

BODÓ LÁSZLÓ

Kufárok templomai*

FIÚ

Anya, rémulten nézem,
 hogy sötétül el a szél
 húsz évnyi keresztény
 életem mögött

Esték, esőáztatta fák,
 távolban játszó kisfiúk,
 anya, nézd: ez volt a föld,
 ahol én éltem.

ANYA (*az Égben*)

Bensőmből miért
 nem ered meg
 a könny, hogy sirassa
 áldott fiamat?¹

A jeruzsálemi körzeti televízió operátora összekapta felszerelését – az akkumulátort kellett leszedni a töltőről, s becsúsztatni a kamerába, s a biztonság kedvéért a pótlámpát is a táskába dobta, hátha megint egy árnyékos, sötét sikátorban lesz a balhé, mint múltkor –, mert fülest kapott, persze nem a templomi körökből, a papok ahhoz megint túl óvatosak voltak, hanem a római századostól, aki nem vetette meg azt a gyantás bort, amire egy-egy tippje után az operatőr fizetett neki, s amit elég drágán fizetett meg, mert az importcikkekre elég magas adót vetettek ki, persze nem ezt mondták, hanem, hogy szállítási költség, meg raktározás, bár találhattak volna valamilyen hűvösebb barlangot is, a múltkori már kezdett ecetesedni (ez a bor még szerepet kap a történetben, néhány hónappal később, bár akkor már ecet teljesen, szivacsot nyom belé majd a százados, a szivacsot dárdájára tüzi majd, s fel fogja nyújtani a szenvedőnek; enyhítő hosszabbítás a kínokhoz), vastagon kötött sapkát tett fejére, bár izzadni fog benne, de alkalmasint védelmet jelenthet a rendfenntartók ütlegelése ellen, ami válogatás nélkül ér, már mindenkit, sajnos szokás szerint részvevőt, szemlélőt és megfigyelőt egyaránt. A vágóasztalról leszedte azt a tekercset, amit názáreti kollegája küldött nemrég, s amin egy értetlen fiatal nő látható, kit kizavart leendő férje, egy egyszerű ács, a házból, mert a lány várandósna bizonyult, a felvétel megmaradt valahogy, noha a megkövezés elmaradt, mert az ács magához vette mégis a lányt, aki szült is neki egy fiút, hetedik hónapra, az esküvő után már akkor is elég sok volt a koraszülött, vagy az esküvő napjára már erőszakkal érintett lány, akit szűznek kellett tekinteni mégis; az ács örülhetett az asszonynak így is, a műhely nem ment valami jól, csak kisebb javításokkal keresték meg a városzéli szegé-

* Hozzászólás Agárdi Péternek a múlt számban megjelent A kultúra esélyei az ezredfordulón című cikkéhez.

¹ Pier Paolo Pasolini: Virágvasárnap (Parcz Ferenc fordítása) = Egy halott énekei, Új Mandátum Könyvkiadó, 1994.

nyek, s fizettek amivel tudtak, ha tudtak. Sejtette, hogy gyereke apja tán egy részeg légionárius lehet igazából, erre vallott, hogy későbbi századok festői enyhén hullámos szőke haját festenek majd neki, a kései festők minden bizonnyal tudnak valamit, azért; szőke, nem szőke, de majd tud segédkezni a műhelyben, forgácsot seperni elébb, majd kereszteteket ácsolni, ha kap rendelést az idegenektől, az igazi apa talán segít megrendelést kapni keresztekre, mert a megszállók rendeltek eleget, csak eddig más ácsoktól jobbadán, fölszegezni rá tolvajt és csavargót, elégedetlenkedő lázítót. A tekercest elzárta a tegnap Betlehemből kapott kettő mellé, még nem nézte át őket, remélte, van rajtuk használható is, nem kidobott pénz a tíz ezüst amit adott értük, s amelyekhez nagy titokban, s bonyolult konspirációk közt jutott hozzá, mert Heródes minden dokumentumot begyűjtetett, s megsemmisítetett a hírhedt gyerekgyilkosságok után, s talán közülük van ehhez a furcsa figurához, aki állítólag maga is Betlehembben született, jó harminc évvel ezelőtt, amikor a király kardélte hányatott minden két éven alulit, talán mégiscsak túl meleg volt ott a hegytetőbe vájt várban, s agyára ment a hőség meg a nehéz fűszeres illatok, vagy hogy nem fogant, az istennek sem fogant meg új asszonya, pedig csak vele hált már hónapok óta, a többiek marták is kielégítetlenül egymást, meg az újat, mikor áll vissza a régi rend megint.

Az operatőr összekapta holmiját, s rohant fel a templomhoz, majdnem lekésett, alig érte utol a lelkendező tömegben a számárháton felfelé kaptató fiatalembert, felvett néhány jelenetet a lelkendező tömegről, az olajágot lengető gyerekekről, s mikorra beverekedte magát a templom udvarába, az a bizonyos betlehemi születésű názáreti már ott balhézott, fölborította az árusok kosarait, s bár uralkodott magán, kapkodó mozdulatainak megveszekedett düh ütött át, az operatőr bekapcsolt kamerával verekedte át magán a bámész tömegen, melynek egy része a fickóra kötött fogadást, ők is nyertek, mert a római katonák nem avatkoztak közbe, belügy, gondolhatták, de ezért a gyengített széntartalmú vaskard markolatán nyugtatták jobbjukat. Elkapta a felrebbenő galambokat, követte őket, szerencséje volt, az erkélyablakban akkor jelent meg néhány főpap, visszasvenkelt a fiatal férfira, aki dühödten kiáltotta az erkély felé: „Az én házam az imádság háza. Nem latroknak barlangja!” A karhatalmistáktól tudta meg, a názáretit a kereskedelmi templom új akciója böszítette fel végképp, s ragadta tettelegességre. A közszolgálati templom látogatottsága ugyanis egyre csökkent, ami nem is volt csoda, az öreg, sokat próbált papokat már mind elüldözték, s hamis, képzetlen, beszédhibás fiatal vidéki álpróféták virítottak a szószéken. Valamennyi látogatottságot csak a gazdag archívumának köszönhetett, de már Ezékiel próféta látomásait is fele közönség otthagya, mondván már nyolcadszor látják egy éven belül. A názáreti többször ostromozta a kereskedelmi templomokat, például mert fertályóránként reklámokkal szakították meg az Úr tiszteletét, de eddig legalább nem helyben árulták rögtön a mentolos és epres ízesítésű pászkát. Most viszont a templom köré épült shoppok beszívárogtak magába a templomba is, s hogy a papok még több jövedelemhez juthassanak, többtermessé alakították át a zsinagógát; párhuzamosan akár nyolc mise is mehet, mindenki kiválaszthatja a magának tetszőt, mondták. Valójában azonban az történt, hogy az egyik teremben az egyiptomi rabságról szóló műsor helyett egyszercsak Isis és Osiris folytatásos vérfertőző családtörténetét kezdték el adni, s már megjelentek a Juppiter-sagát

beharangozó plakátok is – a multikulturalizmus jegyében. Ez háborította fel a názáretit, az aranyborjú imádata mellé a megszállók kultúrájának többistenes istentelensége a sok öncélú erőszakkal és szex-szel.

Az operatőrt löködte a tömeg, mindenki jobban akarta látni, amit látni akart, az operatőr az eseményt, a hírt, amin csak a jó nézőpont kiválasztásával kommentálhatott csupán, mert a hír ugyan szent, de hogy honnan forgat, abba nem igen szólhat bele a médiabizottság, ezért aztán, mikor átverekedte magát a sokaságon, levette válláról a kamerát, hasa elé tartotta, a keresőt felbillentette, igen, innen jó lesz, alulról kissé, nézzenek fel csak rá, ha egyáltalán lemegy az adásba, a nézők. A fickó ugyanis tetszett neki, bár nem szimpatizált vele, úgy gondolta, hogy az még az anyját is megtagadná alkalomadtán, de az elszántsága, az a kíméletlen következetessége mégis megfogta, különösen, hogy azokkal a papokkal szállt most szembe, akikkel az operatőrnek is jó egynéhányszor meggyűlt már a baja, akik küldöncökkel üzengettek, hogy nyilatkoznának, a mellékelt kérdésekre, s menni kellett, s feltenni a hülye kérdéseiket, mert ez még egy ilyen kor, még nincs feltalálva a polgári nyilvánosság, mint például 1930 évvel később, amikor egy Pier Paolo Pasolini nevű buzeráns kommunista a Holt-tenger menti barlangok egyikében, nem messze a valaha volt Kumrámtól, törékeny filmtekercseket talál, s összevágja belőlük az 1963-ban bemutatott Máté evangéliuma című filmjét, hogy a papok aztán rögvést indexre tegyék. A felvételek eredetiségét nem merték ők sem kétségbe vonni, az eredeti muszter volt a barlangokban, s azt a gyártó cég szakembere is elismerte, a kazettákat csak egyszer használták, s semmilyen utólagos manipulációt, vagy arra utaló jelet nem találtak rajtuk. Azt sem merték hangoztatni, hogy P.P.P. önkényesen illesztette egymáshoz a jeleneteket, hiszen a bemutatott film elég szoros analógiában állt a szentírás megfelelő könyvével, így végül a „profán zenehasználat”-ban jelölték meg a tiltás okát, meglehet a Munkás-gyászinduló borzolta fel a bíborosok idegeit, de mértékadó körök szerint a pravoszláv zene alkalmazása lehet az igazi ok: a hatvanas években még nem dárídózott úgy az ökumenia, mint manapság, de még ma is előbb párbeszél egymással zsidó és katolikus, mint ahogy beszél a római pápa a moszkvai pátriárkával². Arra már csak egészen kevesen mertek gondolni, hogy a bíborosokat éppen az bosszantotta fel, hogy a dokumentum-összeállítás túlságosan is illeszkedett az evangéliumhoz, súlyos aranykeresztel a nyakban (Kohn: – Ha meggondolom, hogy egy szürke számmal kezdték...) nehezen lehet méltányolni, ha valaki a szemébe vágja: könnyebb a tevének átmenni a tú fokán, mint gazdagnak bejutni a mennyek országába.

★

A jeruzsálemi körzeti televízió operatőre természetesen nem létezett, Pier Paolo Pasolini „dokumentum”-filmje viszont létezik. Nem fennmaradt szalagokból állította össze, hanem szabályos mozifilmként forgatta. Címe: *Máté evangéliuma*.

Az anakronisztikus bevezető után a cikk tudálékosabb része arról szól majd, hogy az 1963-ban bemutatott filmet mi jellemzi, miben volt új szemléletű akkor – s azóta is. E cikkben nem foglalkozunk azzal, hogy a kommunista P.P.P. miért

² II. János Pál pápa majd csak 2001. május 4-én kért bocsánatot Athénben Istentől az ortodox hívők ellen az egyházszakadás óta eltelt közel ezer évben elkövetett bűnökért. (Nem az ortodox egyháztól, netán hívőktől!) – Istentől.)

éppen Máté evangéliumát választotta (a négy közül ez a legagitatívabb, ebben a legharcosabb, legforradalmibb a főhős), hogy milyen politikai-világnézeti harcai, konfliktusai voltak (majd minden filmjével magára haragította a klérust – a hívőknek megtiltották, hogy megtekintsék például az idézett művet is – s valóban a profán zenehasználat okán); csak utalunk a hatvanas évek elejének olasz belpolitikájára, a kereszténydemokratának nevezett uralkodó párt botrányaira, korrupcióira, folyamatos kormányválságaira (melynek enyhítésére éppen 1962-ben lépnek koalícióra a Szocialista Párttal), az Olasz Kommunista Párt megerősödésére, melyben nem kis szerepe volt, hogy az OKP lemondott a proletárdiktatúra elvéről, s felváltotta azt a polgári demokrácia játékszabályainak elfogadásával, kiváltva ezzel nemcsak Moszkva és az SZKP, hanem valamivel később az USA külügyminiszterének, Henry Kisingernek haragját is, aki nyíltan megfenyegette Olaszországot, nehogy eszükbe jusson demokratikusan hatalomra juttatni az akkor már eurokommunistasággal önmegnevezett OKP-t. (Politológusnak való feladat lenne annak kikutatása, hogy a Kádár János uralta MSZMP politikájára hatott-e, a „legvidámabb barakk” létrejöttében segített-e, hogy az MSZMP közvetített az Olasz, a Francia és a Spanyol Kommunista Párt, illetve Moszkva között.)

Arra is csak utalunk, hogy a hatvanas évekre kifulladt a főleg a Marsallsegélyre alapozott olasz gazdasági fellendülés (melynek ellentmondásairól, korrupciójáról Csoda Milánóban címmel film is készült); s a hatvanas évekre rendszeressé vált a szervezett munkásság sztrájkokban, tüntetéseiben is megnyilvánuló önvédelmi reakciója. Ehhez a mozgalomhoz csatlakozik majd a főleg középosztálybeli diákok utcárvonulása, az e körből toborzódó radikális baloldali mozgalmak kifejlődése (filmben lásd pl.: Jancsó Miklós: A pacifista). Róluk, nekik írja majd P.P.P. híres-hírhedt szabadversét, Az OKP-t a fiataloknak címmel: „Most a világ valamennyi újságírója (beleértve/a televíziósokat is)/ kinyalja (ahogy még mindig mondják ezt/az aszfalt nyelvén) a seggeteket. Én nem, kedveseim./Túlságosan is papa-fiacskája képetek van./Gyűlöllek benneteket, ahogyan apáitokat is gyűlölöm./Vér nem válik vízzé./Ugyanolyan rossz vágású a szemetek./Félénkek vagytok, bizonytalanok, elkeseredettek/(nagyon helyes!), de tudjátok azt is, hogyan legyetek/hatalmaskodók, zsarolók, magabiztosak és pofátlannok:/kispolgári tulajdonságok ezek, kedveseim./ Amikor tegnap a Valle Giuliaiban összeverekedtetek/a rendőrökkel,/és a rendőrökkel rokonszenveztem./Mert a rendőrök a szegények fiai./Mindig külterületekről jönnek, faluból, városból egyaránt./Ami engem illet, nagyon is jól ismerem,/milyen volt gyermekkoruk és az ifjúságuk,/a becses ezerlírásokat, az apát, aki gyerek maradt/maga is,/a nyomor miatt, amely nem ad tekintélyt...Így hát tegnap a Valle Giuliaiban az osztályharc/egy töredéke zajlott le: és ti, kedveseim (habár/az igazság oldalán), ti voltatok a gazdagok,/míg a rendőrök (az igazságtalanság/oldalán) a szegények. Szép kis győzelem hát/a tiétek! Ilyen esetekben/a rendőröknek jár a virág, kedveseim.”³

Van e versben egy fontos mondatrész: – „beleértve a televíziósokat is” – melybe belekapaszkodhatva rátérhetek érdemi mondanivalómra.

A hatvanas évekre a fő tömegkommunikációs médium a televízió lesz. Jóval nagyobb tömeget ér el, mint a nyomtatott sajtó, s egyre nagyobb arányban zúzza

³ Szkárósi Endre fordítása.

szét a valóság megismerésének eddig a személyes tapasztaláson, illetve a verbális-fogalmi közvetítésen alapuló rendszerét a lakásba hozott mozgókép eszközzel. A mozgókép mindeddig a mozi privilégiuma volt, s arisztokratikus; a moziba el kellett menni, alkalom és esemény volt ez az aktus egyszerre, s noha a legtöbb (európai) országban filmhíradóval kezdődött egy mozielőadás, a mozibamenés a játékfilm kedvéért történt: a valóságként megjelenő fikcióért.

A film „jóságát” alapvetően az az ellentmondás határozta meg, hogy mennyire „valóságos” a megjelenítése a nem valóságnak – a néző ezt kéri számon. A színházban nem reklamál, hogy a várfal vagy a szoba néhány lécsík és festett vászon, hogy a leszűrt hős föláll megköszönni a tapsot, hogy csak markirozzák a csókot a szerelmesek; a moziban elvárja viszont, hogy a igazi várfalról essék le, az igazán meghaló szereplő, miután igazi csókot adott kedvesének – ugyanazon történetben akár. A néző tudja persze, hogy csak a hős hal meg igazából, a színész a színházban egyáltalán nem, a moziban sem, de már legalább a film végéig mégis, addig viszont minél valóságosabban.⁴ Mindez elsősorban az ún. „kommersz” filmekre vonatkozik, de a „művész”-filmekben is kötelező a primer hitelesség. Az ötvenes-hatvanas évek új hullámaira is jellemző ez egyrészt a franciáknál pl. Truffautra, a lengyeleknél Wajdára, a cseheknél Formanra és Menzelre, az angoloknál Richardsonra, de a filmművészet olyan forradalmára, mint Godard, Resnais vagy Jancsó sem mondhat le film képi világának „realitásáról”. A Szegénylegények sánca valóságos sánc, elvontságát, fogalmiságát a film egészére jellemző képi világ, szereplőmozgás és cselekmény-elbeszélés az addigi filmszerkezetektől alaposan eltérő mássága adja meg; ahogy a Tavalay Marienbadban kastélyszállója is nagyonis reális, szürreálissá a történet elbeszélése által lesz. A játékfilmre a történet hiteles elmesélése a jellemző, a nagy változások a mesebonyolításban történnek; s a filmbéli történetet csak a cselekmény jelenti. Az animációs (rövid)film a nemvalóság és/vagy a nemtörténet színtere: a kanadai Norman McLaren jut el legmesszebb az absztrakcióban az emulzióba karcolt nonfiguratív filmjeivel, és Huszárik Zoltán az Elégiával: az állóképekké visszamerevített mozgáskvantumok érzékeltetésével, a mozgó kamera hosszú expozíciós idővel elért ecetszerűségével.

A hatvanas évek elejére tehát Nyugat-Európában, néhány évvel később Magyarországon is majd minden lakásban ott a televízió. Társadalmi hatása azóta is bulvárlapcikk és tudományos értekezések szélsőséges megítélésű témája. A mozifilmipar is reagál a vetélytárs megjelenésére: szélesvásznúsítja, monumentalizálja, színesíti a filmeket, hogy visszacsábítsa a moziba az akkor még jobbadán fekete-fehér készülékek elől a nézőt. Elkészül például a Kleopátra: a színész-szélesvásznú királynői Elizabeth Taylorból Szabó Böske lesz az alul-felül fekete csíkkal szegélyezett gangszürke képernyőn. A mozifilm-művészek is reagálnak: a különféle „új hullám”-ok új tematikákat, új formákat keresnek, melyek azonban

⁴ Nem véletlenül alakul ki az a filmtípus, melynek főcímét a film végére helyezik, újra látjuk, most már szerepben a játszó színészeket: ha már tapsot megköszönni nem tud megjeleneni a vásznon, így emlékeztessenek arra, a színész nem azonos a szerepével. Az sem véletlen, hogy a színházi hagyományokban jóval szegényebb amerikai filmre jellemző ez a befejezés: nehogy már a színházi tapasztalatokkal nem rendelkező amerikai néző elhiggye, kedvence meghalt, mert még jóval nagyobb reklámköltséggel lehetne csak behozni a következő filmre, elhíttetni vele, a színész nem feltámadt, hanem meg sem halt.

csak indirekt reakciói a televíziónak. Pasolini az első, aki mozifilm forgatásakor számol azzal, hogy a mozgókép már ott a lakásokban, s hogy ezzel megváltoztatja az emberek viszonyát a mozgóképhez.

Hiszen eleinte, s főképp Európában a televízió valódi médium is, közvetítő az egyén és a társadalom közt. Megerősíti a személyes tapasztalást: a focimeccs szurkolója este újra megnézheti a gólokat a sporthírekben, s örvendezik egyfelől, hogy valóban jól látta: nem volt les a gól, s örvendezik azért is, mert más szögből látja, mint a lelátóról láthatta, sőt több szögből: oldalról, a kapu mögül, s mindezt lassítva is. Hogy mindebben biztos legyen, másnap reggel megveszi a sportújságot, hogy ellenőrizhesse: valóban jól látta-e személyesen, pontosan közvetített-e számára a tv, hogy nyert a csapata. Igen, nyert: az egyén tudatától függetlenül létező valóság (a focimeccs) lényegét tekintve ugyanúgy tükröződött az egyén tudatában, mint a tv-képernyőn és a kinyomtatott szavakban; ugyanúgy és mégis gazdagabban. Ám nemcsak a szurkoló egyénében: az edző másnap a játékosokkal együtt elemezte a meccset, s a játékvezetői testület is objektívebben ítélkezhetett, menjen-e szemorvoshoz társuk, aki fűjt, amikor nem is volt les, s kettőt is, amikor még a labda nem jutott túl teljes terjedelmével a gólvonalon.

S az esti tv-híradó mozgóképekkel számolt be arról, hogy a Valle Giuliaiban összeverekedtek a fiatalok a rendőrökkel: a fiatalok is és a rendőrök is átélheték újra: látta magát a rendőr, hogy emeli gumibotját, s látja magát a diák, hogyan nyit árkot homlokán a bot, s azt is látja, amit ott nem láthatott: honnan repül a kő a rendőr képébe, kráter vájva szeme helyébe; mindezt nem láthatta ott, mert a kő a háta mögül érkezett, s nem a szemébe csurgó saját vérétől. S látta a veredést a fiatal diák és a fiatal rendőr apja-anyja, a politikus is látta és a politikus szülei, s látta műanyaggyáros is, aki majd plasztikpajzsot árul az erőszakszervezetnek, megvédendő a rendőr szemét – korántsem rokonszenvből.

S ezek a tv-ben mozgó képek teljesen mások voltak, mint a mozi mozgóképei. A mozifilmes kamerája mindenható: a számára legkedvezőbb pozíciót és látószöveget veszi fel, ha szükségét érzi, darura emelteti magát, vagy helikopterre, gödröt ásat magának, hogy a vágató lovak átugorhassák, a kilőtt revolvergolyó nyomába eredhet, hogy azzal együtt fűrődjon a gonoszba; totem és tabu: nem-hogy a statiszták, még a főszereplők is kikerülnek alázatosan, nemcsak hogy nem érhet hozzá senki, de rá sem nézhet⁵, rezzenetlenül áll (vagy svenkel) a legnagyobb csata közepette is – a dolgok és jelenségek *objektív* rögzítője. A tv-híradó operatőrét viszont kamerástól sodorja magával a tömeg, tolakodnia kell, hogy lássa a látandót, fellöki a rendőrlő, befogják a kamera szemét, kiverik az operatőr kezéből, s ha nem törik össze, a földön fekvő rögzítő szandálok sarkát, s lovak szikrázó patkóját: a történet *szubjektív* szemtanúja.

Aztán a híradónak vége: a reklámban helyreáll a mozgókép akadémikus rendje, visszavezet a moziban megszokott képek rendjéhez és rítusaihoz, hiszen jön az esti főfilm, a moziforgalmazásból kikopott mozifilm sugárzásával („figyelmeztetjük nézőinket, hogy képernyő alján és tetején fekete csíkot is fog látni” –

⁵ A kamera lencséjébe néző színész a nézővel kerül szemkontaktusba – ezzel egyrészt kiesne szerepéből, másrészt megsértené a néző személyes terét: a hagyományos, kanonizált, akadémikus moziban nem lehet a néző a történet részese, csak közvetetten: választhat szereplőt magának, akivel azonosulhat. Richardson Tom Jones-e, Godard Anna Karinája (Éli az életét), Jancsó Kozák Andrása (Csillagosok, katonák), Bergman Liv Ulmanja (Úrvacsora) nézhet csak a néző szemébe.

vagy ha nem, üres táj előtt beszélget két, a képernyőn kívülre rekedt szereplő). A kifejezetten tv-képernyőre szánt, ún. tv-filmek is alig-alig vesznek tudomást a közvetítő médium sajátosságaiból; a több közelivel-kevesebb totállal próbálják csak áthidalni a méretkülönbségeket, s azt, hogy nem közönség, hanem egyén vagy kicsoport a direkt befogadó.⁶

A Máté evangéliumának filmnyelvi eredetisége viszont éppen abban rejlik, hogy a tv(híradó) képi világával készül: a tv-műfaja hat vissza a mozifilmre. Pasolini azonban nem elégszik meg azzal, hogy a filmkamerát úgy mozgattatja, mintha valóban az esti híradó operatőre cseppent volna az események közepébe, hanem a szereplők, elsősorban a Jézust alakító színész is úgy instruálja, hogy ne vegyenek tudomást a kamera jelenlétéről. Ez a tudomásul-nem-vevés azonban más, mint a mozifilm esetében. Pasolini filmjében Jézus igen is tudja, hogy a „tv-híradó” kamerája reá szegeződik: a tanítványokhoz, a jeruzsálemiekhez, a főpapokhoz szól ugyan, de méginkább a „tv-nézőkhöz”: amikor a kamerát közel tudja magához, akkor kisebb hangerővel beszél, mint amikor a kamera távol. (E technikát aztán „lekoppintja” majd néhány ügyes parlamenti politikus, aki csak akkor emelkedik szólásra, amikor a közvetítő kamerák be vannak kapcsolva: látszólag a kormányfőhöz interpellál, képviselőtársait győzködi, de valójában a tv-néző számára szól a produkció, hogy aztán, amikor a kamerán már nem ég a felvételt jelző piros lámpa, visszaroskadjon helyére újságot olvasni.) Nem „reagálja le” a kamera jelenlétét, de tudja, hogy az közvetíti őt az otthonokba.

Pasolini filmjében Jézus gyakorlott „médiaszereplő”: amikor nem észleli a kamera jelenlétét (rejtett kamera), kétségek gyötörte ember, amikor viszont igen, szerepet vesz fel, már-már egy médiasztár szerepét ölti magára, „teátrálisabbak” lesznek mozdulatai, dörgedelmesebb lesz hangja s ritkán, a legfontosabb pillanatokban a lencsébe néz, mert nemcsak a részvevőkhöz, de *mindenkihez* szól.

A Máté evangéliuma stílusváltását Csantavéri Júlia is rögzíti:⁷

„A Máté Evangéliumát rendező, magát ateistának valló költő természetesen nem lehet azonos azokkal a calábriai nincstelennel, akik közé Krisztus történetét helyezi. De tudatosan az ő nézőpontjukra helyezkedve felfedezheti magában az ő hitük nyomait, vagy legalább is a vágyat a kétségek nélküli hitben való feloldódásra...

Míg A csóró, a Mamma Róma, vagy A túró minden kockájukban a hatvanas évek Olaszországának konkrét, kézzelfogható világát idézik, s csak a lírai és képi deformáció révén válnak egyben szakrális-metaforikus jelentések hordozóivá is, a Máté Evangéliumától kezdve ez a viszony megfordul: a mitikus- allegorikus vagy éppen meseszerű alapszöveget telítődik az egyes filmeknél más-más arányban a konkrét valóság elemeivel.”

Ehhez – nem vitatkozva – hozzátehetjük: Pasolini, a magát ateistának valló költő Jézussal azonosítja önmagát, azaz ő szól a calábriai nincstelennel-hez (s a jóházból való diákokhoz, a nincstelenekből lett rendőrök, a torinói munkásokhoz, a kereszténydemokrata politikusokhoz – az *osztályharc* résztvevőihez): önmagukkal azonosítja őket. Az önazonosságot pedig ezzel az új képi világgal te-

⁶ A tv, pontosabban a videó, mint új eszköz és a film összefüggése Antonionit (Oberwaldi titok) és Jancsót (Omega, Omega) is foglalkoztatta.

⁷ Szélfűtta sivatagok képei, Pannonhalmi Szemle (VII/3) <http://pax.osb.hu/Szemle/irasok/pasolin2.html>

remti meg: a film nézője a tv-híradó-szerű képek hatására Pasolini-Jézus kortársra lesz, felfedezheti magát a tömegben, virágot szórhat Jézus lába elé vagy éppen elárulhatja háromszor is, mielőtt a kakas megszólal. A hatvanas évek konkrét valóságát a mozgókép és a néző megváltozott viszonyában találhatjuk meg: amikor Herodes katonái rázúdulnak a barlanglakások gyermekeire, amikor Jézus bevonul Jeruzsálembe, vagy amikor felborítja az árusok standjait, akkor Pasolini kamerája nem ábrázol, nem leír és nem megjelenít, hanem jelen van az eseményeken: sodorja a tömeg, nem ér a legjobb nézőpontot nyújtó helyre, furakodnia kell – miképp kell tennie a 20. századi híradó-operatőrnek Valle Giuliában. A Máté evangéliumának ez a konkrét valósága.

A *szakrális-metaforikus jelentések hordozó*-ja viszont a kép és a hang kontrasztja. A szereplők hétköznapi személyek, Jézus nem az évszázadok során szép szöke árja hercegre kanonizált alakban jelenik meg, hanem egy (zsidó származású?) diák játssza, a táj kopár, rideg, a szereplők sem fehér gyolcs vásznakba, pláne nem selymekben, de durva, szürke ruhákba öltöztetettek. Ám Jézus hangja zengő bariton, már-már időmértékes verses modern olasz – tiszta hang; a *profán zene* pedig Bach és Mozart, pravoszláv férfikórus és spirituálé, Munkásgyászinduló – Jézus hangja mellé emelkedett katarzis. A kép: ilyenek vagyunk; a hang: ilyenek szeretnénk magunkat. A kép: a hatvanas évek valósága, a hang: artikulálása tisztaság utáni vágyainknak.

Pasolini tehát nem úgy tette modernné az evangéliumot és benne Jézust, hogy ma mai korba, mai kosztümökbe öltöztette (jelképesen megtette azt a Csóróban, a Túró-ban, vagy Buñuel a Viridiánában – mindhárom film, tanulsága: a jézusi magatartás ma anakronisztikus, eredménytelen és hiábavaló), mégcsak nem is a nézőt vitte vissza a múltba a történelmi kosztümös filmekhez hasonlóan, hanem a képi világ segítségével szembesítette a kortársat az Írással. A képi világ a múltat szimbolikusan a jelenbe helyezte, Jézust kortársrá tette, s az evangéliummal leváltotta a katekizmust és a magyarázatokat. „Vissza Mátéhoz!” S ez a képi világ a televízió plebejus képi világa.⁸

Negyven év múltával alaposan megváltozott mind a film, mind a televízió társadalmi szerepe: társadalmi kommunikációs médiumból a mozifilm nem a kávéházba, hanem a cola&corn-plazába tér vissza ijesztgetős szórakoztatásul (vesd össze: a vonat megérkezik az állomásra versus a meteor megérkezik a Földre); a televízió az üzleti világ reklámszolgáltatójává züllött (vagy látszik kurvulni).

A televízió a közvetlen tapasztalatszerzés szinte kizárólagos médiuma lett – de egyre kevésbé szól a valóságról, amiben élünk, hanem egyre inkább a mások tudatában létező fikcióvilág közvetítője. A természetfilmekben antromorfizált állatok igazolják az elhallgatott igazságot (a gonosz cápák megeszik az ártatlan kishalát), kontra: a helyszíni tudósítás utcai randalirozókról szól, akik megzavarják bölcs államférfiak és még bölcsebb pénzemberek a világjót szem előtt tartó tanácskozást. A Dallas még legalább szolgált információval a modern, ámbár kispályás imperialistáról, a JAG-ben viszont már hófehérbe öltözött szép emberek (a nagypályások erőszakszervezetének tagjaiként) szolgáltatnak nem is csak

⁸ A hatvanas évek a „vissza a forrásokhoz” jegyében zajlik. „A katekizmusok helyébe az Írás” még Keleten is lezajlik „vissza Marxhoz” felszólítással, a politikai szeminárium-értelemzések helyébe (mellé) lép a Tőke olvasása – na lássuk, mit is írt valójában az öreg?

jogot, de igazságot az egész világnak (Zsdanov és a Happy End megnyalhatja mind a negyven ujját ekkora propagandaimázs láttán), s aki unja az egészet, annak ott a dáridózó vad angyal... – a kultúra, Tanár Úr, kiszorul a mozgóképi univerzumból: Jancsó és Pasolini, Bergman és Tarkovszkij, Buñuel és Menzel, Fellini, Godard, Wajda s persze Huszárík fekete lyukká lesznek az Álomvilág kemény realitásában. Múló epizód, evolúciós zsákutca, mellékág. A Gutenberg-galaxis, néhány filmről szóló könyvvel összeroskadt fehér törpe valahol a kép-univerzum perifériáján.

A tv-híradóban a katasztrófa a vezető hír, s a helyi háborúk (jó képanyag, főleg, ha valódi hullák képével is szolgál); politikusok gusztustalan ágálásai, hatlábú birka... S ha a szenzációk közé bekeverednek tüntetések képei: rohamsisakok plasztikja takarja a rendőr arcát, s szemnél kivágott, vastag, fekete kötött harisnya a tüntető fején – arctalanná globalizálódott a tv-világ; már senki sem ismer senkire, anya sem fiára, hogy megsirathassa.

Hol egy újszülött, ki majd kikergeti a vizuális kommunikáció templomaiból a kufárokat?

