

Győri Hanna

Bukott megváltók

„Leüthetsz. Én nem ütök vissza.
Az én kezem gyöngé a rosszra.
A hulló test helyén leüthetetlen
Erősen áll az én igazi testem.”¹

Lars von Trier filmjeiben rendre elhullanak a jók: Leopold testét elsodorja a víz, miután egy szűk kis kamrában megfojtja a fokozatosan beömlő víz, Selmáé lezuhan az akasztás borzalmas pillanatában, Bessét sebekkel borítva emelik le, ha nem is a keresztről, de egy hajóról, Grace megtört tekintettel, testétől elszakadva szenved el újabb és újabb megaláztatásait – bár ő végül megpróbálja visszafordítani a visszafordíthatatlant. Ahogy Báron György írja: „*Ha van e méltán sikeres képköltő [...] életművének közös vonása, az alighanem a jóság e világi kudarcainak számbavétele.*”² A kérdés csupán az, hogy teljesül-e a választott mottó által sugallt ígéret: az evilági test helyén állva marad-e a transzcendens jelentéssel telíthető láthatatlan test. Erős és igaz tud-e maradni a láthatatlan test, azaz elnyerik-e a sorsok a maguk létigazolását, tragikumává válik-e a szenvedés?

Hogy a kérdésre választ nyerek, megvizsgálom, mit is jelenthet számunkra a megváltás narratívája és a megváltó alakja megszokott elbeszéléseinkben, és hogyan nyúl hozzá Trier ehhez a sémához, mit ír át rajta fokról fokra, minden filmjében más kérdéses szegmensére fókuszálva.

60

A keresztény emberkép sajátosságai

Hogy a kereszténység emberképét jobban megértsük, kontrasztba kell állítanunk előzményeivel, az antikvitással és a zsidósággal, valamint a felvilágosodás későbbi emberképével.

Mit értek emberkép alatt? Azt, ami von Triert is a leginkább foglalkoztatja: ki a jó, és a jóság milyen viszonyba tud lépni a közösséggel?

Az antikvitás korában az embert a logikus gondolkodással megismerhető kozmosz törvényeinek hálójában látták. Helye ezért meghatározott, kétségtelen. Része az anyagnak, melyet ezek a törvények rendeznek harmóniába. Az emberi együttélés, a jó „viselkedés” szabályai a természeti törvényekhez hasonlóan észszerűen levezethetők, indokolhatók. Ezért nem merül fel az akarat szabadságának kérdése: hiszen a megfelelő cselekvés meghatározott. Ebben a közegben a közösség és az egyén egy, törvényei azonosak, ezért nem is értelmezhetők itt a megbocsátás és a kegyelem keresztény fogalmai.³

Ezzel szemben a Biblia embere nem logikusan determinált cselekvésű, hiszen már rendelkezik a szabad akarral: választhat a jó és a rossz között, ahol is a jó az isteni, tehát transzcendens legitimitású törvényeknek való engedelmesség, a rossz pedig az Istennel szembeni engedetlenség. A szabadság átértelmeződik: nem a törvénnyel szemben megszerzett szabadság lesz, hanem éppenséggel az emberben levő rossztól való megszabadulás, az önlegyőzés. A közösség tehát ebben a keresztény felfogásban nem szabad, de természeti törvények által meghatározott emberek felelős közössége, mint a görögöknél, hanem a bizalom és a kegyelmi állapot individuális szabadságát elérő emberek összessége. A közösséget az isteni törvények fogják össze.⁴

1 Székely Magda: *Összes verse*. Budapest: Belvárosi Könyvkiadó, 2000. p. 1.

2 Báron György: *A szabadság boldogtalansága. Élet és Irodalom* 50 (2006) no. 2.

3 Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatológia*. Budapest: Atlantisz, 1994.

4 *ibid.*

A zsidó és a keresztény felfogás közötti lényeges eltérés, hogy a zsidóság nem választja le totális módon a belső és külső világot egymásról. Ez leglátványosabban abban mutatkozik meg, hogy míg a kereszténység megtartja a tízparancsolatot, ugyanakkor minden fölé helyezi a „Szeresd felebarátodat, mint tenmagadat!” absztrakt parancsát, addig a zsidóság nem helyezi a belső meggyőződést a törvények elé, a szellemet a betű fölé/azon kívülre, hanem a mindennapokat szabályozó törvények teljesítését határozza meg a jóság kritériumaként. A hangsúly nem az elvont szereteten van, hanem azon, hogy beteljenek a törvények: adj enni az éhezőknek, és adj inni a szomjazónak – tehát hogy kövesd pontosan a mindennapokban azokat az isteni legitimitású törvényeket, amelyek megmutatják neked, hogy mi a jó. Ez a különbség eltérő közösségeket eredményez: míg az előbbi a társadalmi együttélést másodlagosnak tételezi a túlvilághoz képest, addig ez utóbbi erősebben közösségformáló.

Az antikvitás és a Biblia alapvetően máshogyan helyezi el az emberét a történelemben. Az antikvitásban a természet rendjének részeként az ember ugyanolyan statikus, változatlan lényként létezik, állandó törvényektől meghatározva, mint az őt körülvevő kozmosz. A zsidóságban azonban már megjelenik a messiásvárás, azaz a jobb jövőre irányuló gondolkodás. Az ember ezáltal egy előrehaladó, lineáris történet része lesz. Értelmét, létigazolását nem a természettel való harmóniából nyeri, hanem a cél felé való igyekvéséből. Azért kell tehát jónak lenni, betartani a törvényeket, hogy eljőjön a messiási kor – ugyanakkor a kettő között nincs közvetlen kapcsolat, nem lehet siettetni sem annak eljövetelét. A messiási kort pedig nem valamiféle belső változásként értékeli a zsidó történelemszemlélet, hanem konkrét társadalmi-történelmi változásként, melyben a jóság állapota áll be, azaz a törvények értelmüket veszítik, mert nem lesz az a rossz, amit kordában kéne tartaniuk – csak a jó működik. Az ember tehát történelmi lény, halad a jobb kor felé, mely konkrét történelmi valóság formájában

jön el – a Messiás személye ebből a szempontból nem lényeges.⁵

A kereszténység megtartja a teleologikus, lineáris, fejlődéselvű történelemszemléletet, de számos lényegi módosítást hajt végre, átértelmezi a konkrét történelmi fázisokat. A legfontosabb lépés az, hogy a megváltást előrehozza, és nem a történelem végpontjába, hanem középpontjába helyezi. Ezzel a keresztény, megváltott állapotot egyéni perspektívából célként, történelmi perspektívából pedig az ótestamentumhoz képest haladásként, előrelépésként, azaz egy fejlettebb (a legfejlettebb) történelmi állapotként értelmezi. Az egyén célját kívül helyezi a történelemben, a transzcendens üdvözülés, illetve mennyországba jutás lesz az, ez szolgál egyéni létigazolással, itt dől el, hogy ki jó és ki nem. A megváltás konkrét társadalmi-történelmi konzekvenciáit elodázza, és egy teljesen individuális, belső megváltásról beszél, amihez nem szükséges közösségi, látható legitimitáció. A kereszténység szempontjából a történelemnek ez az átírása előrelépés, mert a magasabbrendűnek tételezett szellem uralmát biztosítja, a zsidóság szempontjából viszont visszalépés, mert nem teljesíti be azokat az elvárásokat, amiket a megváltott közösségnek kell.⁶ Az egyén és közösség viszonya tehát radikálisan megváltozik, a megváltó leszakad az általa megváltott közösség történelméről, és ez az elválás nagyon erősen tükröződik a Trier-filmek problematikájában is.

Mennyiben változtatja meg ezt a túlvilági, transzcendens cél elvén leírható történelem- és emberképzetet a felvilágosodás gondolkodási reformja? Először is visszahozza az ész, a ráció uralmát – a keresztény logosz (isteni értelem) helyére a belátást helyezi. Az ész és a lelkiismeret tehát véges, emberi princípiumok indokolják meg, hogy mi a jó, hogy milyen legyen az ember. Ugyanakkor megtartja a kereszténység szellem–természet elválasztását, és az ésszel irányított emberi szellem felsőbbségét hirdeti az ösztönökkel, a természettel szemben. Az akaratot tehát az értelemmel, belátással kell összhangba hozni. Ez a belátáson alapuló akarat lehetővé teszi, hogy az ember maga alakítsa jövőjét, és ne egy eljövendő megváltásra,

⁵ Scholem, Gershom: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben*. Budapest: Atlantisz, 1995. pp. 83–84.

⁶ ibid.

illetve üdvözülésre várjon. A felvilágosodás a jó beteljesülését visszahelyezi a történelembe, és azt – eltérően a zsidó szemlélettől – közvetlen kapcsolatba hozza az emberi viselkedéssel, egy meghatározható fokozatokon lépkedő fejlődés végeként értelmezi. Minden esemény a jövőbeli, földi „megváltás” fényében értelmezhető, és minden olyan esemény, amelyet nem értelmez ez a teleologikus, lineáris kényszerképzet az ember által előállított szebb jövőről, értelmezhetetlen lesz és törlődik az elbeszélésből. Úgy jellemezhetnénk ezt az állapotot, hogy az ember lesz a saját megváltója, és a megváltás operatív része is szépen algoritmizálható, csak le kell játszani a megfelelő, fejlődést segítő forgatókönyvet.⁷ Hogy kicsit sarkítva fogalmazzak – hiszen ez a probléma különösen a *Dogville*-ben nagyon is sarkítva meg fog jelenni –, a transzcendens megváltás, illetve a racionalizált haladáshit közti különbség: az embereknek inkább megbocsátásra és vigasztalásra, azaz kegyelemre van szükségük ahhoz, hogy jók legyenek, vagy inkább el kell nekik magyarázni, hogy mi a jó, és akkor a belátás a jó követésére ösztönzi őket.

A megváltás narratív sémája

A megváltás mint narratívum, avagy a Krisztus-történet, a passió az európai gondolkodás egyik alapsémájává vált, melyet hétköznapi történeteink, én-elbeszélésünk, történelem-elbeszéléseink megalkotásakor számtalanszor mintaként használunk fel. Az elbeszélés az eseményeket az alábbi szerint rendezi el: egy zárt közösségben, amely megfélelmettségét saját magáról, értékeiről, mondhatjuk, hogy a létfeledettség állapotában leledzik, feltűnik valaki (a megváltó), aki emlékezteti a közösséget ezekre az értékekre. Ez többnyire megosztja a közösséget: vannak, akik felismerik az igazságát (azaz elfogadják azt saját igazságukként), és vannak, akik nem fogadják el. A megváltó folyamatosan áldozatokat hoz a közösség érdekében, és lemond saját igényeiről, de nem mond le saját igazságáról, mert azt állítja, hogy az ő igazságának elfogadása a közösség érdeke. Az áldozathozatalok

passióvá, szenvedéstörténetté állnak össze, melynek végpontja, hogy a közösség, illetve a megváltásra szorulók elpusztítják saját megváltójukat. A halál azonban nem végpontja ennek a történetiségének: a megváltó halálát mindig követi egy utólagos felismerés, radikális változás a közösség életében, mely ezt a változást korábban el akarta hátrítani. A megváltás ezáltal elhalasztódik, és a narratíva várakozással végződik: az ígért tökéletes állapot a világ ideiglenes tökéletlensége miatt ugyan nem valósulhatott meg, de amennyiben megtörténik utólag a felismerés, a világ a tökéletes cél felé fog haladni.

A zsidó és a keresztény megváltás közti alapvető különbség is a narratív séma eltéréseben látható: a zsidó megváltástörténet vége nem nyitott, mert a megváltó olyan külső változásokat hoz a világba, amelyek nem felülírhatók, azaz elutasíthatók a közösség által. Ezért nincs újraeljövétel, a megváltás a történelem végpontja. A keresztény szemlélet szerint a megváltás egy új állapot, a kegyelmi állapot kezdete, feltétele annak a belső folyamatnak, ami alkalmassá teszi a világot a megváltó újabb fogadására. Így a megváltó személye is megváltozik: nem azáltal teszi jobbá a világot, hogy kizárja a rosszat belőle, tehát megszünteti a bűnbeesés következményeit, hanem azáltal, hogy megbocsátja a bűnöket, azaz átírja a bűnös és bűne történetét a bűnös aktív részvételével. Ez azt jelenti, hogy a megváltónak mindig kívül kell állnia a bűn történetén, különben nem állna hatalmában újra leírni azt. A megbocsátó kívül van a közösségen, birtokában van az egyetlen igaz erkölcsi mérce, ami alapján leírja a bűnöket, majd feloldoz alóluk. Ezért mindig hatalmi a pozíciója. A megbocsátás kulcspontja a keresztény megváltótörténetnek, és az lesz a von Trier-filmeknek is: a *Hullámtörés* (*Breaking the Waves*) végén sorozatosan kér bocsánatot mindenki Besstől, a *Dogville* Grace-ének a megbocsátás problematikussága okozza a legtöbb fejtörést. Ezért pár mondatban körülírom magának a megbocsátásnak a természetét.

A megbocsátás és az azt megelőző létfeledettség dichotómiát alkotnak: mindkettő a felejtés egy formája. A létfeledettség passzív felejtés, azaz menekülés az emlékezés elől, a rossz észlelésének elhárítása, az

7 Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet: a történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Budapest: Atlantisz, 1996. pp. 103–149.



Európa (Jean-Marc Barr,
Barbara Sukowa)

esemény – az áldozat – nyomait el akarja törölni. Ezzel szemben a megbocsátás őrzi ezeket, mert „egyedül az áldozat van abban a helyzetben, hogy megbocsáthasson”⁸. (Ez ad értelmet a passiónak is, mely így egy dialógus részévé válik.) „Az, aki az emlékezetet megbénító eseményért felelős, mindössze annyit tehet, hogy bocsánatot kér. Ugyanakkor azonban arra is fel kell készülnie, hogy esetleg nem nyer bocsánatot. A megbocsátásnak ilyenformán mindig ismernie kell a megbocsáthatatlant, a nem feledhető bűnt, a helyrehozhatatlan jogtalanságot. [...] A megbocsátás [...] az emlékezet egyfajta meggyógyítása, gyászának véghezvitele. A bűn súlya alól felszabadulva az emlékezet ismét szabadon fordul a nagy jövőterek felé. A megbocsátás a jövőt adja az emlékezetnek.”⁹

A továbbiakban Ricoeur felidézi, hogy a megbocsátás a nyugati kultúrában azonos a kegyelemmel, és annak az előjoga, aki a szívekbe és a vesékbe lát, ezért megbocsáthat és büntethet. A kegyelem ilyenképpen a bosszú elfelejtése.¹⁰

A megváltás tehát mind a zsidó, mind a keresztény felfogásban nem ok-okozati láncolat következménye-

ként jön létre, hanem hirtelen, kiszámíthatatlan eseményként, melynek része a kegyelem.

A megváltás narratívájának modern módosulása, amikor a megváltott, tökéletes állapot egy kauzálisan leírható folyamat megjósolható vége lesz. Ekkor a világnak nem annyira megjavulnia kell ahhoz, hogy a megváltó ne feszítettessen keresztre, hanem meg kell szerelni a világot, és a megfelelő állapotot létrehozva egyszerűen bekövetkezik a jó világ, mintegy fizikai kísérlet részeként. A megváltó a szerelő lesz. Ha a szerelés nem sikerülne, akkor az csakis azért van, mert nem tudjuk elég pontosan leírni a megszerelendő tárgyat, azaz a leírásától függetlenül, értékmentesen létező világot. A bocsánatnak, kegyelemnek itt nem lehet szerepe, hiszen az mindig újraleírása (átértékelése) a tárgynak. Az isteni logosz racionalitássá, a jó pedig a szabadság kiteljesedésévé válik, azzal az előfeltevéssel, hogy a belátás és a szabad választás eleve a jó felé irányítja az embereket megfelelő körülmények között. A felebaráti szeretet egyfajta szociális szolidaritás érzésévé transzponálódik.¹¹ Amennyiben ez a

8 Ricoeur, Paul: Emlékezet – felejtés – történelem. In: Thomka Beáta (ed.): *Narratívák 3*. Budapest: Kijárat, 1999. p. 66.

9 ibid.

10 ibid.

11 Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet: a történelemfilozófia teológiai gyökerei*. pp. 103–149.

három kiteljesedik, létrejön a tökéletes állapot. Mint látható, ez a haladáshit is megváltókat vár, csak hogy nem a közösséget megváltó, határozatlan személyiségű, történelmet lezáró megváltót, nem is egy személyes megváltót, aki individuális bűnbocsánatot és halhatatlanságot oszt, hanem individuális megváltókat, akik azt ígérik, hogy az egyén elérheti a tökéletességet (a büntelenséget és nevének örök fennmaradását, mindezt a közösség jobbításán keresztül) a történelmen belül. A haladás prófétáinak nem transzcendens a legitimációjuk (legalábbis szerintük), hanem racionálisan bizonyítható törvényszerűségek igazolják tetteiket. Ezért narratívájuk zárt, a jövő előre elmondható, kétségeik pedig nincsenek.

Trier női Krisztusai¹²

Ahogy már említettem, Lars von Trier filmjeiben minduntalan megváltók, kiválasztottak érkeznek a világba, majd elbuknak – de mindig különböző aspektusból látjuk a megváltás problémáját, a bukás más-más téren, a narratívum különböző szegmenseiben következik be.

Az első két trilógia közötti alapvető különbséget így fogalmazza meg Varga Balázs: „Az első trilógia alaphelyzete, hogy baj van a világban, és valaki megpróbálja helyreállítani a rendet.”¹³ Ezek a valakik idealista férfihősök. „A baj a második trilógia példázataiban sem kisebb, ám ezekben a filmekben már esély sincs rendet teremteni – marad a személyes sík, a mártíromság, az áldozathozatal.”¹⁴ Míg az első trilógiában visszatértek egy-egy közösségbe a „megváltók”, addig a másodikban kívülről, idegenként érkeznek. A női sorsokat „profán-transzcendentális megváltástörténetként”¹⁵, Bessét kiemelten is a krisztusi szenvedéstörténet allegóriájaként érti.

Földényi F. László a nőket hisztériusként értelmezi, de ugyanakkor jelzi, hogy történetük nem pusztán kór-

történet, hanem a megváltótörténet újraírása is: Trier nőalakjai „krisztusi figurákként tűnnek föl a világban, amelynek azonban nincsen szüksége megváltóra.”¹⁶

Az első trilógiában idealista férfiak próbálnak közösségeket megváltani, a másodikban a kegyelmet hordozó női alakok próbálnak a jóság erejével megváltani egy-egy embert, a harmadikban pedig az idealizmus és a kegyelem sajátos keverékével találkozunk Grace személyében. Hogy a megváltásnak ezeket a különböző formáit össze tudjam vetni, a nők előtt röviden megemlékezem még egy bukott férfi megváltóról, az Európa Leopold Kesslerjéről is.

Európa

Kessler egyszerre Krisztus és Odüsszeusz: alászáll a Pokolba, hogy találkozzon saját múltjával, és ezért kezdetét vehesse a jövője (hiszen eredetileg ő is európai). Ugyanakkor azonban megváltó is, aki azért jött vissza Amerikából (a Pusztából?, a Paradicsomból?), hogy megbocsásson népének, hogy legyen valaki a háború után isteni hatalommal rendelkező amerikaiak közül, aki együtt szenved és együtt tisztul meg velük, és hatalmát közös sorsra, szeretetre cseréli, ahogy azt maga is mondja Katharinának.

A megbocsátás azonban nem működik. A nép, akivel találkozik, nem kér a kegyelemből, legkevésbé sem akarja megőrizni az áldozatok emlékét, nem is beszélve a múlt átértékeléséről. Ezzel a múlttal csak Leopold szembesül, amikor átmegy a harmadosztályú kocsik poklán, melyek barakká változnak; amikor a Werwolf-merénylet következtében a lezárt, fokozatosan vízzel telítődő kalauzkamrában egy kicsit részesül a gázkamrák áldozatainak sorsából. A német szereplők nem ismerik fel Leopold igazságát, ehelyett a maguk értékhiányos, felejtéstől terhes állapotát kényszerítik rá. Ez olyan szimbolikus aktusokban

12 Földényi F. László: Lars von Trier hősnői. Női Krisztusok. *Filmvilág* (2003) no. 12. pp. 4–6.

13 Varga Balázs: Kavics a cipőben. A Lars von Trier-paradoxon. In: Zalán Vince (ed.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003. p. 205.

14 ibid.

15 ibid.

16 Földényi F. László: Lars von Trier hősnői. p. 5.

nyilvánul meg, mint Katharina színesbe váltó, a harmincas évek német filmjét idéző naiva-jelenetecskéi, a csábítás a terepasztalon, ahol a szállítmányozás zökkenőmentessége elsődrendű, illetve a meghasonlást kiváltó esemény: amikor is a káoszt olyan felszíni renddel próbálják elfedni, mint a kipucolt cipők krétajelzése. Mivel nincs bocsánatkérés, csak aktív, szelektív feledés, ezért nincs megbocsátható bűn sem – a megváltó válik viszont bűnössé. Ahelyett, hogy megmérné a világot és aztán kegyelmet gyakorolna, a világ méri meg őt: Katharina és a Werwolf is próbára teszi, és ezzel párhuzamosan Kafkát idézően abszurd megmérettetésen vesz részt a hálókocsi-kalauzi vizsgája során. A rendet itt is felszíni intézkedések tartják fenn, mint például a bizarr zsebkendőfejtő a kalauzsipka helyett, a vizsgáztató tökéletes hochdeutscha a többiek kevert vagy tájshóllással színezett beszéde mellett, míg a mélyben a Werwolf felforgató (a bűnös múltat meghosszabbító) tevékenysége zajlik. Leopold végül, akárcsak később Grace, nem tud kegyelmet adni: önhatalmúlag eltörli Németország jelképét, a vonatot, de a gesztus félresikerül: ugyan a bűnösök – mint Katharina – is áldozatul esnek, de a gyerekek, az ártatlanok is, akárcsak ő maga. A bűntény visszaveti a közösséget a bűnös múltba, hiszen a Werwolf malmára hajtja a vizet. Nem érdekelt a történet elmondásában, csak eltörölni akar, ahogy Leopold üvöltözi tette előtt, nem érdekli a „fucking Auschwitz” sem. A megváltó itt azért bukik el, mert a közösség nem fogadja el igazságát, nem bánja bűneit, és semmiféle legitimitást – sem történelmit, sem transzcendenst – nem kapnak tettei, sőt éppenséggel a bűnösök legitimálják azt. Ő maga is elveszti hitét cselekedeteiben, és a történetek megbocsátó újraelmondása helyett ő is az eltörlést választja.

Lars von Trier második trilógiáját Aranyszív-trilógiaként emlegetjük, mert a rendezőt kedvenc

gyerekkori mesekönyve ihlette a három főszereplő női alak, Bess, Karen és Selma megalkotásában. A könyvben egy kislány, Aranyszív, elindul az erdőbe, zsebében kenyérdarabkák és egyebek. Mire kiér, meztelenül, minden nélkül áll a világban. Az utolsó mondata: „Nekem így is jó lesz” – ami Trier szerint a mártír szerep legszélsebésebb kifejezése.¹⁷ A három nő ezt a krisztusi sorsot járja be más-más formában.¹⁸

Bess

A *Hullámtörés* című filmjéről Trier többek között így nyilatkozott: „Megkérdőjelezhetetlen gondolatokkal szereztek dolgozni. Filmet akartam készíteni a jóságról. [...] És egy olyan filmet, amiben vallásos motívumok vannak, csodák. Ugyanakkor teljesen naturalisztikus.”¹⁹

A középpontban a jó földi megtestesülése, a Dosztojevskij félkegyelműjét idéző Bess áll Emily Watson alakításában. Hogy mennyire erős a Krisztus-parafrázis, azt Trier színészválasztása is jelzi: „Emily volt az egyetlen, aki mezítláb jött a castingra és egyáltalán nem volt kifestve! Volt valami Jézus-szerű benne, ami vonzott.”²⁰

Bess nevében is kapcsolódik az Isten által kijelölt sorshoz: Istennek szentelt. A három nő közül az ő sorsa hasonlít legkövetkezetesebben a megváltóéhoz. A saját igazsága ütközik össze a közösség, sőt több közösség igazságával.

A történet kezdetén Bess teljes jogú tagja közösségének, amint a pap beszédéből is látszik. Jámbor hívőnek ismerik el és támogatják: elfogadják, hogy egy idegennel köti össze az életét. Jóságát nem különös jószágként ismerik fel, hanem mint a közösség keresztény értékrendjének példáját.

A közösségben két idegen ember van: Dodo és Jan. Mindketten különösen kötődnek Besshez, mindketten felismerik, hogy az ő jósága több, más, mint a többi

¹⁷ Bjorkman, Stig: *Interview about Breaking the Waves*. http://www.geocities.com/lars_von_trier2000/interview2.html

¹⁸ „Mindegyik film egy »aranyszívű« nő szövevényes históriája. Ezek a nők olyan körülmények közé kerülnek, amelyek önfeláldozásra készítetik őket. Önfeláldozásuk kortárs mártíromságtörténetre emlékeztet.” Graham, Rhys: *Dancer in the Dark*. <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/dancer.html>

¹⁹ Bjorkman, Stig: *Interview about Breaking the Waves*.

²⁰ Bjorkman, Stig: *Interview about Breaking the Waves*.



Hullámtörés (Katrin Cartlidge,
Emily Watson, Stellan Skarsgård)

hívőé. A keresztény közösség Bess nélkül, elfeledkezve saját értékeiről (Szeresd felebarátodat! – tehát bárkit, ne csak a néped tagjait), kitaszítaná őket. Jan az, aki leginkább bízik Bessben: elhiszi róla, hogy csodákra képes, hogy nem gyengeelméjű, hanem erősebb bárkinél, hogy a szeretet erejével legyőzhet bármit. Márpedig a bibliai megváltástörténetben is csak a kétség nélkül hívők ismerhetik fel a megváltót.

A történet során egyik értékrend sem válik egyeduralmukodóvá. A rendező végig lebegteti, hogy vajon Jan tettei és Bess halála igazolhatók-e a gyógyulás csodájával; hogy Dodo bizalmatlansága és Richardson doktor intézkedései igazolhatók-e azzal, hogy vissza akarják adni Besst önmagának, mert nem hisznek áldozata értelmében, úgy vélik, jobban tudják, hogy mi a jó neki. És végül nem egyértelmű, hogy igazolható-e Bess mártíromsága a gyógyulással, vagy ahogy maga is kérdi a halálos ágyán, pusztán tévedett. A történetet tagoló tájképek és a naturalisztikus, szemcsés, kézikamerás felvételek arra intenek, tartsunk távolságot a csodától. Ahogy a rendező mondta, így látja Isten a tájat: márpedig ezek a képek üresek, nem jelenik meg bennük senki, akit Isten szeme kiemelne a természet rendjéből. Az utolsó tájképen a folyó visszafolyik a tengerbe – mintegy visszarendeződnek a dolgok.

A különböző értékrendek akkor kerülnek konfliktusba, amikor Jan maga szabja meg saját megváltásának feltételét: Bessnek idegen férfiakkal kell szeretkeznie. Szembe kerül Bess kizárólagos szerelmének értéke Jan parancsával, a közösség aszketikus érték-

rendjével és Dodóéval, aki a saját test és akarat elidegeníthetlensége mellett áll. Kérdés, hogy Jannak jogában áll-e ilyen parancsokat osztogatni: Dodo szerint természetesen nem, az azonban kétséges, hogy isteni legitimációja van-e, hiszen a Bess által megformált belső hang nem feltétlenül Bess belső világának, kényszerképzeteinek kivetülése, bár emellett szól a megjelenítés és az erőteljes, torzult arcjáték, a hang ualás a szigorú, Istenként büntető és oldó anyára. Azonban elképzelhető, hogy Bess valóban Istennel szól a templomban – ő legalábbis erről meg van győződve. A keresztény közösség nem fogadja el az isteni útmutatás illetően magyarázatát – és ezzel megkezdődik Bess szenvedéstörténete, melyben végigjárja a szükséges stációkat: megvonják tőle a körülötte levők a bizalmukat, nem tartják többé jónak, végül kitagadja az egyház, az anyja, Richardson doktor elárulja, a gyermekek is meghurcolják. Az a két zárt mikrovilág, amely egyfelől Jan gyógyulásán dolgozik, másfelől Isten törvényeinek akar megfelelni, kitagadja, mert mindkettőt túlteljesíti Bess a maga hitével és cselekedeteivel. Ez megkérdőjelezi az ő kompetenciájukat, és ezért fenyegeti is: az orvosok az elmeegógyintézetben keresztül, a hívők a pokolba utasításon keresztül próbálják visszaszerezni hatalmukat Bess felett.²¹ Azonban minél inkább elutasítják, Bess annál inkább csak Jannal és Istennel kommunikál, a világ helyett tőlük kapva tetteire igazolást. Tekintete is csak feléjük fordul: felfelé és befelé. Nem néz többet a papra, amikor a templomba téved, Dodóra, amikor az jó tanácsokkal látja el.

21 Földényi F. László: Lars von Trier hősnői. p. 6.

Miután többször is feláldozva magát, lemondva testéről idegenekkel szeretkezett, teljesen megzavarodva Istenétől kér segítséget, de az se válaszol, és ő a jézusi kiáltással szól hozzá: „Istenem, miért hagytál el engem?” Csupán passiójának végén, amikor szorongva a haláltól újra imádkozni kezd, tér vissza hozzá a hang, hogy erőt merítsen belőle a saját keresztre feszítéséhez – ugyanis, és ez fontos különbség, Besst nem a vak közösség áldozza fel, hanem ő áldozza fel saját magát nem a közösség, hanem egyetlen ember megváltásának érdekében. Jan pedig ezáltal maga helyett Besst áldozza fel, noha a keresztény megváltás szellemében saját áldozatok vezetnek az individuális üdvösséghez. Kétséges marad az is, hogy Bess bűnhődésként felfogott kálváriája kinek a bűne: nem csoda, hogy a film végén mind Dodo, mind az anyja, mind Jan bocsánatot kérnek tőle azért, mert nem bíztak meg benne. Az szintén nem eldöntött, hogy a titokzatos harangszó tekinthető-e valamiféle megbocsátásnak, vagy egyedül Bess feloldozása. Annyi mindenesetre biztos, hogy a megsebzett test helyén a hang formájában itt valóban állva marad az igazi, a transzcendens test.

Selma

Von Trier talán legnépszerűbb filmje a *Táncos a sötétben* (*Dancer in the Dark*). Sok vád érte, miszerint sikertelenül egyensúlyozik a giccs, a melodráma, az érzelmesség és a tragikum határain. Pedig Selma története nagyon is hasonlít Besséhez, a két film eszközei sem állnak távol egymástól.

Ahogy a *Hullámtörésben* a sajátos, szemcsés technika távolítja el tőlünk a filmképeket, és a fejezetcímek és a képek helyezik ironikus (távolságtartó) perspektívába a történetet, úgy a *Táncos a sötétben* esetében hasonló funkcióval bírnak a musicalrészletek és a kétféle technikával felvett történetelemek. Itt azonban a sűrű valóságot nem egy külső szemlélő színes tablói, Isten tájai teszik idézőjelbe, hanem a főszereplő belső tájai, egy színesebb, élesebb (ez különösen azért fontos, mert Selma nem lát) világ,

ahol minden Selma köré rendeződik, egyértelmű, hogy ő jó és érinthetetlen, ahogy a neve is jelzi²², és sosincs vége a dalnak – hiszen, ahogy Selma mondja, a musicalben sosem történik semmi visszafordíthatatlanul súlyos. Épp ezért hívja segítségül ezt a belső világot akkor, amikor az ő életében visszafordíthatatlanul súlyos, halálos dolgok történnek.

Ahogy Besst, őt is meggyilkolja a körülötte levő világ, nem ismerve el igazságát. Ugyanakkor Selma igazsága, a fiáért magát feláldozó anya narratívája sokkal egyértelműbb, mint Bess sajátos mártírúma. A nézők végig azonosulhatnak a főhős tetteivel, nem kérdőjelezi meg semmilyen értékrend az övét, az állam, amely megöli, külső erő marad, de minden arccal rendelkező szereplő felismeri Selmában a jóságot: Kathy, Jeff, Norman és a börtönőr is. Ennyiben valóban populárisabb, emészthetőbb a *Táncos*. A gyilkosság momentuma egyértelműen tragikus, az erősebb világ pusztítja el a hőst, de a nézőben megerősödik a hős igazsága. A lehulló test helyén állva marad az az erkölcsi erő, jóság, amit Selma képvisel. A továbbélést emeli ki, hogy megkapja Gene szemüvegét, áldozata, halála tehát vitathatatlanul értelmet nyer.

A kivégzés jelenete (és az azt megelőző szenvedés a siralomházban, a zene nélküli elhagyatottságban a kétségbeesett kapaszkodás az énekbe, ami kiszínezi a cella pár fénytelen tárgyát) azonban másféle jelentést is kap a tragédia szimbolikus jelentésén túl: kiáltvány a halálbüntetés ellen, az amerikai bírósági filmek szatír-rajza, amelyekben az ügyes ügyvédek hirtelen csavarral leleplezik az ellenség áskálódását, kiderül az igazság, az esküdtszék feddhetetlen, igazságos urak és hölgyek gyülekezete, és beteljesül az amerikai álom: szabad emberek szabadon megvédik magukat, és diadalmasodik a jó. Csakhogy ebben a paradicsomban legkevésbé sem igyekszik senki megvizsgálni Selma ügyét, mivel nem tudja megfizetni a megfelelő embereket, pedig valószínűleg nagyon egyszerű volna kideríteni, mi az igaz, ahogy Jeff nagyon egyszerűen ki is deríti. Az állam egyszerűen bosszút áll az idegenen, aki nem szerette őt eléggé, és mivel hatalmában áll ölni, elpusztítja a gyengébbet. Lars von Trier álláspontja Amerikával kapcsolatban jól ismert, de itt nemcsak Amerikáról,

22 A Selma jelentése jó, isteni védelem alatt álló.



Táncos a sötétben (Björk)

hanem általában az intézményesített bosszú jogtalanságáról van szó – amikor az egyén igazsága és a közösség elfeledett igazsága szembe kerül a közösség felszínes, intézményes igazságával.²³

Épp ez teszi Selmát is mártírrá és megváltóvá, még hozzá a legtisztább narratív séma szerint: felmutatja azt az igazságot, amit a közösség nem akar elismerni, a kiválasztottak ugyan felismerik, de nem tudják megmenteni, a megváltó áldozathozatala azonban utólag is igazolja létét. Külső változást nem hoz, de belső megtisztulást (katarzist) igen – a történet tehát nyitott marad, a megtisztult állapotban való továbbélés felé. Ugyanakkor Trier egy percig nem leplezi a gyilkosság kegyetlenségét, Selma esendő, kiszolgáltatott voltát, hogy a jósága nem teszi erősebbé másoknál, ő is csak ember marad.

Grace

Az Aranyszív-trilógiát követően Trier megmaradt a női megváltók témájánál, csak a történet más aspektusát helyezte filmjei fókuszába. Míg eddig a jó megváltókat a világ, már ahogy azt szokta, elpusztította, de megváltásuknak individuális sikerei voltak, tehát a keresztény megváltáskonceptiót teljesítették be, még

ha olyan megkérdőjelezhetően is, mint Bess, addig itt kicsit visszatér kezdeti problémájához, és a közösség s a megváltó viszonyát vizsgálja, akárcsak az idealista férfiak esetében. Grace-szel egy idealista nő érkezik apró, modellszerű társadalmakba, hogy ott rendet csináljon, a kegyelem, a bűnbocsánat erejével megváltsa az embereket, akárcsak Leopold a Schutt und Asche Németországában. Csakhogy itt a bűn, a bűnbocsánat és a bosszú sokkal problematikusabb megváltószemélyiségbe sűrűsödik – Grace legitimitása és szándékai jóval ambivalensebbek, mint a korábbi szereplőké –, ahogy a filmek végkifejlete, különösen a *Dogville*-é is sokértelmű marad. A következőkben is csak a *Dogville*-ben betöltött szerepéről írok, mivel a *Manderlay* nem sok újat hoz sem technikailag, sem gondolatilag a *Dogville* után, és az ideológiai konfliktust sem sikerült érzésem szerint olyan feszült dramaturgiával bemutatni, mint az első Amerika-film esetében.

Dogville világa, bár sok kritika kettős tagolásúra egyszerűsíti, négy szférából áll össze: a kisváros és Grace, a jöttment alkotnak egy egymással küzdő párt; Grace és Tom jelentenek egy ideológiai ellentétpárt, és mindezek mellett, szintén Grace-szel szemben állnak a gengszterek, apja, azaz a hatalom moralitása. Azonban leegyszerűsítő volna pusztán úgy leírni a viszonyrend-

23 Ez mutatkozik meg a Varga Balázs felvetette problémában is: „Élesen elválik azonban, ami és ahogyan történik. Más a sztori, és más a motivációk színtje. Bill viselkedése, illetve Selma kollégáinak a reagálása ellentmond a szituáció valóságosságának, de nem mond ellent Selma igazságának – a Táncos a sötétben tételes, példázatszerű világában megbékél egymással az ösztön, az érzelem és a logika.” Varga Balázs: *Kavics a cipőben*. p. 208.

A kisközösség tagjai felismerik Selmában a jót, az elpusztítása, szemben a *Hullámtöréssel*, külső, nagyobb erő műve. Az isteni védelem, neve jelentése is erre vonatkozik: a legeslegutolsó pillanatban, a szemüveg formájában, nem hagyja el.

szert, hogy Grace Isten szent angyala és a kegyelem, Tom az amerikai feltaláló²⁴, a város pedig az amerikai kisváros paródiája²⁵, valamint társadalom és világmocsk, melyben az általánosan emberi nyilvánulna meg, a gengszterfőnök pedig maga Isten ironikus allegóriája – bár ez mind igaz, de mindenkiről kiderül, hogy nem lehet ilyen egyszerűen beilleszteni a parabolába.

Ahogy, mint látni fogjuk, nem egyszerűsíthető le Grace döntése az ószövetségi haragvó Isten és az újszövetségi megbocsátó Isten közötti döntésre²⁶ sem: az igazság és a megbocsátás közti választásra. Egyrészt azért, mert a Bibliának egy Istene van, és legfeljebb többféle megnyilvánulása, mindkét testamentumban többféle megnyilvánulása, másrészt pedig a megbocsátás nem hazugság²⁷, mint azt a Ricoeur-idézettel bemutatni szándékoztam, hanem újraleírás – mint ahogy az igazságszolgáltatás és a bosszú sem zárja ki egymást, amennyiben individuumok és nem intézmények közt történik. Tehát amennyiben egy ember nem bocsát meg, azaz nem felejt el a bosszút egy másikkal szemben, és nem pedig egy győztes hatalom fedelkezik meg a bosszúban az áldozat igazságáról (mint a *Táncosban*).

Tom Edison a felvilágosodás elkötelezettje. Meg van győződve arról, hogy ha az embereknek elmagyarázzák, hogy mi a jó, akkor követni fogják azt. Tabula rasának tekint a Dogville lakóit, akiket ő írhat tele saját igazságával. Kiselőadásaiban is ezt a fensőbbes pozíciót képviseli: nem veszi figyelembe Dogville lakóinak véleményét, érzése szerint átlát rajtuk, folyamatosan rájuk pirít. (Nem véletlen, hogy apja mindig a Tom Sawyert, az anglikán nevelés kiskönyvét olvassa.) Míg a közösség megjobbításán dolgozik, éppen ő az, aki nem tevékenykedik semmit a közösségért, individuális, művészi ambíciókat hajszol, hiába. Noha nagyon jól véli ismerni a többieket, annyi önismerete nincs, hogy elvetélt írói álmairól lemondjon, hogy átlássa kicsinyes érzéseit Liz és az öccse iránt. (Mivel a lány felett nem

tud hatalmat nyerni, ezért a fiú folyamatos legyőzésében éli ki ezirányú igényét.) A közösségért végzett tevékenysége is leginkább a közösség irányításából fakadó hatalom megszerzésére irányul, de ő maga azt gondolja, hogy a jó igazságnak akar érvényt szerezni, és ez minden tettét legitimálja. Hogy mennyire nincs összhang Tom a humanitást és a nevelést középpontba állító felvilágosodott ideológiája és tettei között, azt jól mutatja a zárás, amelyet Tom még mindig megpróbál beilleszteni rendszerébe, és a saját közösségének legyilkolását, Grace kétségbeesését, visszamenőleg egész kapcsolatukat illusztrációként értelmezi, ezzel tárgyiasítva mindenkit. A halálukat nem értelmetlennek, avagy személyek közti viszonyok végpontjának, hanem játéknak tekinti ezzel.

Túl sötéten festenek le azonban Tomot, ha csak a felvilágosodás ostoba prédikátorát látnánk benne. Ő nemcsak egy idea megtestesülése, hanem szeretetre vágyó emberi lény: bizonytalansága többszörösen megmutatkozik. Ügyetlen szerelemvallomása Grace felé, ahogy a lányt kutyaként követi és védi, sokáig megfélemezett és gyöngédséggé transzponált testi vágya, melyre folyamatosan rákérdez: nem bűnös dolog-e kívánnia Grace-t, és végül a mégis elkezdett regénnyel kapcsolatos kétségei közt is Grace-hez fordul, aki elutasítja, nem hajlandó a szabadnapján Tom legszemélyesebb ügyével foglalkozni, mert neki Tom is csak egy a megváltandók közül, a megváltás pedig, úgy tűnik, munka, amit nem végzünk szombatoként. Tomot Grace folyamatosan visszautasítja, kizárólag támaszt keres benne – ami Dogville-nek Grace, állandó készenlét, az kéne legyen Tom Grace-nek, de ő ehhez túl kevésbé bízik magában és Grace-ben, annak a tiszta világnak az eljövételében, ahol majd egymáséi lehetnek. A bizonytalanság és a megerősítés hiánya változtatja őt végül Grace Júdásává, aki elárulja a lányt, úgy tűnik, nem is a pénz reményében, hanem hogy megszabaduljon a kínzó elutasítástól, a bizonytalanságtól, hogy újra tartozzon valahova: Dogville-be.

24 Beltzer, Thomas: Lars von Trier. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html>

25 „Állandó tájékoztató pont például az *Öreg bánya*, az *Egresbokrok* vagy az *Öreg hölgy padja*. Trier ironikusan felvonultatja a kisvárosi filmek szokásos kellékeit.” Sőregi Melinda: Az emberség próbái. http://www.kontextus.hu/hirvero/film_2004_0301.html

26 Beltzer, Thomas: Lars von Trier.

27 ibid.



Dogville (Nicole Kidman)

Persze nem tudja, hogy akkor osztoznia kell majd Dogville szörnyű sorsában – bár a megváltó megmondja: hagyd el értem apádat és anyádat, és csak engem kövess – ha valaki hű akar maradni hozzá, akkor vállalnia kell a kitaszítottat.

Grace, ahogy neve is mondja, a kegyelem, a báj, a kecses törekénység. Kérdés, hogy tényleg ő-e a tökéletes megváltó, Isten küldöttje, ahogy az egyszerű viszonyrendszer sugallná. Tommal szemben Grace a megbocsátás és a megváltás – ő azt gondolja, hogy az emberekhez inkább jónak kell lenni, és meg kell bocsátani nekik bűneiket, mint elmagyarázni nekik, hogy mi a jó, és akkor ez a kegyelmi állapot teszi jóvá, tökéletessé a világot. De abban Tom és Grace valóban partnerek, hasonlóak, hogy mind a ketten ismerni vélik, hogy mi a jó, azt meg is akarják valósítani Dogville-ben, és ebben maguknak kiemelt szerepet szánnak, tehát Grace is, ahogy apja a végén mondja, fölényesen áll hozzá a városhoz – hiszen ki adott neki jogosítványt arra, hogy megbocsásson (és megbüntessen: oldjon és kössön), hogy meg akarja változtatni a világot. A törekénység nemcsak abban nyilvánul meg, hogy mennyire könnyű Grace-t összetörni, hanem abban is, hogy ő maga mennyire könnyen megtörik ennek a súlyos, maga kijelölte küldetésnek a terhe

alatt: hiába jelöli ki magát megváltónak, ugyanúgy nem képes a jót a rossztól elválasztani, mint a többi ember, például amikor mindenki zsarolásának enged, megbocsátás helyett pedig ideológiáiba menekül. Hiszen, ahogy fenn leírtam, a megbocsátásnak mindig ismernie kell a megbocsáthatatlan bűnt, különben érvényét veszti: természetesen a krisztusi megbocsátás is ismeri a megbocsáthatatlant. Grace és Dogville viszonya rájátszik az Isten angyalainak és Szodomának a viszonyára. Grace eszerint próbára teszi a várost és nem talál benne igaz embert, ezért Istentől (az apjától) a város elpusztítását kéri – csakúgy, mint Szodomában, itt is a szexuális kihasználás a fő indok. Azonban nemcsak az Ótestamentum tartalmazza ezt a példázatot: minden evangéliumban szerepelnek azok a városok, melyek nem ismerik fel a megváltót, nem térnek meg, és ezért Jézus szörnyűbb sorsot szán nekik az ítélet napjakor, mint Szodomának és Gomorrának. A megbocsáthatatlan bűn itt nem a törvény megsértése, hanem a jó, az igazság iránti vakság: akárcsak Dogville-ben. Csakhogy Grace igazságának nincs transzcendens legitimitása – az csak egy a közösség, Tom és az apja igazsága között.

Mi a probléma Grace viselkedésével, mivel váltja ki az egyébként teljesen normálisan, zavartalanul élő falu

rosszindulatát?²⁸ (Természetesen nem igazolom a dogville-iek tetteit, mert azok nem igazolható bűnök – épp ezt véti el Grace is, amikor a megbocsátást és a megmagyarázást összekeveri.) Grace első tette a kisvárosban teljesen emberi: elveszi Mózes csontját, mert éhes, Mózes pedig ezért megugatja. Az állattal szemben ő is követheti ösztöneit, mert nincs köztük felelősségteljes (felebaráti) viszony. Ahogy az utolsó gesztusa is a kutyához kötődik (életben hagyja, mert az állat nem lehet bűnös, mivel nem felelős tetteiért). Ezek után vezeti majd be Tom a közösségbe, méghozzá egy cserealkuval: Grace azért fog dolgozni, azért lesz kedves, hogy megbízzanak benne. Már a kezdet kezdetén összekeveredik a bizalmi, hiten alapuló emberi illetve a cserén, hasznon alapuló tárgyasított viszony. Ez később megőrzíti Grace és az emberek kapcsolatát. Nem világos ugyanis, hogy Grace-t (ki)használni vagy befogadni kell.

Grace pedig belemegy ebbe a kettős játékba: olyan munkákat csinál, amelyek nem voltak nélküle, tehát a gesztus egyszerre jelenti az önmagában való jószágot és a hasznót. A nélkülözhetetlenség a július negyedik ünnepségig szintén kettős jelentésű: egyszerre nélkülözhetetlen a folyamatos jószág, a kegyelmi állapot és a haszon. A kegyelmi állapot azonban csak a bizalommal együtt működik, ahogy az evangéliumokban is csak azokra sugárzik ki, akik elhiszik a megváltó igazságát. Grace igazságát viszont nem hiszi el a város, nem érdekli, és ennek egyenes következménye, hogy záros határidőn belül magához akarja hasonítani.²⁹ Nem elfogadja, hanem asszimilálja az idegent. Grace-

ből pedig hiányzik az az erő, amivel képviseli saját igazságát; ami megvan Bessben, Karenben, Selmában. Ehhez kötődik a legfontosabb zavaró tényező vele kapcsolatban: Grace-ben nincsen szeretet. Nem szeret senkit, csak a kis bábuit, amelyek mind egy-egy megváltottnak felelnek meg, munkája kézzel fogható eredményét jelentik. Ahogy Tom a végén mondja, Grace illusztrációja nagyobb szabású, mint az övé. Bizony Grace is kettős figura: egyrészt valóban be akar illeszkedni, a közösséghez akar tartozni, és érdek nélkül át akarja adni azt a kegyelmi állapotot, amiben ő maga található. Ugyanakkor ideológiáit akarja megvalósulva látni, ahogy apja a szemére hányja a film végi párbeszédben, ezzel ő is tárgyiasítja az embereket, mérlegelés nélkül mindenkinek megbocsát, nem látja a személyeket fölényes perspektívájából, tervet valósít meg – ő valóban belső fantáziáját szeretné kinn látni, nem csak magának fantáziál³⁰, mint az „Aranyszívek”.

Dogville pedig a legbrutálisabban „asszimilálja” Grace-t. A megerőszkolás itt is szimbolikus aktus (is), akárcsak a *Hullámtörésben*: a testtől és a lélektől való megfosztottság állapota, ahogy azt Grace semmibe meredő tekintete, szökése és lemondása tükrözi – még az ideáiról is lemond. A bábuk összetörése nemcsak a megváltás eredményét törli el, hanem Grace egyedüli személyes tulajdonát semmisíti meg, és megfosztja a személyes szeretet érzésétől. Dogville ezek után úgy viselkedik, ahogy a győztesek: eddig Grace mondta el közös történetüket, a megváltás sikereként, most ő

28 Pólik József szellemesen eljátszik a város nevének jelentéses anagrammáival: miszerint jó vagy Istennek tetsző városból a kutya városa lett: embertelen, elállatiasodott, Istenről megfélekezett. És ironikusan a kutya városa, amennyiben csak a kutya marad életben a városban a végén – ebek harmincadjára jut a város stb. Pólik József: Hogyan lett a Dogville-ből Godville? <http://www.pergokepek.hu/hu/issuearticle.aspx?GUID=e9dd236f-ef84-4971-a3e0-effd2a55c5ba> Ha nem angolos, hanem németes füllel halljuk a szót, márpedig a dán a némethez legalább olyan közel áll, mint az angolhoz, akkor a godville – jóakarát (guter Wille) megfordulását is kihallhatjuk belőle.

29 Pólik szerint „Dogville-ben mindenki elégedett önmagával; itt mindenki az »erkölcseiről«, a feltétlen »jóakarataról« beszél. Semmi sem zavarhatja meg ezt az általános elégedettséget. Az sem, hogy Moses (sic!) egy rozsdás lendkerékhez láncolja Grace-t, és az sem, hogy Dogville férfilakossága (a képmutató Tom kivételével) úgy dönt: megerőszkolja a nőt.” Grace valójában nem akarja ezt az elégedettséget megzavarni (csak Tom), hanem a mássága maga a zavaró tényező.

30 „Lélekben nincsenek jelen a világban, illetve mindenáron saját belső fantáziáikat szeretnék odakinn vizontlátni. Nemcsak a világ győtri őket halálra, hanem ők maguk is győtrik a világot, amennyiben önnön vágyaikat vetítik ki arra.” Földényi F. László: Lars von Trier hősnői. p. 5.

mondja el kettejük történetét, saját erkölcsi sikereként és az áldozat, Grace emlékének eltörlésével.

Erre a felejtésre válaszol a zárás, Grace bosszúja.³¹ Ugyanis egyáltalán nem egyértelmű, hogy itt isteni igazságszolgáltatásról lenne szó. A gengszterfőnök–Isten analógia inkább ironizálja ezt az értelmezést, semmint megerősíti. Grace bizonytalan – nem tudja eldönteni, hogy az embereknek inkább meg kell bocsátani, vagy inkább meg kell magyarázni, hogy mit miért tesznek. Inkább a körülményektől irányított lényeknek (kutyáknak) vagy inkább felelős individuumnak, embereknek látja őket. Nem tudja eldönteni, hogy a bűnbocsánat mint elv hogyan működhet mint gyakorlat, milyen viszonyban van a hatalommal, a felejtéssel és az emlékezettel. Ezért döntése nem egy tökéletes Isten döntése, hanem az áldozat bosszúja, meg nem bocsátása – ilyen értelemben teljesen jogos. De nincs transzcendens legitimációja, ezért egyrészt Grace megváltószemélyiség-képének teljes felmondása, másrészt pedig nem igazolható abszolút módon. És itt kardinális pont a gyerekgyilkosság. Grace ugyanis nem bűnököt és bűnösöket büntet, hanem abszolút bosszút áll, és tette ezért pontosan annyira igazolhatatlan, mint Dogville-é. Dogville el akarta törölni Grace személyiségét, Grace pedig eltörli Dogville-t; de Grace gesztusa sem állítja vissza régi önmagát – nem azonosul nevével, nem tudja eltörölni saját bukását. Épp ezért ő a bukott megváltó, nem Bess és Selma, neki nem sikerül a saját sorsát beteljesíteni, az „igazi teste” nem marad állva a film végén, amikor sírva beül apja mellé a kocsiba.

Hanna Győri Fallen Saviours

In Lars von Trier's films the good characters keep falling. The question is if the falling hero can remain strong and true, or can the different fates win justification or will suffering become their tragic end? Győri endeavours to answer this question by examining what the narrative and figure of the Saviour mean in our usual stories, and how Trier touches this scheme, what are things he gradually rewrites focusing on a different segment of it in each of his films.

Saving as a basic narrative, the story of Christ, the Passion has become one of the basic motives in European thinking, used as a sample for creating our everyday stories, self-narrations, histories. The Saviour continuously sacrifices himself for the community, gives up his own needs, but does not give up his own truth because he believes that the acceptance of his truth is in the interest of the whole community. The individual sacrifices build up a Passion, a story of suffering, the end point of which is when the community or the people in need of saving kill their saviour. However, death is not the endpoint of this scheme of stories: the death of the saviour is always followed by a late recognition, a radical change in the life of the community, which earlier fought against this change. The saving is postponed this way and the narrative ends with an expectation: the promised perfect life could not come true because of the imperfection of the world, but if the late recognition takes place the world will start to move towards the perfect aim.

Reflecting the scheme of the Saviour on narratives of *Europa*, *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* and *Dogville* the different variants of the basic scheme become explorable, and the figures of Trier's Saviours, their place in the community, the process and cause of their fall can be examined as part of the narrative of saving.

31 Ami a közönséget és a bírálókat is meglehetősen megosztotta. Ahogy le is írom, nem értelmezhető egysíkúan ez a gesztus, ezért nem helyeselhető vagy ítélnélhető el egyértelműen. Semmiképp sem fogadnám kisgyermek, csecsemők és mozgáskorlátozottak lemeszárítását olyan katartikus és megkönnyebbülő örömmel, ahogy azt sok néző és például Pólik József is teszi: persze ő Dogville lakóiban szintén tárgyakat lát: torzszülötteket, Isten árnyékait, akiken Grace átlát, akikhez képest ő Isten és nem torz ember, és ezért megengedheti magának a gyilkosságot. Azt ráadásul nevelésnek, az anyai szeretet jelének és a kegyelem haragjának nevezi: ez utóbbi egyszerűen értelmetlen, az előbbieket hamis analógiák, a megölés ugyanis nem nevel, lévén, hogy megszünteti a nevelendő, tárgyiasított embert, az anyák pedig többnyire nem falják fel gyermekeiket, az az apák szokása. Grace tette olyan bosszú, aminek nem lehet isteni igazolást keresni.