

KASPAR HAUSER

Egy fesztivál légréte különös fénytöréseket hozhat létre. Amikor 1975-ben Cannes-ban bemutatták Werner Herzog filmjét, a *Kaspar Hauser*t (eredeti címén: „Mindenki önmagáért és Isten mindenki ellen”), s amikor megkapta a zsüri különdíját és a Filmkritikusok

Szövetségének (FIPRESCI) díját, volt kritikus, aki ab ovo elutasította a művet, mondván, hogy minden ízében beletartozik abba a melodramatikus vonulatba, amely például Antonioni *Foglalkozása: riportertől Losey Romantikus angol nőjén át Borowczyk A bűn történetéig* tart. Nos, az említett filmeket azóta a magyar mozik is vetítették, s a kritikai visszhang nem igazolta, hogy a fent említett filmek valóban „vonulatot” alkotnának. Most, hogy a *Kaspar Hauser* is látható — elkészülte után három évvel —, talán itt az idő, hogy felülvizsgáljuk azt a sommás véleményt, amit Gyertyán Ervin így fogalmazott meg: „Számomra — és szocialista kritikustársaim számára — extrém klinikai eset, vitatható hitelességgel és német tenyeres-talpassággal, naturalizmus-sal megrendezve, és romantikus, a civilizálatlanságot idillizáló eszmei kicsengéssel.” (Filmkultúra, 1975/4.)

Kis túlzással perújrafelvételt kell kérnünk — nem azért, hogy a *Kaspar Hauser* esetében is nyilvánvaló pesszimista premisszákat üres szofisztikával áthidaljuk, hanem hogy megértsük és ezen át: értünk valóvá tegyük azt a specifikus üzenetsort, amelyet Fleischman, Schlöndorff, Kluge, Fassbinder és mások műveiből olvashatunk ki. Furcsa aritmiája ugyanis kulturális tájékozódásunknak, hogy az NSZK-beli német irodalommal „napra kész” a dialógusunk (például Peter Handke mint extravagáns irodalmár közismert), ám ugyanez a filmről csak erős megszorításokkal mondható el. (Handke mint filmrendező: Magyarországon teljesen ismeretlen.) Addig, míg az NSZK-beli német film: furcsa és ritka madár honi mozijainkban, noha jól tudjuk, az utóbbi tíz évben „iskolává” nőtte ki magát, könnyen es-

hetünk abba a hibába, hogy egy-egy alkotására rásütjük az „extremitás” bélyegét. Elfeledkezve arról, amit olykor egy Schleyer-ügy vagy egy mogadishui kommandó-akció világít meg riasztó fényvel: Európa szívében van egy ipari nagyhatalom, amelynek hétköznapijai a leplezetlen „extremitás” jegyében zajlanak.

A néző ezen a ponton azonban közbeszólhat, s megkérdezheti: „Lehetséges, hogy az NSZK mai helyzete: sürölje az extremítást. Sőt, ha fölidézzük azt a diszkriminációt, amely például a kommunistákat sújtja — tudniillik, hogy egy törvényesen működő párt tagjai a radikálisokról szóló törvény alapján nem tölthetnek be köz-

Bruno S. a *Kaspar Hauser* címszerepében





Jelenet a filmből

hivatalt — akkor a politikai skizofrenia szó nem túlságosan súlyos. De ha így van, mi köze mindehhez Kaspar Hausernek, e tizenkilencedik századi „természet gyermekének?”. A kérdés jogos, csak hogy ez nem csupán Werner Herzognak szól, hanem például Schlöndorff-nak is, aki Kleist *Kolhaas Mihályát* vitte filmre, vagy Fassbindernek, aki Fontana *Effi Briestjét* filmesítette meg... Nem elszigetelt, egyéni extravaganciáról van szó tehát, hanem — nyilvánvalóan a forgalmazás lehetőségeitől is befolyásolva — arról a tudatos törekvésről, amely a német „iskolát” az irodalommal szoros kapcsolatba hozza (Werner Herzog film-

je mögött, ha nem is szüzséként, de ott van egy „márkás” név: Jacob Wassermann). Ám az irodalommal való szoros kapcsolat csak eszköz a nyilvánvaló cél: az *eredetkutatás* érdekében. Fel kell figyelni arra az erős történetiségre, amelyet ezek a filmek — a szándékos anakronizmusok, az élesített modellizálások ellenére vagy éppen ezek segítségével — sugallnak. A múlt — s ehhez a világirodalmi rangú tizenkilencedik századi német irodalom világmagyarázatát is fölhasználják — a jelen megértésének egyik kulcsa, az „iskola” legszélsőségesebb egyéniségeit is „megregulázó” objektivitásigénynak támasztéka. Arról a törekvésről

van tehát szó, amit a magyar filmgyártásban Jancsó Miklós múlt századi története, a *Szegénylegények* jelentett, amikor is a jelentől való visszahátrálás valójában távlatosabb, s ezzel együtt: objektívabb *rálátást* kínált a hatvanas évek jelenidejű világára. Talán filológiailag is bizonyítani lehetne, hogy a *Szegénylegények* fölemlítése a német „iskolával” kapcsolatban több mint értelmező példa, ám ha most eltekintünk is a részletes dokumentálástól: nyilvánvaló, hogy a téma megválasztásának döntő eleme Werner Herzog és mások esetében a kedvező rálátás biztosítása volt. Az a képileg is hangsúlyozott, dialógusban is megfogalmazott „hogy”, ahonnan a napfényre kijutott Kaspar Hauser először pillantja meg a világot, majdani szenvedéseinek színhelyét: Nürnberg. A hely, amely szimbólumként, álomként többször is visszatér a film gondosan megtervezett, szinte mérnökkien pontos szerkezetében.

A megszerkesztettség, a motívumok ismétlésének és megfordításának zenei módszere — ez a néző egyik alapélménye a film megtekintésekor. A kiszámítottság, amely az esetleges mozzanatokot egységgé szervezi. Igen, kiszámítottság, amely semmiképpen sem pedantéria, hanem céltudatosság, „aufklärarista” racionalizmus egy olyan történet elmondásakor, amely önmagában hordozza a romantikus dagály vagy szentimentalista széplelkűség kézenfekvő ködkavarását is. Olyan szerkezet, amely a legfelületesebb rápillantásra is nyilvánvalóvá teszi, hogy mi az, amivel a rendező nem kíván foglalkozni. S a hiányok sokatmondóak. Legelsőként a film kinyilvánítja, hogy érdeklődési körén kívül esik az, amit a szakirodalom Kaspar Hauser *rejtélyének* nevez. A „szakirodalom” szó nem túlzás. Az 1828 egyik tavaszi vasárnapján Nürnbergben föltűnt „lelenc”, a tizenhat éves beszélő, járnai alig tudó fiú sorsáról szóló irodalom könyvtárnyi. Az a jegyzőkönyv, amelyet a filmben egy undorító és félelmetes hivatalnok vesz föl: valóban létezik. „Mintaszerrű” — ahogy bürokratánk ígéri, ám nem tud válaszolni az alábbi kérdésekre: 1. mi Kaspar Hauser származásának titka, 2. miért tartották ti-

zenhat évig — a napfénytől elzárva — pincében, bilincsbe verve, 3. ki kísérelt meg ellene kétízben merényletet, 4. kinek állt érdekében halála. Nos, Werner Herzog nem óhajt — ha eddig nem sikerült hitelt érdemlően fölfedni a rejtélyt — egyik korábbi verzió mellé állni, vagy újat kidolgozni. A tényeket közli, a újat telen tényeket, s lemond arról, hogy a rejtélyt „megoldja”; röviden, elhárítja magától azt a lehetőséget, hogy történetet mondjon el, s ezzel filmjét — határozott döntéssel — kivonja a „mozi” világából. Azt már a döntés logikus következményének tarthatjuk, hogy a sztori hiányában nem kíván foglalkozni valamely reális lélekelemzéssel, a talált „természet gyermekének” logikával és pszichológiával aprólékosan kikövetkeztethető — hihető — kisrealista állapotrajzával.

Ezen a ponton — Lukács György klasszikus meghatározásával élve — „az utak elválnak”. Werner Herzog hátat fordít a „legkisebb szellemi nevezőn” meghatározott nézőtömegnek, és „avantgarde” értelmiségi filmet készít: *filozófiai parabolát*. A kritikának, gondolom, kötelessége *elfogadni* ezt a választást, még akkor is, ha eszményképei között esetleg a filmművészet más lehetőségei kapnak kedvezményezett helyet. Köteles elfogadni, nemcsak azért, mert a műfaj mint olyan létezik, hanem mert igazságos ítéletet csak belülről, a választás konzekvenciáinak gondos mérlegelésével hozhat. Röviden: mi könyvelhető el a „nyereség” rovatba, miután a szerző lemondott a mpzis hatáskeltés — a témához esetleg, illő — kézenfekvő megoldásairól.

Most természetesen nem is arról van szó, hogy a film megoldásai — beleértve a főszereplő Bruno S. filmen kívüli sorsának rendkívüliségét: a két évtizedes elmeogyintézetet kezelést — számomra a legcsekélyebb mértékben sem látszanak „német tenyeres-talpassággal” előadottaknak. Nem erről van szó: hiszen ennek megítélése jöszerevel a kritikus egyéni diszpozíciójának kérdése. Ami a lényeg: a parabola történeti magja és mai vetülete között van-e olyan termékeny, gazdag — objektív és szubjektív — kétértelműség, ami az „eset” valóban kira-

gadja extrémításából. Ha végigtekintünk Kaspar Hauser filmbeli sorsán, gondolom, igennel válaszolhatunk.

Prelúdium: a pince, ahol tizenhat évet töltött el. Az abszolút zéró helyzet. Kaspar Hauser vegetatív lény: nem ember.

Első stáció: belép hozzá az Ember, sorsának, balvégzetének irányítója. Idomítási gyakorlatokkal néhány szó elszajkózására, az írás utánzására, a két lábon járásra tanítja. Kaspar Hauser ezek után nem több mint az állatkerti majom, ügyes papagáj. Még nem ember.

Második stáció: Kaspar Hausert „megtalálják”. Nemcsak életének, hanem a filmnek is döntő pontja. A második stáció ugyanis arról szól, hogy az ember-jelleg felismerése, egyáltalán az *emberi lehetőség* igazolása csak közösségben — tágabb értelemben: csak társadalomban történhet meg. Az alaphelyzet kitűnő lehetőség arra, hogy Kaspar Hauser önértékelését, valamint az ebből fakadó reaktív módosulásokat nem figyelembe véve (ami két ember közötti kapcsolatot leírásában lehetetlen), Werner Herzog csak arra koncentráljon, amit a közösség tart „emberi jellegnek”. S ekkor tárul fel az igazi mechanizmus, ami éppen az ellenhat, hogy ez az emberi lehetőség a maga „természetes” módján kibomoljon. Hogy ki Kaspar Hauser: ezt a közösség mint jogi, rendőri „esetet” kívánja megfejteni. Rendkívül éles, szinte szatirikus feldolgozásban tálalja a néző elé a rendező azt a félelemmel és utálattal vegyes közhangulatot, amely a megmagyarázhatatlan, a más „jelenség” láttán támad az igaz „bürgerliche” környezetben. Kulcsmondat, ami ekkor elhangzik: „Nem lehet tudni...” és börtönbe zárják a „lelencet”. A második stáció egészen a film egyik döntő jelenetéig, a mutatványos sátorig tart. Miután kiderült Kaspar Hauser „ártalmatlansága”, mint a világ négy csodáinak egyikét mutogatja a cirkuszigazgató. A négy csoda: a törpe király, a gyermek Mozart, Hombrecito, az indián és Kaspar Hauser. Mint motívumok, Werner Herzog korábbi filmjeire utalnak, ám itt különösen a gyermek Mozart „csodája” kap különös hang-

súlyt. Azé a gyermeké, aki Mozart zenéjétől „megbolondulva” csak az üregeket, csak a homályt kutatja, s ezzel jelképesen is megerősíti azt a képekkel sugallt ellentmondást, ami a sötétség és világosság között viládlózik még a filmen, s aminek végeredménye: a világosság „visszavétele” attól a közösségtől, amelynek racionalista önhittsége tettelegesen csap át sötét misztikába.

Ennek a fejlődési szakasznak fontos motívuma — ellenpontja — azonban az az együttérzés is, amelyet Kaspar Hauser például a börtönőr családjából, de különösen a gyermekekből kivált. Ők tanítják Kaspar Hausert beszélni, enni, ülni. Ők pótolják az elrabolt gyermekkort, s a parabola igazságához hűen: megtörik azt az egyértelműen elutasító közhangulatot, azt az idegenkedést, amelyet Kaspar Hauser feltűnése váltott ki. S végeredményben ez az együttérzés vezet át a harmadik stációhoz: Kaspar Hauserben tudatosodik az ember mivolta, egy tudós tanár, Daumer mély emberi részvétebből fakadó segítsége révén. A tanítvány azonban „hálátlan”. Eddig megtörténtek vele a dolgok, most azonban kérdéseket tesz fel. Ezeknek a kérdéseknek iránya kétségkívül tendenciózus. Kaspar Hauser szerint a börtön nagyobb mint a világ, az ember embernek farkasa, álszent és ostoba. Az „ember-Kaspar Hauser” kétségkívül egysíkú figura: ideológiája a praxisból fakad, s minden porcikájával igazolja a rendező tételét: nem cselekedetei, de pusztán *léte* tiltakozás az őt körülvevő társadalommal szemben. A film egyébként ebben a stációban némiképpen egy helyben topog. Werner Herzog „katalogizálja” a társadalmi hipokrizis kritikus pontjait: a vallást, a tudományt, a nőkérdést, a társasági életet stb. Ám mindezek — különösen a vallással kapcsolatban — többé-kevésbé szellemes variációk egy viselkedésformára, ám gondolati töltésük sokszor az önisméltás fáradtságát jelzik. Nem véletlenül, ebben a részben nagy szerep jut a szépen komponáló operatőrnek (Jörg Schmidt-Reitwein) és érzelmes zenének (Albinoni *Adagiója*), egyáltalán: a lírának, ami Werner Herzogtól egyébként sem idegen, csak hogy itt némileg kötelező pen-

zumként érződik a jelenetek „átpoétizálásában”.

Nem mintha ennek a költőiségnek nem lenne funkcióértéke. Az utolsó, a negyedik stáció: a leépülés, a halál titokzatos futama. Emberré válásának öt gyors éve s az a remény, hogy — naplóját írva — képes lesz rendszerbe foglalni azt a tiltakozást, amit megjelenése involvált: a fenyegetett társadalom részéről a végletes választ hívja elő — a gyilkolást. A rendező gunyoros fintorral a nézőt elviszi addig a pontig, hogy most megtudja a rejtélyt... ám a döntő mondatot nem mondhatja ki. Konzekvensen. Mert nem az az érdekes, ki volt a merénylő, hanem az, hogy van merénylő, aki a normától — egyértelműen: az adott társadalmi normától — való eltérést röviden megtorolja.

Ami ez után van: a kóda. A groteszk, gyilkos szatíra. Három orvosi maskara — a jegyző jelenlétében — felboncolja Kaspar Hausert. Boldogan szeletelik föl kioperált agyvelejét: „Nem normális” — állapítják

meg kezüket dörzsölve. A jegyző ujjong. Ha nem normális a „tudomány” szerint, akkor minden rendben van. Akkor Kaspar Hauser idegesítő figurája ad acta tétetik. „Meg van magyarázva”. A társadalom fellelegezhet, boldogan konstatálhatja: a más csak „extrém klinikai eset” volt. A világrend helyreállf.

A rendező ezzel a kóddal azonban épp az ellenkezőjét sugallja... A más — a „természetes” — a normális. S az önelégültség: társadalmi méretű merénylet. 1828-ban? Nos, a történelmi jelmezek nem vakíthatják el belső látásunkat: a máról van szó, arról a máról, amelyben például a legtekintélyesebb NSZK-beli közgazdász, Jürgen Habermas sem érezheti magát biztonságban — személyes biztonságban! —, mivel mást mond a politikai terrorizmusról mint amit Bajorországszerte szónokolnak: „a megelőző rendcsinálás jelszava alatt megszorítani a demokratikus jogokat: ez a paradoxon a fasizmusra emlékeztet”.

MARX JÓZSEF

Bruno S.

