. A neoavantgárd elmúlása és továbbélése a magyar filmben*. Forrás: <https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/5691/stohr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁴⁹ A hetvenes-nyolcvanas években az új érzékenység, a nyolcvanas-kilencvenes években a fekete széria, a kilencvenes évektől napjainkig pedig egyrészt a non professional (Szőke András és Ács Miklós filmjei), másrészt a posztavantgárd (Igor és Ivan Buharov filmjei) filmek hozhatók kapcsolatba a posztmodernnel.

⁵⁰ Az „új érzékenység” kifejezés Bódy Gábor találmánya. Bódy volt az irányzat névadója, legjelentősebb filmkészítője, teoretikusa. Najmányi és Bódy, megjegyzem, ismerték

Az „új érzékenység” stílusirányzatához tartozó filmek a késő modernizmusból (neoavantgárdból) a posztmodernbe való filmtörténeti átmenet dokumentumai.⁵¹ Az irányzathoz tartozó filmek kanonizáció 1985-ben kezdődött a Filmvilágban. A folyóirat júliusi számában jelent meg Szilágyi Ákos *Az elmesélt én* című esszéje, illetve annak a kerekasztal-beszélgetésnek a leírata (*Milarepaverzió* címmel), amelyben Beke László és György Péter művészettörténész, Kemény György grafikus, Balassa Péter irodalomtörténész, Szilágyi Ákos és Kovács András Bálint filmesztéta, Klaniczay Gábor történész vett részt. A filmrendezőket Bódy Gábor, Szomjas György és Grunwalsky Ferenc képviselte.⁵²

Az említett írások alapján a posztmodern új érzékenység filmek legfontosabb esztétikai jellemzői a következők: 1. radikális, minden általánossal, általánosító ideológiával szembe forduló, azzal ironizáló, paradoxonokban fogalmazó totalitás-ellenesség⁵³; 2. a töredékesség, törmelékesség kulturális élményéből

egymást, Bódy egy időben Najmányi lakásában élt, ahol, mint Najmányi írja, az első ott töltött éjszakán Bódy fejére szakadt, miközben aludt, a könyvespolc.

⁵¹ Stóhr Lóránt: *Határátlépések*. I.m.

⁵² Így nyitotta meg a beszélgetést Szilágyi Ákos: „Mindannyian érzékeljük, hogy bármily töredezetten, bármily sok esetlegességgel *a magyar filmben is születőben van valami új*, s érzékeljük azt is, hogy ez az új elválaszthatatlan azoktól a szellemi jelenségektől és művészi megoldásoktól, melyeket a képzőművészetben, irodalomban, zenében, de még életformában, gondolkodásmódban is újabban *posztmodernségnek* vagy *új érzékenységnek* szokás nevezni.” A beszélgetés kiindulópontja hat magyar film volt. Ezek a következők: Bódy Gábor: *Kutya éji dala* (1983), Xantus János: *Eszkimó asszony fázik* (1983), Szirtes András: *A Pronuma bolyok története* (1983), Wahorn András: *Jégkrém balett* (1984), Müller Péter: *Ex-kódex* (1983), Tarr Béla: *Őszi almanach* (1984). Kovács András Bálint a beszélgetés folyamán az új érzékenység előfutáraként megemlíti Bódy Gábor *Amerikai anizs* (1975) filmjét is, amely 1975-ben készült, tehát egyidőben *A császár üzenetével*: „az új tendenciák a nyolcvanas évek elejére a hetvenes évek magyar filmjéből fejlődtek ki.” Bódy filmje a „szubjektív” (kísérleti, experimentális) és „objektív” (dokumentarista) „látásmód” sajátos – posztmodern – keveréke: „a dokumentarizmus látásmódjából elvont leíró eszközöket egy szubjektív érzülettel és gondolkodásmóddal tölti fel.” Vö. *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. Filmvilág, 1985. 7. Forrás: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6067

⁵³ Mi a közös azokban a művészekben – kérdezi Szilágyi Ákos –, akikkel kapcsolatban a kritika olyan fogalmakat használ, mint „új szubjektivizmus”, „transz-avantgarde”, „új festőiség”, „pszeudo-stílus”, „új eklektika”, „radikális eklektika”, „új szenzibilizáció”, „új bensőség”, „posztmodernség”, „új narrativitás”, „új hullámosság”? „Közös, hogy személyes és művészi erőfeszítéseik arra összpontosulnak, ami levezethetetlen a személyben, ami elvehetetlen tőle. Az új érzékenység az – ami: leírható és értelmezhető, de nem lehet *ideológiát* csinálni belőle. Vagyis: a közösség alapja itt az, hogy nincs közösség és közösködés senkivel és semmivel. Az ideológia: az ideológiánélküliség, ideológián túliság. Az általános: *minden általános ironikus felfüggesztése*, a megtérés az egyeshez, az érzékihez, a testihez, a hétköznapihoz. Csupa paradoxon. *A paradoxon: létmód, életstílus* [kiemelések tőlem – P. J.]; az új művészet temploma, és filozófiájának mélysége. A paradoxon: a reménytelenség

fakadó tudatos eklektika⁵⁴; 3. ironizáló-mitizáló, játékos katasztrofizmus⁵⁵; 4. mimézis helyett kifejezés: új, pszeudo-, „én”-valóságok „kitalációja” – min-denféle erkölcsi-pedagógiai vagy társadalomjobbítói szándék nélkül⁵⁶; 5. hatás-

radikalitása.” Szilágyi Ákos: *Az elmesélt én. Filmvilág*, 1985. 7. Forrás: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6068

⁵⁴ „Korunkban – az ezredforduló válságvilágára – az jellemző, hogy a többség már nemcsak a fennállóban nem hisz, hanem abban sem, ami még nem áll fenn. A schilleri ellentétpárból nemcsak a »valóság« érvénytelen immár, hanem a »valósággal« szembeállított »idea« is. Rend most már sem a múlt – a hagyomány –, sem a jövő – a remény – felől tekintve nem létezik. *A hagyomány éppúgy törmelék, mint a jövő* [kiemelés tőlem – P. J.]. A két évszázad óta tartó széthullást, rendtelenséget nem értelmezheti többé semmiféle ideális valóság. A történelem széthullásának, a kultúra törmelékességének alapélménye most teljesebben ki igazán. A törmelékesség végállapotnak tűnik. Az eklektika meghaladhatatlannak.” Szilágyi Ákos: *Az elmesélt én*. I. m.

⁵⁵ „Amikor az új érzékenységet – művészetben és kultúrában egyaránt – a rosszallás legkisebb árnyalata nélkül *új eklektikaként* jellemzik, akkor csak felszínre kerül a modern kornak – az ész utópisztikus ígéreteitől csak átmenetileg elhomályosított – titka, hogy szellemileg a permanens, befejezhetetlen széthullás, szétemedés állapotában van. Létmódja a törmelékesség. Innen a játékoság és a katasztrófa-előérzet egymásba játsása az új érzékenységekben. Hiszen a törmeléklet vagy nem lehet komolyan venni, vagy a pusztulás allegóriájaként válik komollyá.” (Szilágyi Ákos: *Az elmesélt én*. I. m.) A *Milarepaverzió*ban Balassa Péter így fogalmaz: „Elmondanám, hogy én miket hallottam ki a filmekből. Az első: valamilyen kaotikus benyomás az életről. Tehát az élethez való viszony nagyon új és nagyon szokatlan változata... Ebben valami katasztrofizmusféle is van, egy végállapot regisztrálása. Ezt értékmertesen mondom, ténymegállapításként... Mindenesetre ezt a végállapotszerűséget, életkáoszt rendkívüli erővel mondják, egymástól nagyon eltérően, mondjuk az *Őszi almanach* vagy a *Kutya éji dala* vagy az *Eszkimó asszony fázik* és tulajdonképpen a *Jégkrémbealt* is.” Vö. *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. I. m.

⁵⁶ „A valóság, a külvilág és a kitalálás között semmi különbség nincsen. Az ábrázolásban a valóságot, a környezetet is a *kitaláltsággal* jellemzik, mintha a személy valóságos élete is kitaláció, fantasztikum, rémtörténet és bohózat lenne. A világ, amelyben az „én” történetei játszódnak, leplezetlenül konstruált, mesterséges, pszeudo jellegű. Ez a stilizáltság azonban csak azért kell, hogy *hatásosabbá*, nyersebbé, érzékibbé tegye azt a valamit, ami létezik, megfoghatóanul és legyőzhetetlenül: az „én”-t. Az „objektivitás”, a külvilág, a történelem a *mintha* jegyében áll. Mintha-környezet, mintha-lényekkel, mintha-történelem, mintha-civilizáció mintha-történetekkel. De az „én”, amelyre mindez vonatkozik, nem egyszerűen az egyedüli valóság, az egyedüli létező, hanem valóságon túli létező, *fantasztikus egzisztencia*. Ha semmi nem vehető komolyan, semminek nincsen tartalma, ami az „én”-en kívül van, akkor az a vég, ha minden csupán „mintha”, akkor végünk van, akkor nekünk a vég jutott. S valóban: ez a vég maga az „én”. Az „én”-ben nem elkezdődik, hanem végződik a világ. Az új érzékenység – az én-végződés érzékenysége.” (Szilágyi Ákos: *Az elmesélt én*. I. m.) Ugyanerről van szó a *Milarepaverzió*ban is, ahol Kovács András Bálint megjegyzi, hogy az új érzékenység „a dokumentarizmus látásmódjából elvont leíró eszközöket egy *szubjektív érzülettel és gondolkodásmóddal* tölti fel.” Később hozzáteszi: „Szerintem itt végig a valóság tényeinek az értelmezéséről van

forma: olyan felület, szerkezet, narratíva létrehozása, amelynek elemei, a magas és a tömegművészetből egyaránt felhasználható törmelékei meglepetést okoznak, sokkolnak, meghökkentést vagy felháborodást váltanak ki⁵⁷; 6. színháziasság⁵⁸; 7. reflektált forma és stílus⁵⁹. Úgy gondolom, hogy ezek a meg-

szó, tehát arról, hogy a dokumentarista módon felvett képelemeket értelmezik át, engedik át mintegy a különböző *szubjektív szemléletmódokon*, »mártják bele« ebbe az érzékenységre. Az új érzékenységre jellemző szubjektivizmus a beszélgetés résztvevői szerint egyfajta „*frivol*”, „*bizar*”, „*abszurd*” életszemléletben teljesedik ki. Ez az életszemlélet elutasít bármilyen (én-totalizáló) „heroizmust”. Beke László, akik a „frivolitás” iránti érzékben ragadja meg az „új érzékenység” lényegét, megállapítja: az új érzékenység filmjeiből „eltűnt egyfajta heroizmus, ami mind a nagyjátékfilmben, mind a dokumentumfilmben, mind pedig az avantgardista filmezésben megvolt még a hetvenes évek első felében is. Akkor még létezett az a hit, hogy a filmmel mint médiummal létre lehet hozni valamit” – tehát meg lehet fogalmazni bizonyos társadalmi szempontból hiteles, útmutató „igazságokat”. Vö. *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. I.m.

⁵⁷ „A törmelékek világkultúrájában minden elem egyenrangú, egyformán felhasználható, hiszen eredeti értelmének teljességét elvesztette, ha van jelentése, csak az, hogy törmelék, hogy rom. Csak a totalitás igényével fellépő világnézet rangsorolhat az elemek között. Az „én” számára azonban ilyen rangsor nem létezik, nincs minőségi különbség az elemek között. Összekapcsolásuk tehát nem történhet tartalmi, csak formai alapon. Akkor pedig a művésznek csak egyetlen eszköze marad: a *hatásosság*. Végül is egyetlen dolog fog számítani: a kulturális törmelékek minél *hatásosabb*, minél elementárisabb, minél érdekesebb felhasználása, minél merészebb, váratlanabb, meghökkentőbb, szokatlanabb összekapcsolása. A művészi hatás tétje nem a befogadó megváltása vagy megváltoztatása, hanem felizgatása, ingerlése, felkavarása, gyönyörködtetése. Mélyebb értelemben: szembesítése azzal az elfeledett, elrejtőzött lényvel, aki benne lakik, és kétségbeesésében felfalná az egész világot: az „én”-nel. Az új érzékenység ezért vonzódik annyira a tömegkultúrához. Az „én” fantasztikus egzisztenciájának művészi kifejezése a legelementárisabb eszközöket igényli, s ehhez keresve sem találhatna jobb kiindulópontot a tömegkultúránál. Az új érzékenységben a művészet áru jellege nyíltan a formáig hatol.” Szilágyi Ákos: *Az elmesélt én*. I.m.

⁵⁸ Balassa Péter szerint az új érzékenység filmekre olyan „képalkotás” jellemző, amely kapcsolható a színházzal: „...amit én laikusként látok, az egy olyanfajta képalkotás, amit mesterségesnek mondanék, megint csak ténymegállapításként. Mesterségesnek, szinte valami új színháziasságnak. Ez a színházi milió kerül a középpontba, és ebben jelenik meg a narráció.” Vö. *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. I.m.

⁵⁹ Még valamit ehhez a narratívához vagy új narratívához – mondja Balassa Péter –: mintha volna bizonyos párhuzam a mai magyar próza bizonyos törekvéseivel. Nem egy történelem, hanem valamilyen történethez, tehát a *formához való viszony elmondása a történet*. Vagyis a film témája mintha maga a látás volna, a megismerési mód; a módszer lenne egyben a téma. A témának vagy a történetnek a naivitása tökéletesen megszűnik, helyébe lép valamilyen *színházi stilizáció*, a *stílus erős reflektáltsága*. És ez mintha párhuzamos lenne azzal a tartalmi dologgal, hogy az élet kaotikus, hogy a világ valamilyen katasztrofikus végállapotba jutott.” Vö. *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. I.m.

állapítások A császár üzenetével is kapcsolatba hozhatók, hiszen a film az előzetes-forma miatt töredékes, a kulturális idézetek és a divergens műfaji min-ták miatt eklektikus, a jelentől elvonatkoztató disztópikus világmodell miatt „én”-valóság építő, a kétarcú, enigmatikus főszereplő miatt mitizáló, a perfor-mansz-megoldások használta miatt színházias, a Kádár-rendszerre vonatkozó burkolt, parabolikus utalások miatt ideológiellenes. Ezeket az „új érzékenységre” jellemző sajátosságokat a film részletes – lineárisan előrehaladó – interpre-tációjával lehet felszínre hozni és megvilágítani. Erre teszek most kísérletet.

A STRUKTÚRA

A császár üzenete nem kapta meg eddig az őt megillető kritikai figyelmet, pedig a BBS történetének egyik legérdekesebb experimentumáról van szó – annak ellenére, hogy a *Spions*ban Najmányi leértékelő gesztus tesz a filmmel kapcsolatban. Kijelenti ugyanis, hogy ő, persze tudatosan, csak egy „bum-fordi”, a korabeli magyar filmekkel gúnyolódó mozit akart forgatni: egy „penetránsan rossz, kínosan művi filmet”, amely *ironikusan* viszonyul mind a „szépelgő” (*lírizáló*), mind az „ellenzéki”, metaforák rétegei mögül „kacsint-gató” (*moralizáló*) alkotásokhoz. Ez az önkritika ugyanolyan mély értelmű túlzás, punkos gesztus, mint amikor Molnár Gergely azt énekli az *Anna Frank* című *Spions* dalban, hogy meg akarja erőszakolni a lányt, hiszen „mindenképp halott vagy”, „mindenképp megölnék”.

Ha megvizsgáljuk a film szerkezetét, azt látjuk, hogy prologusból, epilógusból s a kettő közt: négy előzetesből áll. Bonyolítja a helyzetet az előzetesek sajátos, ismétlődő struktúrája. Minden előzetes két részből épül fel. Egy hang-történetből és egy képtörténetből.

Mi a közös a négy hang-, illetve képtörténetben?

Mind a négy hangtörténetben fényképeket látunk, miközben valaki – az első hangtörténetben egy nő, a második hangtörténetben egy nő és egy férfi, a harmadik és negyedik hangtörténetben pedig egy férfi – elmond egy rövid történetet (epizódot) a főszereplő, Berg életéből. Az is közös a hangtörténe-tekben, hogy Najmányi nem törekedett arra, hogy kép és hang között köz-vetlen kapcsolat legyen. A fényképek nem képezik le a narrációt: utalnak rá, de csak távolról, homályosan.

A négy hangtörténethez négy képtörténet illeszkedik: ez mozgóképet, tehát filmet jelent. A képtörténetekben a cselekményábrázolás szintje a narrációról áthelyeződik a montázsra. Különbség a hang- és a képtörténetek között, hogy az utóbbiakban nem hallunk emberi hangot, a szereplők egyáltalán nem beszél-nek. Amit hallunk: diegetikus környezeti zajok és olykor zene. Ezt a struktúrát csak a negyedik képtörténet bontja meg, ahol a főszereplő felolvassa Kafka

novelláját egy csónakban ülve, majd megismétli annak utolsó mondatát a vízben úszva.

Mi tanúsítja egyáltalán, hogy filmelőzeteseket látunk? Az, hogy mind a négy kisfilm előtt megjelenik a „jön” felirat, illetve a hamarosan bemutatása kerülő film címe: „A császár üzenete”. Az ismétlődő feliratok definiálják előzetesként a négy kisfilmet – annak ellenére, hogy a négy trailer sorrendje nem cserélhető fel.

A négy kisfilm egymásra épül, pontosan úgy, mint egy filmsorozat epizódjai – azzal a különbséggel, hogy ezek az epizódok rövidek és a karakterábrázolás szempontjából rendkívül vázlatosak. Viszont: az első három kisfilm cliffhangerrel zárul, ugyanúgy, mint egy sorozat függőben hagyott cselekményvezetésű epizódja.

Mint látható: *A császár üzenete* valójában ál-előzetesekből épül fel, olyan rövidfilmekből, amely csak „mimikriként” használják a választott formát. A forma a négy tételből álló „film” mint „egész” hézagos, fragmentált jellegét hangsúlyozza, s egyben azt is, hogy az elmesélt történet nem ismerhető meg a maga teljességében. Úgy legalábbis semmiképp, hogy a néző valamiféle konzisztens erkölcsi tanulsággal vagy társadalmi igazsággal találja magát szemben.

Mit jelent ez az interpretáció szempontjából? Azt, hogy meg kell vizsgálnunk, hogyan illeszkedik egymáshoz egy-egy előzetesen belül kép- és hangtörténet, illetve milyen mértékben (milyen törések-hiátusok mentén) illeszkedik egymáshoz a négy előzetes.

A FORRÁS

A négy és fél perces prolókus után megjelenő feliratok közlik, hogy olyan filmet fogunk látni, amely Kafka azonos című novellája alapján készült, annak *adaptációja*. De vajon milyen jellegű adaptációról van itt szó? Transzpozícióról? Mutációról? Esetleg kisajátításról vagy kölcsönzésről? Nem könnyű erre a kérdésre válaszolni, mert Najmányi olyan filmet állított össze, amely átveszi az elbeszélésből a karaktereket, annak cselekményét azonban sokáig – az első három előzetesben – nem követi. A negyedik előzetesben igen, de nem pontosan, ráadásul erre reflektál is a film, hiszen Berg felolvassa Kafka elbeszélését: elejétől a végéig.

Mielőtt megvizsgáljuk, hogy Najmányi mit, hogyan és miért vesz át Kafkától, idézzük fel az elbeszélést, amely 1917-ben született. Ezt írja Kafka:

„A császár – azt beszélik – küldött neked, küldött a magányos, szánalmas alattvalónak, a császári nap elől a messihi távolba me-

nekülő törpe árnyéknak, éppen neked a halálos ágyából egy üzenetet. A hírnököt letérdepeltette ágya mellé, s fülébe súgta; annyira fontos volt a számára ez az üzenet, hogy a hírnökkel újra elmondhatja a saját fülébe. Fejbőlintással hagyta helyben a mondotak pontosságát. És halálának valamennyi odasereglett nézője előtt – az összes hátsó falat lerombolták, és a fel-le ingó feljárat lépcsőskön ott állnak a birodalom nagyjai – valamennyiük előtt – bocsátotta útjára a hírnököt. A hírnök azonnal útra kelt; erőteljes, fáradhatatlan férfi, előbb egyik, majd másik előrenyújtott karjával tör utat a tömegben; ha ellenállásba ütközik, a mellére mutat, hol a nap jele ragyog; oly gyorsan tör előre, mint rajta kívül senki; a tömeg azonban nagy; végeláthatatlan messzeségbe terjed. Ha szabad mező tárulna elébe, hogy röpülne; és minden bizonnyal nem-sokára már hallanád öklének csodálatos dörömbölését az ajtódon. Ehelyett azonban mily hasztalanul fáradozik, még most is csak a legbelső palota épületein vergődik keresztül; sohasem fog áthatolni rajtuk; de ha ez sikerülne is neki, semmit sem nyerne; meg kellene vívnia harcát a lépcsőskön; de ha ez sikerülne is neki, semmit sem nyerne; át kellene jutnia az udvarokon, és az udvarok után a második, körbezáruló palotán; és újabb udvarok, és újra palota; így menne tovább, évezredekén át; és ha végre kirontana a legutolsó kapun – de ez soha, soha meg nem történhet –, csak a székváros tárulna elébe, a világ közepe, tele a város szemetének dombjaival. Senki sem jut itt keresztül, hát még egy halott üzenetével. Te azonban ott ülsz ablakodban és megálmodod, mikor eljön az este.”⁶⁰

Jól látható, hogy a történetnek három szereplője van: a császár, a hírnök és az alattvaló. Kafka egy-egy jól megválasztott szóval mindhárom karaktert jellemzi. A császárt úgy mutatja be, mint aki „haldoklik”, a hírnököt úgy, mint aki egy „erőteljes, fáradhatatlan férfi”, az alattvalót pedig úgy, mint aki „magányos”, „szánalmas”, olyan, mint „egy messi távolba menekülő törpe árnyék.” A császár és az alattvaló passzív karakterek – legalábbis a hírnökhöz viszonyítva, aki megpróbál eljutni az utóbbihoz, leküzdvé a császár és az alattvaló között tátongó „végeláthatatlan messzeséget”.

Az, hogy a császár és az alattvaló passzív karakterek, viszonylagos. Hiszen a császár üzen („halálos ágyáról”), az alattvaló pedig várakozik (háza „ablakában” ülve). Mindkettő cselekvés, ha nem is olyan heroikus, mint a hírnöké. Bár ez is viszonylagos. Hiszen egy haldokló, talán, nehezen tud megszólalni,

⁶⁰ Franz Kafka: *Elbeszélések*. Palatinus, Budapest, 2001. 179. Ford. Gáli József.

pláne beszélni, a tétlen várakozás pedig talán egyáltalán nem olyan szórakoztató dolog. Kitartás kell hozzá, sőt, talán, erőfeszítés.

Meddig kell ugyanis a történet szerint várakozni? Természetesen addig, amíg az üzenet meg nem érkezik. Márpedig az üzenet nem érkezik meg; illetve, végül is, igen, de nem úgy, ahogy a szöveg először ígéri. Nem a hírnök hozza el, hanem – egy álom. A „szánalmas” alattvaló, ez a „törpe árnyék”, *végül* megálmodja a császár üzenetét.

Jól látható, hogy a szöveg egy *paradoxon* kifejtése. Egyrészt azt mondja, hogy az üzenet – bármi legyen is az – nem érkezhetsz meg az alattvalóhoz, mert – és itt Kafka hosszan sorolja, milyen akadályokat kellene legyőznie a hírnöknek, hogy teljesíthesse a küldetését. Az akadályok felsorolása, felmérése – a szöveg nagy része ezzel foglalkozik. Másrészt a szöveg azt mondja, hogy az üzenet *mégis* megérkezik az alattvalóhoz – annak dacára, hogy a „világ közepén” álló palota, s a körülötte elterülő város beláthatatlanul nagy, úgyhogy a kilépés erről a helyről „soha-soha meg nem történhet.”

Najmányi nem írt tanulmányt Kafkáról, nem értelmezte – filmjétől függetlenül – az adaptáció alapjául szolgáló elbeszélést. Egy dolgot azonban megtett: a *Spions* 11. részében kifejtette, hogy véleménye szerint hogyan kell elképzelni a hírnök és az alattvaló viszonyát. Ezt írja:

„A film alapjául választott Kafka novellának két főszereplője van. Az egyikük a császár üzenetét vivő Hírnök, a másik te vagy, aki egy örökkévalóságon át várakozol a soha meg nem érkező üzenetre. A Hírnök aktív szereplő, sztár, ha úgy tetszik. Az üzenetre várakozó szerepe passzív, ő a közönség. Az üzenetet küldő, haldokló császár (az Isten?) csak epizodista ebben a történetben.”⁶¹

A császár mint az üzenet szerzője mellékszereplő az alattvalóhoz s főleg a hírnökhöz viszonyítva. A hírnök sztár, sőt szupersztár. Olyan, mint David Bowie vagy Mick Jagger, aki Najmányi szerint képes „telepatikus kapcsolatba” lépni a közönségével.⁶²

⁶¹ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2010. 11-12. 25.

⁶² Amennyiben Najmányi hírnök-értelmezésének hátterét vizsgáljuk, érdemes megemlíteni, hogy Najmányi 1975-ben eljutott a Rolling Stones együttes zágrábi koncertjére, amely nagy hatással volt rá: „1975-ben alkalmam volt először élőben találkozni a Rolling Stones csodájával. Az *It's Only Rock and Roll* című, az előző évben megjelent lemezük világkörüli turnéjának állomásán. Zágrábban, egy zsúfolásig megtelt csarnokban léptek fel. A több tízezer ember között ülve éreztem és tudtam, hogy Mick Jagger lát engem, nekem táncol, énekel és beszél. Szórakoztatni sok iparos tud, de személyes, telepatikus kapcsolatba lépni egyszerre minden érkeinek hinni képes emberrel a nézőtérén csak a rock sztárjai képesek. Le lehet

Najmányi úgy értelmezi a rocksztár szerepét a modern nyugati kultúrában, mint Molnár, aki popzenei írásaiban amellet érvel, hogy „a szupersztár különleges alakja a popkultúrának, egyszerre ruházódik fel a technikai és a spirituális médium, továbbá a megváltó és a vezért képzetköreivel.”⁶³

A sztár közvetítő. Ugyanúgy, mint a hírnök. Mindketten képesek *felszabadító* hatást gyakorolni azokra, akikkel kapcsolatba kerülnek. Mivel nem minden ember képes arra, hogy egy másik embert felszabadítson, az ilyen rendkívüli, „pótolhatatlan” egyéniség (filozófus, vallásalapító, rocksztár) különleges tiszteletet és megbecsülést érdemel: nem szabad őt az átlagemberek számára kitalált közerkölcs „mércei” alapján megítélni. Ezt írja Najmányi:

„A filmben a Dezent Nagelharten haramia szerepét játszó, a Spions-ban majdan betöltendő funkciójára akkor még csak titokban, talán öntudatlanul készül Molnár Gergely kódnevű kémme az előkészületek során gyakran beszélgettünk a sztárság mibenlétéről. »A sztárban az ige testté lön, a tömegben a test igévé. (...) A sztár methedrin-álom, posztszexuális bálvány, *a kollektív neurózis testet öltött médiuma*. Egyszerre elérhető és elérhetetlen, irányadó és megváltó, aki beteljesül, hogy beteljesítsen: a kétségtelen bizonyosság«, írta később egyszemélyes, hat példányban sokszorosított újságjában. *A sztár, Nietzsche megfogalmazásával élve »túl van jón és rosszon«*. Mint a zseniket, az ő tetteit, személyét sem lehet a könnyűszerrel behelyettesíthető közönségre vonatkozó erkölcsi mércek alapján megítélni. Ő pótolhatatlan. *A Hírnök egyetlen feladata az Üzenet továbbítása, bármi áron*. Kötelessége kikerülni, megsemmisíteni a küldetésének végrehajtását megnehezítő akadályokat. Lophat, csalhat, hazudhat, akár ölhet is, ha úgy adódik. Rá nem vonatkoznak Mózes törvényei, a régi Tízparancsolat. Különösen a szeretet kötelezettsége alól mentesül, illetve mint a szamurájok esetében, a feladatát kell szeretnie [kiemelés tőlem – P. J.].”⁶⁴

Az idézett szöveghelyen Najmányi Molnár Gergely *Filmbevezető* című írására utal, amely Truffaut 1966-ban bemutatott *Fahrenheit 451* című filmjéhez fűz kommentárt. Molnár írása egy új embertípus képviselőjeként mutatja be a „szupersztár” alakját, aki a Spionba beemelt Molnár-idézet folytatása

utánozni ruhájukat, sminkjüket, mozgásukat, hangjukat, de az akaratuk átvitelének képességét nem.” Najmányi László: Spions. *Balkon*, 2010. 11. 9-10.

⁶³ Havasréti József: *Popzene. Molnár Gergely és a Spions (1978-79)*. In. Alternatív regiszterek. Typotex, Budapest, 2006. 188.

⁶⁴ Najmányi László: Spions. *Balkon*, 2010. 11-12. 25.

szerint olyan, mint egy „asztrál akaratból létrejött *vetített démon*, aki kilépve a vászon síkjából, a térvetítés ismerős kiterjedésében mozog (...) azért lett, hogy odaadja magát, s a tömeg elfogadja az áldozatot, övé isten, kész tehát bárhova követni őt.”⁶⁵

Berg is olyan, mint egy vetített démon. Ő a kollektív neurózis, az áthágható erkölcsi mérce és a kvázi antikrisztusi küldetéstudat „testet öltött” – vászonra vetített – „médiума” Najmányi filmjében.

A FORMA

A Kafka-történet fragmentált. Najmányi filmje is az. Kafkánál a fragmentáció az üzenet tényéhez kapcsolódik, amelyet nem ismerhet meg az olvasó. Najmányinál a filmhez, amelyet nem láthat a néző. A néző csak az előzetest láthatja, amely a film „töredéke”, az olvasó előtt pedig ott áll a császártól az alattvalóig vezető út, amely olyan hosszú, hogy a hírnök csak egy „töredékét” képes megtenni. Látható, hogy az előzetes mint forma a végtelen út karkai motívumára rimel. A távolságra tehát, amely elválasztja az alattvalót az üzenettől, a nézőt pedig a filmtől. Najmányi az alattvaló helyzetébe állítja a nézőt a formaválasztással. Az előzetes-szerkezet azt sugallja, hogy a *bemutatott* film úgy viszonyul a *bejelentett* filmhez, mint az álom az üzenethez Kafka történetében. Az álomban úgy van jelen az üzenet, mint az előzetesben a film: eltorzult, fragmentált módon. Egyiket sem lehet – se az álmot, se az előzetest – totalizálni, egyértelműen megérteni, megfejtetni.

Ha Kafka története parabola, akkor Najmányi filmje is az. Najmányi filmje parabolával reagál – vagy, ha tetszik, válaszol – a parabolára. Kafka parabolái, írja Walter Benjamin úgy bomlanak ki, „ahogy a rügy lesz virággá. Hatásuk ezért hasonlít a költészethez. Persze, ettől még a karkai írások beilleszkednek a nyugat-európai prózaformák közé, és a filozófiához úgy állnak, mint az agada a halálához. Nem hasonlatok, és nem is szükséges önmagában érteni egyiket sem; jellegük azt kívánja, hogy idézzék, megvilágító szándékkal meséljék őket.”⁶⁶

Najmányi filmje megvilágító szándékkal készült idézés, felidézés. A parabola „befelhőzött helye” mindkét műben ugyanaz. Az ismeretlen üzenet, amely nem érkezik meg a címzetthez. Ezen a tényen az sem változtat, hogy Berg úgy olvassa fel Kafka írását az Idegennek, mintha az írás azonos lenne a császár üzenetével. Nem változtat, mert a felolvasott üzenet egy másik üzenetre utal,

⁶⁵ Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. I.m. 188-189.

⁶⁶ Walter Benjamin: Franz Kafka. In. *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest. 1980. Ford. Tandori Dezső.

amely Berg és az Idegen számára egyaránt hozzáférhetetlen. Ez a végső, tulajdonképpeni üzenet nem érkezik meg – csak *létezésének* híre jut el az Idegenhez, mielőtt Berg megöli őt. Ugyanez a helyzet a négy előzetesen keresztül bejelentett filmmel is. Najmányi bejelenti az érkezését, létezését, a létező film végső, tulajdonképpeni üzenetéről azonban hallgat. Ezt az üzenetet az előzetesek nem tárják fel, csak fragmentált módon, a teljesség igénye nélkül előrevetítik. Az előzetes „értelme” nem azonos a film „értelmével”. Nem jelenti, hanem csak *jelöli* azt.

A ki nem mondható üzenet és a le nem forgatható film nem érkezik meg az olvasóhoz, illetve a nézőhöz. Hiába jelenti be a film az érkezését, hiába tudja az alattvaló, hogy a hírnök elindult – nem „jön” meg se a film, se az üzenet. Najmányi ugyanazon az állásponton van, mint Kafka. Ez az álláspont annak a nyugati filozófia kiindulópontjává vált platóni tézisnek a *kritikája*, miszerint az Igazság (a karkai Üzenet) megismerhető, feltéve, ha azzal kezdjük a megismerést, amivel kell: annak belátásával, hogy nem vagyunk az Igazság (a karkai Üzenet) birtokában. Kafka azt mondja, legalábbis szerintem, hogy a tudás hiányának belátása nem segít. Miért nem? Erre a kérdésre Kafka úgy válaszol, hogy bemutatja azt a teret, amelyen keresztül a hírnöknek meg kell találni az utat az alattvalóhoz. Nincs térkép ehhez a térhez. A hírnök nem tudja, vagy ha tudja, akkor önmaga elől is titkolja, hogy látszólagos fáradhatatlansága nem áll arányban a terület *felfoghatatlan* kiterjedésével.

Kafka parabolájában nem egy palota, nem is egy város, hanem egy magát palotának és városnak álcázó *végtelen labirintus* tárul elénk, amikor a hírnök elindul, hogy teljesítse kötelességét. Szókratész bölcsessége, miszerint „az közületek a legbölcsebb, emberek, aki, mint Szókratész, felismerte, hogy bölcsesség tekintetében valójában semmit sem ér”, Kafka nézőpontjából haszontalan. Az ember nem azért született, hogy átkeljen a labirintuson, hanem hogy eltévedjen benne. Úgy, mint a hírnök. És úgy, mint az alattvaló. Az, aki üzenetre vár, Kafka szerint – és Najmányi szerint is – annak legfeljebb egyik vagy másik maszkjáról, örök lehullásban lévő *fátyoláról* tudhat.

Platón szerint kiléphetünk a látszatok világát jelképező barlangból, Kafka szerint nem. Az, ami Platónnál derű és dialógus, Karkánál rezignáció és hallgatás. Platón ironikus. Kafka tragikus. Platón kérdez, és minden kérdéssel tovább lép, Kafka kérdez, és az ismeretlenbe ütközve megtorpan. Kafka világa a nem-tudásba való tragikus-abszurd beletörődés gondolata köré szerveződik. „Add föl” – mondja a rendőr a pályaudvart kereső elbeszélőnek az azonos című Kafka-parabolában, mielőtt nevetve hátat fordít neki. A pályaudvar ugyanúgy elérhetetlen, mint az alattvaló, aki felé a hírnök igyekszik. Ezért az alattvaló a történet végén felhagy a várakozással: ahelyett, hogy tovább reménykedne a hírnök érkezésében, „megálmodja” a császár üzenetét. A meghökkentő fordulattal lezárt parabola nyugtalanító kérdést vet fel: vajon a megálmodott üzenet

azonos azzal, amit a császár a hírnök fülébe súgott? Vagy netán különbözik tőle? S ha különbözik, akkor ez mit jelent az álmodóra nézve?

Najmányi filmje a karkai alattvaló álmának *elképzelése*. A film álomba merült elbeszélője maga Najmányi, aki az álmodó álmáról álmodik. Ez az álmodó egy történetet lát. Egy álmoképsorozatot, amely a hírnök alakját állítja középpontba – hűen Kafka intenciójához. A különbség mégis szembevető. Najmányi álmofilmje nem a hírnök *útjáról* szól, hanem a hírnök *kereséséről*, tehát arról, hogy létezik-e egyáltalán olyan ember – politikus, próféta, filozófus, művész –, aki méltó arra, hogy birtokolja az Üzenetet. A válasz, hogy nem. Najmányi határozottan és egyértelműen azt mondja, hogy nincsenek Hírnökeink, csak – legfeljebb – Álhírnökeink.

Mindez lefordítható a metafizikai hagyománnyal játszó, azon ironizáló posztmodern művészet, illetve művészetfilozófia nyelvére is. Eszerint a 19. században modell váltó, a mimetikus modellről a kifejezés modellre áttérő avantgárd már csak „előzeteseket” gyárt. Ezek az előzetesek kommentárok egy olyan művészethez, amely még hitt az „üzenetben”, annak világos és akadálymentes közvetíthetőségében. Hitt, a metafizika nyelvén szólva, a Szépségben és Igazságban. Abban a szépségben és igazságban, amely örök, mégis emberi, tökéletes, mégis megérthető.

Mit mond ezzel szemben Najmányi? A Spions 14. fejezetében így fogalmaz:

„1977 őszétől már nem jutottam többé video berendezéshez, bár számos forgatókönyvet írtam és nyújtottam be a BBS-ben. Többek között e hiány által inspirálva alapítottuk meg a Donauer Video Familie Without Video & Friends nevű színházunkat. Ezzel a színházzal érkezett meg a punk friss, pimasz szellemisége Magyarországra. A Molnár Gergely és Eörsi Katalin kódnevű kéme, valamint Orsós Györgyi, Pap Tamás, Béres János és Rész István közreműködésével létrejött színház Natura Humanae sorozatának első részeként, *The Mad: The Madness* („The Medium is the Message” – Marshall McLuhan) címmel, 1977. november 14-én, a budapesti Belvárosi Ifjúsági Ház és Tanuszodában tartotta bemutatkozó előadását. A Caberet Noir műfajába sorolható előadás feljegyzett beszélgetések sorozatából született. Az akkor konspirálni kezdő »demokratikus ellenzék« általunk ismert tagjait, kvázi-barátainkat parodizálta, »az örültek elfoglalják az elmeigyházakat« metaforába dramatizálva. Meglehetősen pontossággal vázoltuk fel az ideológiai lózungjaik mögött rejtőző valós ambícióikat, jósltuk meg későbbi pályafutásukat, jellemük alakulását. A Natura Humanae sorozat második előadását, *Black & White & Hamburger* címmel, 1978, január 16-án, ugyanott tartottuk, de már Donauer

Arbeiterfamilie Ohne Arbeit néven. A darab – műfaját tekintve ugyancsak Cabaret Noir – alaptörténete abból az azóta is aktuális lehetőségből indult ki, hogy Uganda elfoglalhatja Svájcot.”⁶⁷

Uganda, természetesen, nem foglalhatja el Svájcot. Nem, mert Svájc *messze van* Ugandától. Könnyű belátni, hogy Svájc meghódításának terve mennyire abszurd elképzelés lenne az ugandai hadsereg részéről. Hiszen a két állam nemcsak földrajzilag van távol egymástól, hanem gazdaságilag is. A szegény Ugandának nem lenne esélye legyőzni a gazdag Svájcot. A művészet-filozófia nyelvén ez azt jelenti – metaforaként használva a két ország nevét –, hogy Uganda, tehát a posztmodern nem tud olyan művészetet létrehozni, közönségének kínálni, amely igazolja – még egyszer, talán utoljára – a metafizikát, úgy, ahogy azt régen Svájc tette, amely itt a modernitás neve.

Ugandából, tehát a posztmodern művészet perspektívájából Svájc, egyszerűen a harmonikus rend, a tökéletes szépség, a végső és egyértelmű igazság világa elérhetetlen. Nincs út, amely odavezet. A posztmodern művész Uganda polgára, „szizofrén, centrum nélküli, hasadt személyiség”, aki „mesterséges, a technikai elszárvosodás révén keletkező pusztaságot” lát maga körül, ahol a művészek és a művészettörténészek szingularitás helyett pluralitásról, eredetiség helyett idézetről, egység helyett montázsról, fejlődés helyett pedig a művészet lehetséges végéről beszélnek.⁶⁸ Dilemmája abból fakad, hogy a tradíciói „svájciak”. Mit jelent ez? Azt, hogy a Szépség és Igazság *tagadásán* keresztül, tehát *még mindig* a nyugati metafizikához viszonyulva határozza meg művészetének célját és eszményét.

Najmányi ugyanerről beszél. Azt mondja, hogy ha a modern művész hírnök, akkor a posztmodern művész – csak – álhírnök. Álhírnök, aki úgy beszél az igazságról, hogy megtéveszt, úgy moralizál, hogy kegyetlenséget követ el, úgy hoz létre műalkotást, hogy rombol. A posztmodern műalkotás olyan, mint Rexona Herbálva született fia. Hamu a közönség szemében, amely nem tudja, hogy mit lát.

A FELELŐSSÉG

Ez olvasható Najmányi László emigrációjával kapcsolatban a *Spions* utolsó fejezetében:

A Spions 1978. május 2-án elhagyta Magyarországot. A frontember előbb Kelet-Berlinbe repült, ahol édesanyjával egy Herbert von Karajon vezényelte Wagner koncertet tekintett meg, mielőtt átment a város nyugati oldalára. Én rozoga Zsigulimmal vágtam

⁶⁷ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011. 3. 16-17.

⁶⁸ Vö. Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1995. 30-47. Ford. Tillmann J. A.

útnak. Münchenben találkoztunk, onnan együtt utaztunk tovább Párizsba. Pierre Violence később jött utánunk. Zátónyi »Nyuszi« Tibort az utolsó pillanatban elvitték katonának, így ő Magyarországon maradt. Párizsba érve a frontember Serguei Pravdára váltotta kódnevét. A rock szellemiségét követve nem vesztesékként, szánandó menekültekként akartuk újra kezdeni az életünket, folytatni munkánkat a szabad világban, hanem egy legyőzhetetlen birodalmat képviselve, győztesekként. A Spions frontembere KGB kém-kommandó vezetőjeként mutatkozott be a francia médiában. Közölte, hogy az orosz titkosszolgálat azért küldött bennünket külföldre, hogy megrontsuk a nyugati ifjúságot. Közlése komoly médiaérdeklődést váltott ki, amely a zeneipar figyelmét is ránk, a Szovjet Blokk első punkzenekarára irányította.”⁶⁹

Arról a pillanatról, amikor Najmányi László átlépi az osztrák-magyar határt, nem készült fénykép vagy filmfelvétel. Fénykép csak arról a pillanatról készült, amikor Molnár Gergely repülőgépre száll Budapesten, a Férihegyi Repülőtéren. Molnár távozását Zátónyi Tibor, a zenekar gitárosa örökölt meg, aki két évvel később szintén elhagyta Magyarországot, hogy a lipcsei egyetemen fotózást tanuljon.⁷⁰

Két fénykép készült Molnár távozásáról. Mindkettő *beállított* – legalábbis K. Horváth Zsolt szerint, aki tanulmányában amellet érvel, hogy Molnár emigrációja „eltűnési akció” volt, „megtervezett”, „gondosan stilizált alkotás”⁷¹:

⁶⁹ Najmányi László: Spions. *Balkon*, 2011. 10. 26.

⁷⁰ Zátónyi Tibor ifjabb Kurtág György helyére érkezett a zenekarba. „Elkezdtek mondogatni, hogy tudok zenélni és álljak be, de mondtam, hogy gitározni azért nem tudok annyira jól. Mégis az lett a vége, hogy egy fél évet gyakoroltunk Hegedűs Péterrel, aztán próbáltunk is. A zenekarban egyébként igyekeztem egyszerre gitározni és fényképezni is, egy darabig csináltam együtt a kettőt, de aztán komolyabbra fordult a gitározás, és mind a két kezemre szükség lett.” Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: *Nem útleveél volt, hanem azonnali katonai behívó. Interjú Zátónyi Tiborral*. Forrás: <https://artportal.hu/magazin/nem-utlevel-volt-hanem-azonnali-katonai-behivo-nyolcvanasevek/>

⁷¹ A repülőtér: nem-hely, mert a térbeli elrendezés homogenitása, a bejáratról a regisztráción át (*check in*) a beszállásig az utasokhoz kapcsolódó viselkedési protokoll, az ott várakozókhoz fűződő egyöntetűen hívős, neutrális viszonyrendszer valamiféle furcsa, hideg, átmeneti helyé alakítja, melynek lényege, hogy sehová sem tartozik a benne lévő. (Ennek lehangsúlyosabb, ugyanakkor legegyszerűsebb helye a vámmentes zóna tökéletes semlegessége, elszigeteltsége; még vámot sem kell fizetni, tényleg a senkiföldjén van az utas.) Nem állítható, hogy minden utasra és minden utazásra igaz lenne, de a lakásszínház tagjainak távozása, emigrációja és Molnár Gergely megtervezett, stilizált eltűnési tripje ugyancsak expresszív, hangsúlyosá tette a nem-hely fentebb előszámlált sajátosságait. Amint ide beléptek, már tényleg nem tartoztak sehová, a Férihegyi fogadócsarnok maga volt a

„Nem tudni, Molnár repülőtéri akciójánál volt-e közönség, publikum, gyanítom, hogy nem. Szemben Halással, aki – Najmányi egyik megjegyzése szerint – folyamatosan igényelte a közönség jelenlétét, Molnár inkább hideg, távolságtartó, kinyilatkoztató aurájú punk-színpadot hozott létre, melyben a közönségnek hierarchikusan alacsonyabb, jelentéktlenebb »szerep« jutott; nem mellérendelt befogadó, inkább alárendelt, a kinyilatkoztatásnak kitett tárgy. Hallgatólágosan ebből következtethetünk arra, hogy nem volt »publikum«, Zátonyi Tibor gépe sem örökölt meg senkit Molnár közelében. Tényleg úgy távozott, mint egy kém; aurája a titok volt.”⁷²

A Zátonyi-fényképek kapcsán K. Horváth Zsolt utalást tesz Molnár egyik filmtervére is, amelyben két helyszín játszik fontos szerepet: a „repülőtér” és a repülőtéren keresztül megközelíthető „idegen világ”. „A repülőtér – írja Molnár – ebben a világban sziget, a repülés liaison két futásgócc (két hang, két város) között. A repülőtér az artikulált hang formációja: a várakozás helye; állandó öntisztító folyamatban – az itt várakozók ugyanis elmennek.”⁷³

Amikor Molnár azt mondja, hogy a repülőtér „liaison”, tehát *összeköttetés* „két város” között, akkor heterotópiaként határozza meg a repülőteret, olyan helyként, amely – mint Foucault írja – „képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni.”⁷⁴ A repülőtér „gyűjtőhely”, de nem abban az értelemben, mint egy múzeum vagy könyvtár. Ezek az emberi tudás, tapasztalat és szépség felhalmozási helyei, ahol „az idő szakadatlanul önnön csúcscsúcsaira tornyosul, önmaga fölé magasodik.”⁷⁵ Az idő folytonos és határtalan összegyűjtését biztosító múzeummal és könyvtárral mint archívummal ellentétben a repülőtér a különböző irányokba – helyek felé – tartó emberi *vággyak* és *célok* felhalmozási pontja. Nem idő-, hanem *sors-heterotópia* tehát.

senkiföldje, s kivándorló-űtlevelük a szó legszorosabb értelmében a sehová sem tartozás dokumentuma volt. A repülőtér a tökéletes, már-már fenségesen hideg, megérinthetetlen idegenség efemer helye volt.”. K. Horváth Zsolt: A repülőtéren (Drang nach Westen). *Korunk*, 3. folyam, 20. évf., 11. sz., 2009. november. Forrás: <http://epa.niif.hu/00400/00458/00155/indexbe63.html>

⁷² Uo.

⁷³ Molnár Gergely: *Nirvána mint a hármas egység része. Film-koncepció*. Artpool Művészetkutató Központ archívuma, XI. dosszié. Gépírat, 1976. 7.

⁷⁴ Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 152. Ford. Sutyák Tibor.

⁷⁵ Uo. 152.

De azt is mondhatjuk – Foucault ötödik alapelvére utalva –, hogy a repülőterek a kaszárnnyákhöz és a börtönökhöz is hasonlítanak. Bizonyos heterotópiák ugyanis, mint Foucault megállapítja: „mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik, amelyek elszigetelik, egyidejűleg azonban átjárhatóvá is teszik őket”.⁷⁶ Egy repülőtérre akkor léphetünk be és ki, ha megfelelő engedélyre, például útlevélre tettünk szert, illetve „ha végrehajtunk bizonyos gesztusokat”, például a vámvizsgálatát. Ezek olyan „szertartások”, amelyek „megtisztulási eljárásként is értelmezhetők” – nem vihetünk be ugyanis olyan dolgokat az új világba, amelyek veszélyeztetik annak rendjét és biztonságát.

Molnár hangsúlyozza, hogy a repülőtér a várakozás helye – de nem a végtelen várakozásé. A végtelen várakozás helye ugyanis Nirvánia, ahonnan a „szereplő” elvágódik az „idegen világba”, hogy ott új életet („New Life”) kezdjen. Ennek az új életnek az egyetlen lehetséges, autentikus formája: a futás. „Futása példa lesz, mert megtestesíti a kollektív vágyakat” – írja Molnár a *Nirvánában*. A futás „hír”, „információ”, „üzenet” arról, „ami már készülöben van”. Molnár nem fejt ki, hogy mi van készülöben, azt viszont hangsúlyozza, hogy az üzenet azoknak szól, akik várakoznak, akik eddig csak „titokban” próbálkoztak a futással. A futás a repülőtéren kezdődik, ahol az utazó – és itt megint utalhatunk a heterotópiák ötödik alapelvére – megtisztul, mielőtt repülőgépre száll (a repülőtér ugyanis, állapítja meg Molnár: „állandó öntisztító folyamatban” létezik). Mitől kell *mindenekelőtt* megtisztulni? A szöveg szerint attól a bizonyosságtól, hogy a várakozás végtelen. Nem, a várakozás véges, sőt éppen most ér véget, itt a „repülőtéren”.⁷⁷

K. Horvát Zsolt mellett érvel tanulmányában, hogy Zátanyi egy olyan eseményt dokumentált 1978. május 2-án a Férihegyi Repülőtéren, amely egyszerre volt előadás és magánéleti esemény. Magánélet esemény volt, mert Molnár *tényleg* elhagyta Magyarországot, ám egyúttal performansz is, mert a fényképekkel *üzenni* kívánt. Molnár üzenete egyszerű és egyértelmű: hagyjatok fel a várakozással, fussatok, „meneküljetek”, válasszátok a várakozás

⁷⁶ Uo. 153.

⁷⁷ „A szereplő egy idegen világba érkezett, a végtelen várakozásnak vége: itt a New Life. Futni kezd. A szereplő hozza a hírt, de találkozik is a megváltozottsággal: futása információ is, pánik is, de mindemellett: alkalmazkodás. A szereplő ugyanis csupán a legautentikusabb személy, mivel szándékán kívül – ez a büntetése – információt hoz arra, ami már készülöben van. Ennél fogva mindenki követi őt. *Futása példa lesz, mert megtestesíti a kollektív vágyakat*. Mindenki futott volna már eddig is, titokban próbálkozott is vele. A szereplő megijed a felgyorsult formától, és ezért fut. Előre fut, de a tömeg követi őt: fut utána. A repülőtér ebben a világban sziget, a repülés liaison két futásgóc (két hang, két város) között. A repülőtér az artikulált hang formációja: a várakozás helye; állandó öntisztító folyamatban – az itt várakozók ugyanis elmennek.” K. Horváth Zsolt: *A repülőtéren (Drang nach Westen)*. I.m.

helyett a szabadságot – akkor is, ha a várakozásban-maradók azt gondolják majd: futásotok „büntetés” volt, „pánik”-reakció.⁷⁸

Most pedig vizsgáljuk meg az emigráció-performanszról fennmaradt két fényképet. Az első Zátonyi-fotón hátulról látható Molnár Gergely. Jobb kezében bőrrönddel, bal kezében füles táskával a check-in pult felé tart egy nyitott üvegajtón keresztül. Ez a fénykép azért érdekes, mert nem csak Molnárt ábrázolja, hanem a fényképezőgép lenszéje mögé *képzeltető* szemtanút is, akitől az emigráló néhány másodperccel korábban búcsút vett, akitől most már távolodik. Az első fénykép témája tehát az *elszakadás*. A „futó” egy olyan helyre tart, ahova a szemtanú nem követheti – talán soha.

Az emigráló növekvő magányát két dolog hangsúlyozza. Egyrészt a távol-ság, amely a fényképezőgép lenszéje és a távolodó alak között van, másrészt a visszapillantás *hiánya*. Molnár nem néz vissza arra, akitől búcsút vett, aki fényképezőgéppel a kezében a háta mögött áll. Úgy lépked az üvegajtót felé, mint aki tudja: nem fog soha visszatérni oda, ahonnan elindult, ahhoz, aki a háta mögött áll. Érdeemes megfigyelni, hogy felül, a beállítás tengelyétől balra a repülőtérről órája félig belóg a képmezőbe. 16 óra 35 percet mutat. A pontos időpont dokumentálása az esemény sorsfordító jelentőségét hangsúlyozza. Azt a pillanatot ragadja meg, amikor két ember egy ideig párhuzamosan futó, összefonódni látszó sorsa mindörökre elágazik egymástól.

⁷⁸ A Spions *A Summer Song* című dalában Molnár a következő szöveget énekli: „És hallom: ugatnak a fegyverek, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. Morrison szobrát ledöntik, a forradalmak beérnek, a globális falu fölött Istenem, micsoda ének. Ez lesz az utolsó nyarunk, drágám, vége az évnék, a tél, amit úgy akarunk, megtisztít engem és téged menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. És hallom: ugatnak a fegyverek, a seregek harcra készek, a városból menekülj el, kakásod aktív tűzfészek, a bombák lassan lehullnak, Amszterdam ég, és ég a tenger, Istenem, micsoda színház! Milyen rengeteg ember, a lángszóró éjszakáján számolj az idegenekkel, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. Ez lesz az utolsó nyarad, az utolsó évtized vége, a változás évada jön, a félelem jéghideg éve, az utazás mégis megérte. Halld, felugatnak a fegyverek, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. Chuck Berry indulójára ütemes rock and roll léptek, átkozott hadsereg ez, istenem, micsoda ének. Fajtisza gyűlölet a nyár, vége a békeévnék, mindenhol ellenség vár, és mindenhol gyűlölnek téged, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. Vége a szeretetnek, baby, akárha sose lett volna, halálad annyit se jelent, mintha magad mennél pokolra, vége az álomnak, kedves, mintha nem is álmodtad volna, nem marad üzeneted, megfagysz, mint a Beatles Hey Jude-ja, az utolsó az örület éve, mintha mindig is itt lettél volna, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége, menekülj végre, az álomnak vége. Istenem, szólnak az ágyúk, bombázók raja húz délnek. Istenem, úgyis beérnek, hiába futsz, hiába térsz meg, vége a békeévnék. Istenem, ugatnak a fegyverek igen, az utolsó nyaram, amit még végigélek, gyűlölöm ezt a telet, de küldd el az üdvözlöket a halál évtizedének.



Amíg az első fénykép melankolikus hatást kelt, mint egy Caspar David Friedrich festmény, amelyen nem látható a titokzatos tájat fürkésző szemtanú mozdulatlanlanságba dermedt arca, addig a második fénykép hatása drámai. Azt a pillanatot örökíti meg, amikor Molnár előveszi a kivándorlási útlevelét, hogy bemutassa a check-in pultnál az egyik reptéri tisztviselőnek. A beállítás az előzőhöz képest szűk: totál helyett amerikai plánt látunk. Molnár fehér inget, akkurátusan megkötött nyakkendőt visel. Haja fésült, rendezett, látszik, hogy nemrég járt fodrásznál.⁷⁹ A kezében tartott dokumentumot leszámítva nem utal semmi arra, hogy egy olyan személyt látunk a fényképen, aki *éppen most* veszti el a magyar állampolgárságát. Pedig Zátonyi a hontalanná válás pillanatát rögzíti. Azt a pillanatot, amikor Molnár az útlevél átnyújtásával kifejezi: készen áll arra, hogy *végleg* elhagyja Magyarországot.⁸⁰

⁷⁹ Ezt írja Najmányi a Spionsban arról „a világosbarna hajjú, szabályos arcú, egyenes tartású, elegáns fiatalemberről”, akivel 1970-ben egy „napsütéses őszi délutánon” találkozott először: „Bár viszonylag hosszú, gallérjáig érő haját viselt, a Rolling Stones egy évvel korábban meghalt tagja, Brian Jones stílusában... nem látszott hippinek. Az inggallérja alatt lazán megkötött selyemkendőjével inkább nyugati filmszínészre emlékeztetett. Finombőrű, hosszú ujjú, ápolt kezei az asztalon nyugodtak. Ápoltsága ritkaság volt abban az időben, mert nemcsak a kozmetikumokhoz lehetett nehezen hozzáférni, de magát a testápolást is úri különcködésnek ítélte a közvélemény, a hippik pedig egyenesen büszkéek voltak átható izzadságszagukra, mosatlan hajukra, koszos kezükre, lábukra. Új ismerősöm arcának jellegzetességét keskeny, tibeti vágású szemek adták. Az idő múlásával szemei egyre keskenyebbek lettek, egyre inkább éjsötét réseknek látszottak. Hozzá hasonlóan fegyvelmezt, megkomponált, öntudatos, elegáns, szellemes emberrel addig nem találkoztam. Észrevettem, hogy a széken ülve, vagy később az balkánál állva tudatosan állítja be pózait, mintha mindig fényképezné valaki. Hamarosan megértettem, hogy mint én, ő is kívülről látja magát, mintha egy folyamatosan készülő film szereplője volna.” Najmányi László: *Spions. Balkon*. 2010. 7-8. szám.

⁸⁰ Breznayk Péter két évvel korábban emigrált, mint Najmányi László és Molnár Gergey. Ezt írja K. Horváth Zsolt *A repülőtér (Drang nach Westen)* című tanulmányában: „1976. január 20-án a Férihegyi repülőtér várótermében 30–40 fő,



Miért döntött Najmányi és Molnár az emigráció lehetősége mellett? A kérdésre kétféle választ találunk a *Spionsban*. Az egyik azt hangsúlyozza, hogy Najmányinak és Molnárnak nem volt választási lehetősége: az egyre erőszakosabban fellépő hatalom arra kényszerítette őket, hogy meneküljenek el Magyarországról.⁸¹ A budapesti Egyetemi Színpadon tartott *Spions*-koncert

többnyire orosz kucsmát, kalapot, hosszú szőrme kabátokat viselő, hosszú szakállas férfi, illetve csinos, hosszú hajú, kabátjaikat többnyire a karjukon tartó nő sétált, várakozott. A csoport mind méretét, mind ruházatának különlegességét tekintve feltűnést keltett, Dobos Gábor fotográfiáinak tanúsága szerint a repülőtéren várakozók nem győzték a fejüket forgatni, hogy ezt a különös csapatot mint látványt megsejlelhessék. Mi történt itt? Szócikkszerűen: Halász Péter, Koós Anna, gyermekük, Halász Galus és Breznyik Péter, a Kassák Ház Stúdió, utóbb a Dohány u. 20. szám alatt működő lakásszínház alapító tagjai, kivándorló útlevéllel, vagy ahogyan a szlengben akkor keserédesen nevezték, „útilapuvál” elhagyták a Magyar Népköztársaságot. (...) Az útilapu lényege annyi volt, hogy tulajdonosa a magyar határ átlépését követően (ebben az esetben tehát már a reptéren) elveszíti állampolgárságát, s menekültstátusba kerül.” K. Horváth Zsolt: *A repülőtéren (Drang nach Westen)*. I.m.

⁸¹ „A pécsi katasztrófa [a harmadik s egyben utolsó *Spions* koncert] után tovább folytatódtek a hatósági zaklatások a *Spions* tagjai ellen. Pierre Violence (a.k.a. Péter Ogi – Hegedűs Péter) egyik későbbi nyilatkozatából megtudtam, hogy őt be is idézték a Belügyminisztériumba, ahol megfenyegették. Sem a frontembert, sem engem nem idéztek be, de a ránk állított ügynökök erősödő agresszivitása nyilvánvalóvá tette számunkra, hogy ideje elhagynunk az országot, amelyben egyébként sem láttunk kibontakozási lehetőséget a *Spions* számára. Rekordidő – egy hét alatt [az útlevelekérelmek elbírálása minimum 30 napig tartott abban az időben – írja Najmányi a lábjegyzetben] – megkaptuk útleveleinket, de feleségem, Orsós Györgyi és a frontember felesége, Eörsi Katalin útlevelét a szokásos indoklással – »kiutazása közérdeket sért« – visszautasították. Visszatartásukkal nyilván bennünket

megszakítása, A császár üzenete betiltása, a tagok rendőrségi megfigyelése és módszeres zaklatása mind azért történt, hogy az érintettek megértésük: jobb, ha elmennek az országból, mert itt nincs jövője azoknak, aki úgy élnek és gondolkodnak, mint ők.

A másik válasz úgy mutatja be a szituációt, mint egy kiéleződő életprobléma megoldása érdekében hozott autonóm erkölcsi döntést, amelyet nem befolyásolt érdemben külső tényező, például a cenzúra vagy a rendőrség nyomása. Ez a válasz arra helyezi a hangsúlyt, hogy mindketten Magyarországon maradhattak volna, ha akarnak, feltéve, hogy felhagynak a hatalom ellen irányuló provokációkkal. A két válaszlehetőség közti divergencia már a *Spions* első fejezetében megfigyelhető. Najmányi megállapítja, hogy „az együttes 1978 májusában a hatósági és lakossági zaklatások miatt” emigrált, majd rögtön hozzáteszi: „és mert nem volt jövője Magyarországon.”⁸²

Aki a jövőjén gondolkodik, lehetőségeket mérlegel. Azt fontolgatja, hogy mit kell tennie annak érdekében, hogy elérje célját. A cél a *Spions* esetében egy olyan zenekar – „rock-színház” – létrehozása volt, amely felszabadítja tagjait és a zenekar közönségét is a diktatúra nyomása alól.⁸³ A zenekar „kötelezettsége”, „megbízata” a szabadság volt: annak az érzelmi és gondolati autonómiának a helyreállítása, amelytől a Kádár-rendszer megfosztotta a konszolidációra kényszerített magyar társadalmat.

Heller Ágnes szerint az a személy, aki kötelezettséget vállal valamiért, az *előremutató* felelősségvállalás helyzetében van. Ha valaki tudásánál, tehetségénél vagy elhivatottságánál fogva „meghatározott pozíciót foglal el” – mint egy pap, aki nem teheti meg, hogy ne szóljon a gyülekezethez, mint egy kapitány, aki nem teheti meg, hogy ne vezesse révbe a hajóját, vagy mint punk zenekar, amely nem teheti meg, hogy ne fejezze ki szabadságvágyát –, az ilyen személy vagy csoport „magára veszi az ezzel járó felelősségeket is”.⁸⁴

A felelősségek olyan kötelezettségeket, amelyek *cselekedetek* indukálnak. Ezek részét képezik – alkotóelemeivé válnak – a megbízást vállaló személy

akartak később zsarolni, rávenni arra, hogy nyugatra érve ne okozunk kellemetlenségeket a diktatúrának.” Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011. 10. 25–26.

⁸² Uo. 2010. 1. 9.

⁸³ „Az kezdettől fogva világos volt számunkra, hogy punk zenekart kell alapítani, mert ez volt akkor az aktuális, élő irányzat. Magyarországon, illetve a szovjet tömb egyetlen más országában sem működött abban az időben punk együttes. A punk szellemisége végletesen, végzetesen, sorsszerűen idegen az operett/nagyopera alapú, fojtogatón provinciális, nyomorúságosan gyáva, kispolgári magyar kultúrától, életérzéstől, életformától. Ez a népleléktől való idegenség a bolsevik diktatúra ellentmondást, életjeleket nem tűrő terrorjával párosulva lehetetlennek láttatta a feladatot. Számunkra éppen ez volt benne a szép.” Uo. 2011. 5. 5.

⁸⁴ Heller Ágnes: *Általános etika*. Cserépfalvi, Budapest, 1994. 88. Ford. Berényi Gábor.

identitásának. Ha ebből a perspektívából vizsgáljuk Najmányi László és Molnár Gergely emigrációját, azt mondhatjuk, hogy erkölcsi döntést hoztak. Magyarország elhagyásával egyrészt mindketten *retrospektív* felelősséget vállaltak azért, amit a szólás- és gondolatszabadság érdekében *mindaddig* gondoltak és tettek (filmrendezőként, színházalapítóként vagy éppen zenészként), másrészt *előremutató* felelősséget vállaltak azért, amit a szabad világban *még* tenni fognak (nem feltétlenül filmrendezőként, színházalapítóként vagy zenészként, de feltétlenül olyan emberként, aki mindig és mindenhol a szabadságot tekinti a legfontosabb emberi értéknek). Ha úgy döntöttek volna, hogy a politikai nyomás ellenére Magyarországon maradnak úgy, hogy felhagynak addig tevékenységükkel, akkor ez az identitásuk alapját jelentő értékek megőrzése iránt vállalt felelősség megtagadását jelentette volna – nem csak *előre*-, hanem *hátramutató* értelemben is.

A szabadság – ez tehát Najmányi és Molnár művészi alkotásokon keresztül felismert-kiharcolt identitásának alapja. Ez az, amiért mindketten áldozatot hoznak az emigráció vállalásával. Mi tárja fel ezt az alapot? A szabadság hiányának személyes tapasztalata a szocialista Magyarországon. Ebből a nézőpontból *A császár üzenete* azért jelentős állomás Najmányi (és Molnár) életpályáján, mert egy disztópia köntösében egyértelműen megfogalmazza a magyar társadalom szabadsághiányának a hatvanas években kudarcba fulladt reformtörekvésekkel elfedni kívánt állapotát. A *Spions* alapján úgy gondolom, hogy Najmányi és Molnár legkésőbb 1978 áprilisában – „a pécsi katasztrófa után”⁸⁵ – ismerte fel, hogy *A császár üzenete* betiltása után alapított Spions

⁸⁵ „A meghirdetett kezdés előtt negyedórával megtelt az auditórium a rendkívüli eseményre, életük első punk koncertjére várakozó diákokkal. Pontosan este 7-kor a Spions felment a katedrára, a gitárosok elfoglalták pozícióikat, a frontember pedig elhelyezkedett a katedra mögötti falon kialakított, kémiai kísérletek bemutatására szolgáló kirakat előtt. Az volt az elképzelése, hogy az első számot az üvegtetrecbe ugorva, a lehúzott ablak mögött fogja énekelni. Intésére a technikai segédek [Najmányi lábjegyzete szerint: a titkosrendőrség emberei] diadalmasan mosolyogva bedugták az erősítőkhöz vezető hosszabbítót a »380 Volt«-feliratú konnektorba és bekapcsolták a berendezéseket. A dobozokból füst szállt fel, ropogás hallatszott, majd teljes csend lett. Az erősítők kiégtek. A helyzetet érzékelve a frontember dührohámot kapott. Teljes erővel lerántotta a demonstrációs fülke ablakát, az üveg darabokra tört. Ezzel az el sem kezdődött koncert, a történelem első punkkoncertje Pécsen befejeződött. A közönség azt hitte, hogy csak valamiféle bevezető akciót láttak. A diákok a helyükön maradvá várták a folytatást. A zenekar leült a nézőtér első sorába. Vető János lefényképezte őket. Lassan beszélgetés alakult ki a frontember és a félénken kérdező közönség között. Anton Ello ismertette velük a kialakult helyzetet, majd beszélt a punkról, annak előzményeiről és fontosságáról az aktuális világ-helyzet kontextusában. Aztán a közönség lassan elszívargott, mi pedig nyomott hangulatban, egymáshoz nem szólva megvacsoráztunk a vasútállomás étterében, majd elindultunk Budapestre.” Uo. Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2011.10. 24-25.

története – a kultúrpolitika irányából érkező reakció – nem fogja megcáfolni annak az analízisnek az eredményét, amelyet a film adott. Éppen ellenkezőleg: a félbeszakadt pécsi koncert minden korábbi tapasztalatnál élesebben világított rá arra, hogy a hetvenes évek Magyarországon egy olyan ember, mint Nadjmányi vagy Molnár nem lehet önmaga. A hideglelős felismerés letargikus pillanatát szuggesztíven láttatja a Pécsről hazavezető út rémálomszerű eseményeinek szinte horrorba hajló leírása:

„A Pécsről kivezető, erdős dombok között kanyargó út néptelen volt, csak ritkán jött szembe egy-egy kocsi. Némán autóztunk a sötét, holdtalan éjszakában. Hirtelen egy jókora bagoly csapódott kitárt szárnyakkal a szélvédőnek, megrepsztve az üveget. Nem sokkal később velünk szemben haladó, hosszú hajú, meztelen nő tűnt fel a reflektorok fényében az országúton. Lelassítottam az autót. A távolról fiatalnak tűnő nő egyre öregedett, ahogy közeledtünk egymáshoz. Amikor nagy ívben kikerültem, már vén, ráncos bőrű, megereszkedett testű boszorkánnyá változott. A visszapillantó tükrömben láttam, hogy visszafordulás nélkül, egyenletes léptekkel haladva tűnt el a sötétben. Budapestre érve egyenként hazaszállítottam utasaimat. Már hajnalodott, mikor megálltam a Tobacco Roadon, az utoljára hazavitt frontember bérháza előtt. A kocsiból kiszállva észrevettük, hogy a szemközti, renoválás alatt álló ház állványzatán, a második emelet magasságában akasztott ember lóg. Ezek az ómenek nem tűntek túlságosan biztatónak a Spions történetének folytatását illetően.”⁸⁶

A császár üzenete sem tekinthető jó ómennek, amennyiben felelősség-etikai szempontból vizsgáljuk Berg karakterét és filmbeli cselekedeteit. Mi derült ki a filmelemzés folyamán Berg személyiségével kapcsolatban? Az, hogy olyan elemek ötvözete, amelyek normális esetben kizárják egymást. Megtudtuk, hogy Berg egyrészt érzékeny, empatikus művész, másrészt kegyetlen, pszichopata – empátiára képtelen – gyilkos. Azt is megtudtuk, hogy ez a két tényező a képtörténetek tanúsága szerint furcsa módon feltételezi, sőt erősíti egymást. Berg nem egyszerűen gyilkol, hanem úgy gyilkol, mint egy művész: a művészi önkifejezés perverz lehetőségét fedezi fel abban, hogy kinyomhatja emberek szemét, elvághatja torkát, táncolhat a sírjukon. Nemcsak az áldozatai

⁸⁶ Uo. 2011. 10. 26.

fölött gyakorolt korlátlan hatalmat élvezi, hanem azt is, hogy a leragasztás *akcionista* jellegű gesztusával műalkotásként tárgyasíthatja a holttesteket.⁸⁷

Berg tetteiről is volt szó. A felelősségetikai vizsgálat érdekében azonban tanácsos összefoglalni – katalógusba foglalni –, milyen cselekedetek fűződnek Berg nevéhez *A császár üzenetében*:

- eléget egy halva született csecsemőt a színpadon, majd a hamvakat a közönségre szórja azt a látszatot keltve, hogy a közönség csak előadást lát (1. *hangtörténet*)
- nőimitátorként „különös szépségű énekesnővé” átváltozva megteveszti Elinort, a kancellár fiát, aki őrvölgő szerelmében öngyilkosságot követ el, amikor megtudja, hogy Berg valójában férfi (2. *hangtörténet*)
- gyilkosságokat követ el társulatának tagjaival, hogy ő nyerje meg a császár által meghirdetett hírnökversenyt: nem a versenyre jelentkező hírnököket gyilkolja, illetve gyilkoltatja meg, hanem azok családtagjait, szeretteit – tetteivel el akarja rettenteni a jelentkezőket a versenyen való részvételtől (3. *hangtörténet*, 1-3. *képtörténet*)
- úgy szórakoztatja a közönséget, hogy táncol, miközben a hírnökverseny veszteseit, néhány méterre tőle, kivégzik (4. *hang- és képtörténet*)
- megöli Rexona Herbet, aki Berg iránt táplált szerelme miatt maga is gyilkosságokat követ el, s aki, talán, Berg nyilvánosan elégetett gyermekének anyja (4. *képtörténet*)
- megöli az Idegent (4. *képtörténet*)
- megsemmisíti – megeszi – a császár üzenetét (4. *képtörténet*)

⁸⁷ Több érintkezési pontot is találunk *A császár üzenetében* látható gyilkosságok, táncjelenetek és a bécsi akcionista (Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler) „művei” között. Ezek az érintkezési pontok a következők: reflexió arra az ontológiai kérdésre, hogy létezik-e biztosan kijelölhető határ, amely megmutatja, hogy egy tárgy vagy egy akció műalkotásnak tekinthető-e; azoknak a társadalmi, pszichológiai mechanizmusoknak a feltárása, amelyek rábírnák az embert, hogy szeresse az őt elnyomó hatalmat; áldozati – szadisztikus és mazohisztikus – képzetek; a pusztá matériának tekintett emberi test tárgyasíítása, manipulációja. Vö. Radnóti Sándor: *Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?*; Földényi F. László: *A testet felszabadító bécsi akcionizmus*. In: *A performance-művészet*. Artpool – Balassi – Tartóshullám. Budapest, 2000. 217.

Heller Ágnes azt írja az *Általános etikában*, hogy „a cselekvő mindig felelős.”⁸⁸ Két kritériuma van annak, hogy valakiről, például Bergről, azt mondhassuk, felelős valamiért, vagy szigorúbban fogalmazva: felelősség *terheli* valamiért. Az első kritérium a végigvitt, befejezett, „megfordíthatatlan” tett – a „tisztán tudati aktusokért” ugyanis nem vagyunk felelősek, mert azok „megfordíthatók”. A másik kritérium a felelősségvállalás aktusa. „A felelősség a felelősségvállalás kötelezettségét kíséri” – írja Heller, majd hozzáteszi: „Felelősséget vállalni valamely cselekedetért, amely cselekvéséből ered, elsősorban választ jelent a »Ki tette? Én.«, illetve a »Te tetted? Igen, én tettem.« kérdésre.”⁸⁹ Nincs tehát felelősség felelősségvállalás nélkül. A felelősségvállalás önkéntes vagy kikényszerített, de eredendően *dialogikus* – tettést és tanút, tettést és bírót feltételező – aktusa megelőzi a felelősséget. Úgy gondolom, hogy ebből kell kiindulni, amikor etikai – konkrétan felelősségetikai – nézőpontból kérdéseket teszünk fel Najmányi filmjének.

Az első kérdés, ami A császár üzenetével kapcsolatban felelősségetikai nézőpontból felmerül, a következő: vizsgálja-e – s ha igen, akkor hogyan és milyen célból – a felelősség, illetve felelősségvállalás kérdését a film? Erre a kérdésre röviden azt a választ adhatjuk, hogy igen. Igaz, hogy csak egy jelenetben, de Najmányi próbára teszi Berget abból a szempontból, hogyan viszonyul ahhoz, amit tett. Arra a negyedik képtörténetben látható jelenetre gondolok, ahol Berg találkozik az Ideggel, aki lerántja a leplet egy csoport hulláról – olyan emberek holttesteiről, akiket feltehetőleg Berg és a társulata gyilkolt meg. A leleplezés célja a szembesítés.

Hogyan reagál Berg? Úgy, hogy hátat fordít a látványnak. A megfordulás azt jelenti, hogy Berg nem vállalja a felelősséget azért, amit tett. A felelősség-hárítást nem szavakkal történik, hanem a gesztusok elemei – a szavaknál sokkal egyszerűbb és kifejezőbb – nyelvén. Ez azonban mit sem változtat azon az előbb említett tényen, hogy itt egy dialogikus helyzetről van szó. A lerántás kérdés, a hátat fordítás pedig – egyértelmű – válasz. Azt jelenti: „nem én tettem”. Vagy: „én tettem, de nem érdekel.”

Most már látható: Najmányi elképzelése szerint Berg olyan gyilkos, aki nem vállalja felelősséget azokért a bűncselekményekért, amelyeket elkövet. Miért nem? Erre a kérdésre kétféle válasz kínálkozik. Az egyik pszichológiai, a másik ideológiai. A pszichológiai magyarázat szerint Berg azért nem vállalja a felelősséget, mert pszichopata – nincs tisztában azzal, hogy tetteivel kárt okozott másoknak. Nincs tudatában annak, hogy mekkora fájdalmat és szenvedést zúdított azokra, akiknek a családtagjait megölte. A kérdés ezen a ponton

⁸⁸ Heller Ágnes: *Általános etika*. I.m. 86.

⁸⁹ Uo. 86.

a következő: igaz, hogy Bergnek nincs lelkiismerete? Igaz, hogy nem képes az áldozatai iránt részvétet vagy legalább szánalmat érezni? Lehet, de nem biztos. Berg olyan hidegvérrel gyilkol *A császár üzenetében*, hogy nem zárhatjuk ki ezt a kézenfekvő lehetőséget.

A másik magyarázat ideológiai. Eszerint Berg azért nem vállalja a felelősséget a gyilkosságokért, mert úgy gondolja, hogy ellenkező esetben a császár üzenete nem érkezne meg soha a távoli tartományba: az üzenetet ugyanis csak egy kiválasztott – a pótolhatatlan, tökéletes Hírnök – képes eljuttatni a címzetthez, akit rendkívüli küldetése mindenre – még gyilkosságokra is – feljogosít. A *Spions* alapján úgy gondolom, hogy Najmányi az ideológiai magyarázat mellett teszi a voksát. Amellett érvel ugyanis, hogy Berg olyan, mint egy sztár, aki túl vannak jón és rosszon: „Mint a zseniket – írja –, az ő tetteit, személyét sem lehet a könnyűszerrel behelyettesíthető közönségre vonatkozó erkölcsi mércék alapján megítélni.” Ha pedig ez nem lehetséges, akkor a hírnök „lophat, csalhat, hazudhat, akár ölhet is, ha úgy adódik. Rá nem vonatkoznak Mózes törvényei, a régi Tízparancsolat. Különösen a szeretet kötelezettsége alól mentesül, illetve mint a szamurájok esetében, a feladatát kell szeretnie.”⁹⁰

Azt a kérdést is fel kell tennünk A császár üzenetével kapcsolatban felelősségetikai nézőpontból, hogy kényszeríti-e a filmben valamilyen erő, hatóság, intézmény arra Berget – a magányos Idegent leszámítva –, hogy vállalja a felelősséget a tetteiért? Erre a kérdésre röviden úgy válaszolhatunk, hogy nem. Berget úgy ismerjük meg az első hangtörténetben, mint „a császár kegyeltjét”. Valóban az. Nincs olyan jelenet a filmben, ahol arról lenne szó, hogy a császár elégedetlen azzal, amit Berg művel. Igaz ugyan, hogy nem feltétlenül ért egyet Berg művészi elképzeléseivel, a zsenialitását azonban még ilyenkor is elismeri. Arról pedig egyáltalán nem történik említés a filmben, hogyan viszonyul a császár a Berg által elkövetett gyilkosságokhoz. Lehet, hogy nem tud róluk. Vagy tud, de szemet huny afelett, ami történik. A harmadik lehetőség a legszörnyűbb, s úgy tűnik, hogy a film leginkább éppen ezt a lehetőséget sejteti. Lehetséges ugyanis, hogy a császár elismerően tekint arra a Bergre, aki képes elmenni odáig, hogy egy verseny megnyerése érdekében gyilkoljon.

Lehetséges ez? Igen, hiszen Najmányi filmje disztópia, márpedig a negatív utópiák gyakran olyan világokat ábrázolnak, ahol a totalitárius hatalom vezetőitől nem idegen az erőszak, illetve annak élvezete. Elég, ha ezzel kapcsolatban O'Brien alakjára gondolunk az 1984-ben. Úgy gondolom, hogy Najmányi Kafkától átemelt, saját disztópiájához igazított császára olyan, mint Orwell regényben O'Brien: élvezet talál az erőszakban, mert az erőszak legitimálja a hatalmát – annál jobban, mint aljasabb és kegyetlenebb. Ezzel kapcsolatban

⁹⁰ Najmányi László: *Spions. Balkon*, 2010. 11-12. 25.

árulkodó jel, hogy a harmadik hangtörténetben kiderül – s ez véleményem szerint disztópikus motívumnak tekinthető –, hogy a császár által meghirdetett hírnökverseny szabályai nem tiltják az erőszakot annak érdekében, hogy valaki bizonyítsa: ő a legalkalmasabb jelölt. Ez disztópikus motívum, noha a narrátor csak utal rá. Nem azt mondja, hogy szabad gyilkolni, hanem azt, hogy a verseny élet-halál kérdése: „Az alkalmas hírnök kiválasztására versenyt hirdetnek, aki nem felel meg a feltételeknek, kivégzik”.

Mi jellemző a Najmányi által ábrázolt disztópikus, nem vadnyugati, hanem „vadkeleti” társadalomra? Csupa olyan motívum, amely egyrészt a western-filmekre, másrészt a disztópiákra jellemző: önkényuralom, önbíráskodás, szervezett bűnüldözés hiánya, törvényesített erőszak, és – felelősségelhárítás. A *császár üzenete* valósággal hemzseg a felelősségelhárításra, -tagadásra utaló mozzanatoktól. Ezek közé tartozik az említett szembesítés-jelenet, de a többször megismételt leragasztás, illetve táncjelenet is. A gyilkosságok holttestleragasztással történő esztétizálása, a kivégzések szórakoztató színházi előadásként való átértelmezése nyomán egy olyan társadalom képe rajzolódik ki a néző előtt, ahol az emberekből hiányzik – eltűnt – a felelősségvállalás erkölcsi képessége.

Najmányi egy felelősségtagadáson alapuló társadalmat ábrázol *A császár üzenetében*. A totális felelőtlenység világát, a már sokat emlegetett „Nirvániát”. Kik azok, akik Nirvániában még képesek arra, hogy vállalják a felelősséget a tetteikért? Nem a gyilkosok, nem is a gyilkosságokat legitimáló törvények alkotói, hanem *ironikus* módon az *áldozatok*. Azok az emberek, akiket a negyedik képtörténetben kivégeznek, gödörbe lőnek. Ezek az emberek – bár talán maguk is tisztában vannak a játék szabályainak nihilizmusával –, azért, hogy a méltóságukat legalább saját maguk előtt megőrizték: *maguk adják a puskát a kivégzőosztag tagjainak kezébe*.