Rusz Sándor

„Legtartósabbak a halott mítoszok!” Adrian Rudomin: *A harag napja*

Szerző

Rusz Sándor

2004. januárjában végeztem az akkor még József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán történelem és komparatisztika (általános és összehasonlító irodalomtudomány) szakokon. Ez utóbbi végzettségem magától értetődővé teszi számomra, hogy az irodalmat tágabb kontextusában, a társművészetekkel egyetemben vizsgáljam, tárgyaljam. Számomra mindig is természetesnek és magától értetődőnek tűnt, hogy bármely irodalmi szöveg filmfeldolgozásában ne annak rontott változatát, hanem egy újabb értelmezési lehetőséget lássak. Ahogy az is természetes számomra, hogy a film egy saját belső logikával, struktúrával rendelkező, az irodalommal egyenrangú műfaj, amely ugyanakkor nem csupán képi, de olvasmányélményeinkre is épít / építhet, és szövegszerű, hermeneutikai megközelítése, értelmezése nagyon is lehetséges, sőt szükséges, ha nem pusztán a formanyelvről, a képi megoldásokról, de az általuk hordozott jelentésekről is érdemben kívánunk szólni. Legfontosabb célomnak ugyanakkor azt az egyszerű szempontot tartom, hogy önmagam számára tisztázzam, miért is ragad meg egy-egy mű, lett légyen akár írott vagy képbe írt szöveg, s a tisztázás személyes aktusának rögzítésével, közlésével felkeltsem esetlegesen irántuk az érdeklődést másokban is. Ennek során nem kívánok különbséget tenni magas kultúra és tömegkultúra között, csak jó és rossz alkotás között - egyébként is a kulturális szintek kölcsönhatása, egymásra történő reflektálása érdekel.

Rusz Sándor

„Legtartósabbak a halott mítoszok!” Adrian Rudomin: *A harag napja*

Ha késsel megvágnád az ujjaidat, ugye, fájna, ugye?
Így vágtam én beléd, mint a kés!” Felugrottam és
Futottam felé, távolodott. „Fájni fog!
(Nádas Péter: *Egy családregény vége*)

Fáj. Amikor úgy döntöttem, hogy írok erről a már jó előre beharangozott, nagy felhajtással reklámozott angol-magyar koprodukciós filmről, azt hittem, hogy nem fog fájni. Az akciófilmek általában nem fájnak. Azt hittem, hogy csupán egy átlagos kosztümös kalandfilmről lesz szó, elcsépelt frázisokkal, felejthető alakításokkal, nagy költségvetéssel, a giccs kategóriáját kimerítő, meghaladó pazar kiállítással – egyetlen pozitívuma pusztán az lenne, hogy ha nem is a főszerepet, de legalább a már szakmailag is számon tartott mellékszerepek közül nem is egyet magyar színészek játszanak, mint Oroszlán Szonja vagy Bicskey Lukács, de epizodistaként feltűnik Gryllus Dorka is. Hiszen az már közhelyszámba megy, hogy Magyarország filmkészítés terén (is) mennyire felkészült: a kiváló színészek mellett magasan képzett technikai szakembergárda adta már nem is egy világhírű produkció amilyen színvonalas, olyan olcsó hátterét, hogy arról a bosszantó körülményről már ne is beszéljünk, hogy magának Budapestnek hányszor kellett „eljátszania” más fővárosok „szerepét”, és nem csupán másod- vagy harmadrangú akciófilmekre gondolok – lett légyen szó akár Moszkváról, Berlinről vagy Buenos Airesről. Ám még mielőtt a filmes szakma gonosz globális gyarmatosítása, avagy a magyarországi filmfinanszírozás fölött kezdenénk jeremiádokba – bízzuk ezt inkább a szakemberekre, még inkább a mindig aktuális politikai kurzusokra! -, mi inkább örvendezzünk ennek a kis sikernek is. És mégis fáj! Legalábbis fájni fog…

Elevenembe talált ez a film. A mondanivalója. Mert van neki. Ez a fajta érintés a leginkább fájó. Amikor koprodukcióról beszélek, be kell vallanom, így, kétszeri megtekintés után, leginkább a tematikáját érzem igazán és megkérdőjelezhetetlenül aktuálisnak, és a miénknek. Ez a tematika nem más, mint maga az úgynevezett rendszerváltás: azt járja körül, hogy a politikai felépítmény radikális és visszavonhatatlan átalakulásával a hatalmát, vagyonát menteni szándékozó elit miként vált identitást, miként ír vagy írat magának az új identitáshoz illő, azt alátámasztó alternatív történelmet – miként csinál tehát egzisztenciális okokból a történelemből fikciót, és az a fikció miként válik véres valósággá, egyenesen fegyverré a hatalom és a vagyon újrafelosztásáért vívott elkeseredett és véres belharcokban. S ami a legfontosabb, amit soha, semmikor nem szabad elfelednünk, hogy az ilyen jellegű fikcióknak mindig húsuk és vérük, mi több, lelkük is van – csak

két párhuzamra utalnék itt jelzésszerűen: Esterházy Péter édesapjának ügynökmúltjára, amely őt a *Harmonia Caelestis* felülírására késztette (*Javított változat*, 2004), és a Szabó István filmrendezőt ért vádakra, amely az egész filmes szakmát felháborította.

Hogy egzisztenciális, hatalmi érdekek mentén miként válik a történelem fikcióvá, s ez a fikció azután miként hat vissza a valóságra, azaz hogyan lesz a fikcióból véres valóság – ez a történelem és az ideológia sokat vitatott, ingoványos talajára vezet bennünket. Éppen Esterházy Péter problematizálja egyik novellájában azt az önhitten frappánsnak szánt megállapítást, miszerint a történelmet mindig a győztesek írnák. A győztesek, a hatalom birtokosai legfeljebb ideológiává torzíthatják a történelmet: felhasználhatják, ahogy folyamatosan és mindig fel is használják saját legitimációjuk érdekében, hiszen a történelem, pontosabban a történelem alapjául szolgáló történetmondás egyik eredendő funkciója éppen a legitimáció volt. Csakhogy mindig maradnak alternatív történelmek. A történelem valahol ugyanis az identitások „tudománya" – legalábbis az identitásról szóló elbeszélés, amely folyamatosan konstituálódik, azaz létrejön a jelenben, a mindig aktuális jelenben, amelyet egyszerre igyekszik igazolni és értelmezni: talán a jövő reményében. Ezért is vigyáznék az olyan egyoldalú, felületesnek tetsző posztmodern kategóriákkal, mint a történelemnek, pusztán az elbeszélés egyik alfajaként való, fikcióvá redukálása: a történelem, mint elbeszélés és rekonstrukció, mindig is fikció marad, de mindig van tétje, azaz húsa és vére, és mint elbeszélésnek, egyetlen valódi értelme a kontinuitás megőrzése, az integritás fenntartása. S a vesztesek identitása is mindig megőrződik valahol. A dokumentumok megőrzése, felhalmozása, megrostálása, tehát az archiválás, amennyiben intézményesítve van, egyben tehát hatalmi aktus is, amely ugyanakkor meg kell hogy tűrje maga mellett az apokrifok, fragmentumok, pszeudo-tekintélyek alternatíváját is, amelyből azután képes önmagát is megújítani, önmaga értelmezhetőségére rákérdezni.

Vajon mi magunk nem működünk egyben archívumként is, a gének, a származás, a vér szintjén éppen úgy, amiképpen az emlékezés, az értelmezés, egyben tehát az önértelmezés szintjein? S vajon mi történik azokkal, akik kényszerből megrekednek a történelem éppen aktuális ideológiává merevedett értelmezése és az éppen önmaguk teremtette alternatív történelem szorításában, amely igazolná önnön létjogosultságukat ebben az ideológiában? S vajon mihez kezdenek közben az önmagukban hordozott, a saját identitásukat hordozó alternatív történelmükkel?

1542. Spanyolország. Egy poros kisvárosban vagyunk, ahol rejtélyes gyilkosságok, mi több, egyenesen mészárlások zajlanak. Különös, hogy mennyi nemesember, sőt, főnemes él egy ilyen eldugott zugban. A dátum természetesen szimbolikus: egy jó emberöltővel azelőtt született meg az egységes Spanyolország – 1492-re rímel, amikor elesett Granada, a városállammá zsugorodott utolsó mór állam, ugyanezen évben indultak el Kolumbusz hajói az Újvilág felé, elhozva ezzel a középkori világkép, s magának a középkornak a végét, de ugyanekkor űzték ki a zsidókat is Spanyolországból, amely egyszerre nagyon középkorias gesztus, egyben azonban értelmezhető a Holocaust XX. századi rémálmának előképeként is. Ezáltal vált a vallásilag sokszínű, kulturálisan virágzó mozarab Hispánia bigottan katolikus, fanatikusan intoleráns, egyre inkább önmagába néző, befelé forduló Spanyolországgá, amely azonban gigantomán, irreális nagyhatalmi

igényekkel lép fel mind a vén Európában, mind a világ más részein. Ez a spanyol barokk kora. A hely is szimbolikus: a kisváros két meghatározó pontja egyfelől a szinte egy tömbből kifaragott, a hely fölé magasodó, azt puszta tömegével is uraló középkori katedrális, másfelől a városka szélén, a kis folyó mentén épült könnyed, reneszánsz stílusú, udvarházszerű kormányzói palota. E két fókuszpont körül sűrűsödnek össze a cselekmény szálai: miközben a városka részeges bírája, Ruy de Mendoza (Christopher Lambert), a tényleges bűncselekmények puszta megtörténtét sem, vagy csak alig tudja bizonyítani, tanúi lehetünk utcabálnak, eretnekek nyakcsavarral történő groteszk kivégzésének, méltóságteljes vasárnapi szentmisének – ahol mindig ugyanaz az egy antiszemita prédikáció hangzik el szóról szóra (a zsidók az egyedüli bűnösök a Megváltó kínhalálában!): ez egyben a barokk ékesszólás paródiája is lehetne. De részt vehetünk pazar kormányzók díszebédén, és járhatunk „az Inkvizítor kertjében" is, amely a pazar kormányzói rezidencia és a súlyos székesegyház ellentételezéseképpen nem más, mint egy rothadó hullákkal teli verem. Tehát a barokk társadalom és életérzés keresztmetszetét szemlélhetjük egy kalandfilm, egy intellektuális krimi keretében: a rettenet színházát, ahol, Calderón szavaival élve, az élet valóban álom. Itt a Halált szimbolizáló csontváz rothadó testi valóságában kel ki a sírjából, és mondja: „Et in arcadia ego!"



Ezek után egyáltalán nem érzem erőltetettnek, mi több, a témához és annak megformálásához egyaránt méltónak érzem *A Rózsa nevé*re történő utalást: a borgesi-ecói könyvtár labirintusszerű víziója nem pusztán a nyomozás, tehát a cselekmény egyik fontos helyszíne, de pontos megfelelője is egyben a történelem fikcióba kódolásának, a családfák labirintusának, ahogy megkettőzve, tükröződve, önmagukkal is meghasonulva rejtik magukban az igazságot, amely egész családok számára jelenti, a puszta fizikális létezésen túl, az egzisztenciális túlélést, ugyanakkor a biztos halált is – és nem pusztán akkor, ha erre a titokra fény derül, de akkor is, ha a titok őrzői meghasonulnak egymással és önmagukkal, és a titkot, amelyet pedig óvniuk kellene, fegyverként fordítják egymás ellen, de ezáltal önmaguk ellen is, hiszen maguk is a titok által élnek. Tehát a könyvtár labirintusa egyben az identitásvesztés belső labirintusa is, ahogy Eco regényében is identitásvesztéssel fenyegető objektum. Vagyis a könyvtárnak szükségképpen le kell égnie, ráadásul pontosan azért, mint Eco regényében: a megőrzés, a felhalmozás, esetleg a kutatás, vagyis a béke helye csatatérré változik a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt, vagyis létének alapvető funkciója kerül megtagadásra. Ráadásul jelen esetben a könyvtár egy olyan kettős tükörrendszerbe kerül, amely ugyancsak eredeti funkciójának felszámolódását jelzi: leég a Bíró „irodája" is, ahol a könyvtárban elkezdett kutatását folytatja éppen a könyvtárból kölcsönzött, családfákat tartalmazó könyvekből (éppen ezen könyvek elpusztítása a cél!), ám az Inkvizítor scriptóriuma is felfogható ugyanezen könyvtár paródiájaként, ahol ugyanaz a békésnek tűnő kutatómunka, a családfák értelmezése már a vértisztaság kimutatására irányul, vagyis emberek százainak, ezreinek halálos ítéletét jelentheti egyben. Az Inkvizítor scriptóriuma tehát, bár formailag a könyvtár olvasótermével rokonítható, gyakorlatilag beléptető kapu az „Inkvizítor kertjébe". Így válik az önmagát semlegesnek kikiáltó tudásból, tudományból a hatalmat hordozó, sőt, gyilkos bürokrácia. Alatta ráadásul ott a kínzókamra, amely a filmben ugyancsak hangsúlyos szerepet kap. Naturalizmusa, kegyetlensége, a test elemeire bontása egyben a tudás végső aktusa is, miközben a könyvtár és a scriptórium ellentétpontját is képezi, s így maga is a labirintus részévé válik, ahogy a székesegyház, a kormányzói palota, a Bíró háza, sőt, maga az egész kisváros is. A könyvtár tehát leég. Az Inkvizítor a saját scriptóriumában, saját trónszerű emelvényén leli halálát.



A családfák. Már a film egyik első jelenetéből kiderül, hogy a jövendő kormányzó, Don Francisco del Ruiz (Brian Blessed) eredeti neve Don Isaac de Cordoba. Anélkül, hogy fel akarnám fedni a film egész cselekményét, és „lelőném a poént”, olyan neves, nagyhatalmú zsidó családok önazonosságát őrzik, amelyek csupán úgy tudták megőrizni addig megszerzett hatalmukat és vagyonukat, hogy nem egyszerűen kikeresztelkedtek, hanem egy fiktív keresztény identitást is teremtettek maguknak. Nem egyszerűen ügyes koholmányról, kitalációról van tehát szó, aminek a kormányzó aposztrofálja a film egyik kulcsjelenetében, de történelemteremtő, élet- és értékmegőrző funkcióról, amelyért mind pénzben, mind lelkiekben hatalmas árat kellett fizetniük ezez családoknak – annak az intoleráns, perverz környezetnek, amely őket erre rákényszerítette. A pénzügyi befektetés még meg is érte, hiszen nem pusztán biztosította a túlélést és a létbiztonságot, de további vagyont és hatalmat fialt. A lelki ár azonban túl magasnak bizonyult: kölcsönös gyanakvást, belső meghasonlást, következésképpen pusztító belviszályt szült. Szövetség az ördöggel! Ezek után talán nem meglepő, hogy a film végére kiderül, hogy a Bíró maga is zsidó származású, ahogy a zsidóüldöző Inkvizítor is. Csakhogy amíg a Bíró képes a végén megbékélni önmagával és származásával, azzal a ténnyel, hogy maga is részese az ügynek, amelyben

nyomozott – mintegy maga áll a labirintus közepén -, addig az Inkvizítor mindvégig tisztában van a saját származásával, és hideg cinizmussal áldoz fel másokat önmaga helyett. A filmben, ugyanabban a jelenetben el is hangzik a tudatos párhuzamalkotás Tomasso de Torquemadával, Kasztíliai Izabella gyóntatójával, a Spanyol Inkvizíció megalapítójával, aki maga is zsidó származású volt. A kulcsmondatokat jórészt az a kormányzó mondja ki, aki a film szinte egész cselekménye alatt a kedélyes, ám kissé felületes nagyurat játssza.

Megismétlem, a történelem valahol az identitások „tudománya", alapja, az identitásról szóló elbeszélés, legyen az akár az eposz által hordozott mítosz, amelynek alapvető funkciója volt a legitimáció, lett légyen szó egy család, egy város vagy bármilyen tágabb, de élő szövetként felfogott közösség hatalmának, jogainak, presztízsének vagy akár puszta létezésének múltba visszavetített igazolása, amely egyben intő példaként és ideáltípusként is szolgál az azt hallgatók számára a jelenben és a jövőben. A leszármazás, pontosabban a származtatás igénye hozza létre a történelmet, pontosabban azt a történelem előtti, a kritikai reflexiót még nélkülöző funkciót, ami a mítoszt hordozó epikai műveket vagy a szájhagyományt jellemzi. A leszármazás, a származtatás funkciója a hatalom gyakorlóinak önigazolása: mint a legősibb archívum, a vér, a gének szintjén, a családfa nem pusztán a leszármazás, a származtatás eszköze, hanem mint jogforrás, a múlt folyamatos jelenné tétele a név éppen aktuális hordozójában, akiben a jogforrásul szolgáló ősök vére csörgedezik. S mint ilyen, a kontinuitás megőrzésének, az identitás fenntartásának egyik legarchaikusabb eszköze. A családfa tehát emlékezés és felejtés egyszerre. A hatalom gyakorlásának egyik legrégibb, jól bevált fegyvere. Mint ilyennek, valóban történelemteremtő, élet- és értékmegőrző funkciója van, amelyért mind pénzben, mind lelkiekben érdemes hatalmas árat fizetni. Csakhogy pontosan ezért a meghasonlás és a pusztulás hordozója is egyben.



Christopher Lambertet telitalálatnak érzem a film főszerepében! Mint akciószínészt, túl egyoldalúan skatulyázták be: gunyoros, mindent átható tekintete, rendkívül finom gesztusai kiváló karakterszínésszé tennék. A Bíró karaktere őrá várt: a kívülálló nyomozó figurája szerves részét képezi annak az angol-amerikai „tény" (fact)-hagyománynak – s itt nem csak Sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-ára, Agatha Christie Poirot-jára vagy Miss Marple-jére, esetleg Chandler Philip Marlow-jára szeretnék hivatkozni, hanem a bűnügyi regény, a bűnügyi film egész hagyományrendszerére -, amely abba a hamis illúzióba ringat bennünket, hogy az igazság feltárható és megragadható lenne anélkül, hogy az az igazság kutatóját, legyen szó akár rendőrről vagy magánnyomozóról, újabban egyre inkább a kriminalisztika iránt érdeklődő vagy hivatásszerűen azzal foglalkozó tudósokról, személyében érintetlenül hagyja, s mint kívülálló, katalizátorként csupán elősegíti az Igazság beteljesedését. Jelen esetben ennek pontosan az ellenkezője történik. Ruy de Mendoza hiába próbál kívül maradni az események láncolatán, születésénél fogva eleve benne áll mint egzisztenciális léthelyzetben. Nem csupán a nyomozás keltette bizonytalansággal kell szembenéznie, de egy be nem teljesedett szerelemmel (Carmen de Jaramillo grófné – Blanca Marsillach) éppen úgy, mint saját frigid, de vallási fanatizmusában legalább következetes és őszinte feleségével (Isabel de Mendoza – Oroszlán Szonja) is meg kell

küzdenie napról napra. Döbbenetesen szép leleménye a filmnek, ahogy a házaspár, a két gyerek és a Bíró édesanyjának együttesében ábrázolja egy bigott világ mérgező légkörét: nemcsak a Bíró gesztusai, a két gyerek megléte, de azok viselkedése is mintha arra utalna, hogy ez a házasság nem volt mindig ilyen, hogy egy hosszan elhúzódó folyamat utolsó állomását látjuk csupán, s a vallási türelmetlenség légkörén túl éppen a Bíró első szerelmének felbukkanása emelt gátat férj és feleség közé. Nem véletlen annak képi hangsúlyozása, hogy a Bíró mindig azután tér be az ivóba, hogy ellovagolt a Jaramillo-ház előtt. Amikor kiderül Ruy de Mendoza származása, az visszavonhatatlanul éket ver a házastársak közé. Mendoza bíró mégsem akkor vállalja fel származását, a Hagyományt, amelyben akarva-akaratlanul benne áll, amikor befejezi, befejezteti a megkezdett mészárlást, vagy amikor tudatosan vállalva a kettős életet, fejet hajt az Egyház hatalma előtt, miközben otthon ősei hitét gyakorolja, hanem amikor felvállalja első szerelmét saját hitével együtt, és a kegyelmet választja azokkal szemben, akik igényt tartanak a békességre, a titok teremtette békesség megújítására. S erre éppen ez a gunyoros, mindent átható tekintet üt pecsétet a film zárójelenetében.

Mert ez a Sátán bálja. A szükségszerű hazugságok örvénylő labirintusa egyben a Gonosz diadalát is jelenti. Mendoza bíró úgy áll a film végén a nagytotálban, mint Coppola Don Corleonéja a trilógia első részének végén a sötét szobában. Vagy csak az identitás fölött győzne az ideológia, ahogy az alternatív történelem hordozói maguk is erőszakkal betagozódnak a minden ízükben minden idegszálukban megtagadott hatalmi rendbe? Dehát végső soron nem ez a Gonosz, ha nem is az egyedüli, egyetlen, de talán számára egyik legkedvesebb diadala?



A Gonosz diadaláról kell itt szólni, mert amennyiben Ruy de Mendoza szükségszerűen jut el a cselekmény folyamán egy hamis igazságfogalom álobjektivitásától a felvállalt hagyomány által hitelesített kegyelem és kegyelemben fogant kiegyezés megvalósításáig, így szükségszerűnek kell tekintenünk egy olyan eszköz, egy olyan fegyver meglétét, aki elvégzi helyette a végső vérfürdő objektív, valóban húsba és csontokba vágó munkáját. Ő pedig nem más, mint a Bicskey Lukács alakította Miguel de Alvarado, a magyar zsoldos és profi bérgyilkos. Félelmetes szerep! Gyönyörű megformálás! Igazi haláltánc – a szó legszorosabb értelmében: nem csupán az a végtelen elegancia marad meg a nézőben, ahogy a katedrális főhajójában megvív a Bíróval, akit többször is lefegyverez anélkül, hogy megsebesítené, nem csupán a brutálisan lemészárolt áldozatok egymásba folyó holttestei, hanem az a szinte balettszerű előadás, ahogy a saját pulpitusán végez az Inkvizítorral. Ő az árnyék. Átható, színtelen szemei mintha a lélek mélyére hatolnának. Tökéletes hatékonyságában egyben az Inkvizítor megfelelője is, akivel éppen ő végez majd a film végén: egyszemélyes gyilkológép, a tökéletes indulatmentesség és profizmus, szemben az Inkvizítor profizmusával, ami saját származásának permanens elleplezésében merül ki, ami persze már önmagában fölér egy bűvészmutatvánnyal, miközben irányítania kell egy profi gyilkoló gépezetet, ugyanakkor tartani a lelket cinkostársaiban is. Ugyanakkor a bérgyilkos hozzáértése és hanyag

eleganciája a megbízója iránti tökéletes hűséggel is párosul, aki akár még az önfeláldozásig is elmegy. Mindezt tökéletes személytelenséggel, indulatmentességgel teszi. Akár még önironikus is. Ez teszi őt hitelesebb karakterré a bizonytalankodó, habozó Bírónál vagy az Inkvizítor vak gyűlöletében, testetlen cinizmusában testet öltő kvázi-személyességnél. Tökéletes személytelensége nélkül a Bíró nem érne el a film végére saját valódi személyességének fölfedezéséig, fölvállalásáig. A bérgyilkos a tökéletes kívülálló. Az Igazság feltárásához mégiscsak elengedhetetlen könyörtelen, személytelen profizmusa. Mégis, egyedül őt nem érinti meg az Igazság, de csak azért, mert nem is kereste azt. Tökéletes kívülálló, mert tökéletes végrehajtó.

A film befogadói oldalról történő elfogadását, élvezeti értékét nehezíti az a furcsa kettősség, hogy egyszerre érezhető benne egyfelől antiszemita felhang, másrészt erős egyházellenesség, és a kettő ráadásul feltételezi egymást: az összeesküvő zsidó származású főurak egyfelől, az elvakult, antiszemita pap másfelől, a Bíró és az Inkvizítor középen, de egymással szemben állva. Ehhez társul a bemutatott mikrovilág mélységes vallási képmutatása, kétszínűsége, a színleg vakbuzgó katolicizmus mögött megbúvó ősi hit gyakorlása, amely a főnemességet éppúgy jellemzi, mint D'Alonzót, a Bíró helyettesét, vagy a kocsmárost, a Bíró gyerekkori jóbarátját. Ez a kettősség, ez a képmutatás is egyfajta összeesküvés.

A film által ábrázolt megoldást a szélsőséges körülmények, a külvilág intoleranciája és gyűlölete teszi elfogadhatóvá, emberileg megélhetővé a számunkra, s ez terel egy akolba nemest és nem nemest, gazdagot és szegényt egyaránt. Így válik a békés kisváros maga is egyfajta gettóvá – amúgy, spanyol barokk módra. Itt a családok maguk is puszta családfákká értékelődnek le, puszta eszközzé válnak a közös veszélyeztetettség tudatában. A történelem tudatosan teremtett fikció csupán, míg a hit üres pózzá, színpadias gesztussá degradálódik. A barokk színpadiasság mögött pedig felsejlik maga a Gonosz, de nem a Mel Gibson *Passió*jában (*The Passion of the Christ*. Mel Gibson, 2004) megjelenő impotens alak, hanem a bűnbakkereső, a bűnbakképző, ami egydimenzióssá akarja leegyszerűsíteni a valóságot – ennek jegyében csinálnak, amúgy jogos és megalapozott félelemből, a film szereplői magukból akarattalan marionett-figurákat, s egy maguk választotta játszma foglyaiként elkerülhetetlenül a biztos pusztulás vár rájuk. A benne vállalt szerepükért önmaguknak kell vállalniuk a felelősséget, miközben ártatlanok is számosan halnak meg, akik tisztességgel őrizték meg a titkot, becsülettel betartották az eredeti játékszabályokat. Kívülállók azonban nincsenek. Csak a bérgyilkos. Ártatlanok sincsenek. Csak a kegyelem marad a végén, de ez a kegyelem, a helyzethez illően, a józan alku fundamentumára épül, ahogy épül minden kiegyezés, kompromisszum – még ha a hátterében ott munkál is az őszinte emberi szeretet, esetleg egy beteljesedő, fájdalmas szerelem. Az alku mégiscsak alku marad.



Fájdalmas film ez. Nemcsak fájdalmasan szép, de húsba és csontba vágó – mert nem csupán értelmezésre, de direkt, közvetlen önértelmezésre is kényszerít. Elevenembe talál. Amennyiben elutasítom egy hamis igazságfogalom álobjektivitását, én ugyan hová állnék?



Filmográfia

A harag napja (*Day of Wrath*. Adrian Rudomin, 2005)

© Apertúra, 2007. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2007/tel/rusz-legtartosabbak-a-halott-mitoszok-adrian-rudomin-a-harag-napja/

