

Szabó Elemér

**„JELENTÉSEK” HÁLÓJÁBAN.
AZ APACSONK CÍMŰ JÁTÉKFIKLM ANTROPOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE***

Tanulmányomban Török Ferenc 2010-ben rendezett *Apacsonk* c. játékfilmjét járom körül, amely a magyarországi indiánózást és a hatvanas évek ÁVH-s „megfigyelési ügyeinek” világát idézi meg. A filmet előzetesen színdarab formájában is megrendezte Török, amelyet a Radnóti Színházban játszottak ugyanazzal a címmel 2009-ben és 2010-ben. Bereményi Géza a film, illetve a színdarab dramaturgja és a színházi dráma társírója (Kovács Krisztinával közösen). A következőkben tehát mintegy az „apacsonk táborát kémelelném körül”, hogy néhány adalékot nyerjek azon kérdésekhez, hogy a film a Kádár-kori magyar indiánózók szubkultúrájának milyen vizuális reprezentációját nyújtja, és hogyan kontextualizálható az ügynök-kérdést is feloldozó alkotás társadalomtörténetileg és jelen „kulturális rendszerünkben”.

Az alábbi gondolatokat egyrészt az a cél motiválja, hogy megvilágítsam Bereményi Géza alkotói poétikáját, amely a filmet és a színdarabot áthatja (ld. Muhi 2011: 8), másrészt az a kérdésfelvetés, hogy a kulturális (és vizuális) antropológia társadalomtudományának némely vonatkozása teremthet-e hasznos támpontot a filmalkotás értelmezéséhez, megközelítéséhez.

A film a magyarországi indiánózásra utal: főszereplői, Horváth és Szoboszlay a '60-as évek elején, az '56 utáni passzív ellenállás egy különös formáját választva, társikkal indián-törzset alapítanak a Duna mellett, mokaszint húznak, és kivonulnak a társadalomból. Ha a filmből kibontjuk, „kinyomozzuk” a cselekmény lineáris kauzalitását, elválasztva azt az elbeszélő szerkezettől, akkor a kezdőpontot hőseinknek az amerikai állampolgársággal rendelkező valódi indiánnal történő találkozása jelenti. Erre figyel fel az ÁVH, amely a vérszerinti amerikai apacsonról, Kormos Üstről azt feltételezi, hogy kém. A Duna-menti indiánok gyanússá válnak a megtorlás légkörében – meghurcoltatások, házkutatás, Horváth és Szoboszlay kihallgatása követik egymást. Horváthot, a törzs varázslóját, Fekete Holdat beszervezik (az indián beavatással bizarr párhuzamban új fedőnevet kap, az őrszobán besúgóként „beavatják”), míg társáról, Szoboszlayról, a törzsfőnök Szürke Sasról hamarosan csak halálhíre érkezik az indiántáborba, aki az ÁVH-s kihallgatás során tisztázatlan körülmények között meghalt. De az ÁVH-nyomozás igazi tétje nem is az indiánok kihallgatása és az egyikük beszerzése, hanem egy bizonyíték-erejű fénykép felkutatása

* A tanulmány *Berményi Géza művészete* címmel rendezett interdiszciplináris konferenciára készült. Debrecen, 2014.

és megsemmisítése, amely az indián törzsfőnök tulajdonában van. A fotó ugyanis az egyik ÁVH-s tartótiszt 56-os forradalmári múltját leplezné le.

A politikai krimi egy realista keretjébe illeszkedik a jelen horizontján, ahol a besúgó unokája filmet szeretne készíteni indiánozó nagyapjáról, mégpedig a nagymama (később hamisnak bizonyuló, történethamisító, ügynök-múltat elfedő) emlékei alapján és motivációjának megfelelően. A nagymama egy klasszikus NDK-s diavetítőn diafilmet vetít, a diafilmes „fedőtörténet” szerint a nagypapa kivándorolt Amerikába és az igazi apacsok között halt meg. A Kádár-kori magyar indiánokról látszólag mit sem tudó filmes kuratóriumnak gazdag vizualitása miatt tetszik a „romantikus” filmterv, de a döntőbizottság egyik tagja, Szürke Sas fia másképp ismeri ezt a történetet, és a film elkészítésének kérdését mélyebb etikai dimenzióba helyezi. Az indiánozás szerinte nem „ártatlan játék”, hiszen az ő apja belehalt, mégpedig a pályázó nagyapjának közreműködésével, egy fényképhez kapcsolódó „jelentésével”. Így kerül kapcsolatba a múlt (fénykép, árulás, halál) drámája a jelen filmes felelősséggel. Egy film is lehet „árulás”, de egy „indián nem lehet áruló”. Kishorvátnak tehát egy jó „indiánozó” filmet kell csinálnia. Erről (is) szól a film, illetve ez a film az (is). Az indián-ügynök nagypapa besúgó múltjával és amerikai kivándorlásának rejtelmével való szembesülés után Kishorváth emlékezésre ösztönzi a még élő családtagokat, elsősorban a múltat elhallgató, a férjéről hamis álmokat éltető nagymamát.

A cselekmény minden olyan pontnál megszakad, ahol információhiány lép fel, és a jelenetkezés időben visszafelé haladva éri el a kutatás mélypontját, majd tér vissza a részben megismételt, és a megszerzett tudás birtokában újraírt és értelmezett dialógusok során át a jelen horizontjára, amely „újraérti” a múltat. Ez a V-dramaturgia uralja mind a film, mind a színdarab forgatókönyvét. Jákfalvi értelmezésében a V-dramaturgiával „a kutatás-megértés teatralizálódik” a narrációban (Jákfalvi 2009: 648).

Ebben az elbeszélő szerkezetben a filmalkotók számos vizuális reprezentációs technikát is alkalmaznak, melyeket Glant Tibor történész egyértelmű megfeleltetések során az identitás, emlékezet-politikák egymástól elválasztható, különböző alakzataihoz kapcsol. (Glant 2013 63-68). Mindezekből jelen esetben a fekete-fehér archív mozgóképes felvételeket emelném ki, amelyek újra és újra felbukkannak a filmben, és amelyek a magyar indiánozókról készülhettek valamikor a Kádár-kor évtizedeiben. Az „indiánról” készült fekete-fehér archív felvételek a jelenetek közötti réseket töltik meg, de nem csupán úgymond összekötő elemek, mint azt Glant elemzésében állítja (Glant 2013: 63), amíg „átrendezik a színpadot”, nem csupán vágóképek, hanem filmdokumentumok a „valódi” magyar indiánozásról. A néző is beavatódik a bakonyi-dunai indiánokkal való „mediatizált” találkozásban, illetve azonosulhat a megfigyelő-ügynök megfigyelési technikákat, jelen esetben kamerát titokban működtető „munkájával”. Továbbá mindig más és más jelentést hordoznak a „politikai

krimi” cselekményének, a nézői jelenből visszatekintő, majd a realista keretjátéknak megfelelően a jelenbe visszaérkező nyomozás kontextusában. A V-dramaturgia, a jelenetezés időszerkezete Jákfalvi Magdolnával egyetértve szimbolikus jelentőségű a rejtjelezett múlt szövetének, töredezett „szövegének” értelmező feltárásában. A jelenetek megismétlődnek, visszatérnek, folytatódnak, a megszerzett információk fényében ártértékelődnek, módosul, változik a jelentésük. Az archívok úgy működnek a filmekben, mint levéltári archívumok, ügynöki jelentések, peranyagok, melyeket az alkotók transzponáltak esztétikai produktummá. Érdekes követni az archív anyagok sűrű jelentésmódosulásait a filmfolyamban: emlékkép, álomkép, vágyfantázia, megfigyelés-kutatás, részvétel a játékban, asszociáció, szimbolizáció, ritualizáció.

A festett díszletek, hátterek és arcok nem feltétlenül a múlt-idézés, etnográfiai hitelesség vagy az indián játék „reális” eszközei, hanem szimbolikus üzenetet hordoznak: egy helyütt az ügynöki kétszínűség egy festett indián arcának mintázatában jelenik meg szimbolikus; besűgő-besűgött álarc mögé rejtőző politikai játszmáját sejtjük ott, ahol festett indián arcok premier-plánjai váltakoznak a főhősök párbeszéde során a táborban. A hétköznapi terek is átszemiotizálódnak, „indiánná” válnak, különböző szellemiségek, kultúrák szinte észrevétlenül itatják át a tereket. „Itt minden indián” – halljuk az állapotos feleség kijelentését a lakásukról, ott, ahol ennek semmi vizuális jelét nem látjuk.

Az indián játékkal mondhatni egy szellemi-lelki „tájakon” játszódó drámai „western” ágyazódik a politikai krimi műfajába, és ez a kettős fókusz, mint látni fogjuk, ez a társadalomtörténetileg is releváns utalásos „ellipszis” fellazítja azt a hagyományos szerkezetet, hogy „voltak az ők és a mi, a bűnösök és az áldozatok” (Muhi 2011: 8).

Hasonló érvek mentén Jákfalvi az Apacsok színpadi dráma elemzésekor kifejti, hogy a történet elkerüli az ítélet, igazság, helyreállítás, generális feloldás, megbocsátás nézői elvárásait (Jákfalvi 2009: 648). Jákfalvi szerint azért, mert a jelenetstruktúrának köszönhetően a jelen és a múlt generációi szerepeikben ismétlik egymást és a történet egyetemes meseszerűségét. A szerepazonosságok (mind a színházi, mind a filmes változatban egyazon színészek játsszák az idősebb és fiatalabb Horváthot és Szoboszlayt), az állandó karakterek kizárják az ítélkezés aktusát, hiányzik a jó és a rossz egyértelmű megkülönböztetésének mesei biztonsága. Az Apacsok Jákfalvi szerint nem dokumentumdráma, ha még levéltári kutatásokon alapul, akkor sem. Elkerüli azt a veszélyt, ami a tényleges dokumentumok dekontextualizálásával jár, így ítélkezés helyett egy történetet formál dia-mesévé.

Muhi Klára Apacsokról szóló elemzésében Bereményi korábbi dalszövegeiből ismerős két hős, Antoine és Désiré alakjával állítja párhuzamba a film főszereplőit, a „két szürke (?) fiatal értelmiségi”, Szoboszlay és Horváth figuráját (Muhi 2011: 8), akik May Károly Winettouján nőttek fel, és a dunai indiánok között érzik jól magukat a Kádár-kor (lég)nyomása, avagy „levegőtlenége” elől menekülve. A két figura a

nagy ötvenhatos nemzedék leszármazottja, egy olyan, töredezett és ellentmondásos képet mutató generációé, melynek tagjai között egyaránt találunk (ellen)forradalmárokat és forradalmat vérbefojtókat, túlélőket, emigránsokat, megtorlókat és kívülmaradókat. A filmben elhangzó utalás szerint Szoboszlay apja „életfogytigos” lett az ’56-os forradalomban való aktív részvétele miatt. Maga az ’56-os forradalom toposza a filmben direkt módon nem tematizálódik, hanem, akárcsak a teljes Bereményi-életműben, egy közvetett utalások mögé rejtett, viszont annál állandóbb referenciapontot jelent. Horváth és Szoboszlay tehát az aktív, forradalmi ellenállás perspektívája helyett legfeljebb a passzív rezisztencia különböző formáiba menekülő, kádári valóságból kiutakat kereső új generáció tagjai. Az „apacsok” és „apák” közötti alliteráció is utal az apák generációjának e sajátos, ellentmondásokkal terhelt, feldolgozandó örökségére.

Dolgozatom címével, „jelentések hálójában” egyrészt Clifford Geertz szimbolikus antropológus kultúraelméletét szeretném felidézni, másrészt nyilvánvaló utalásként használni azt nem csak a titkosügynöki munka hálózati jellegére, a besúgók beszerzésére, „behálózására”, áldozataik és esetenként saját maguk csapdahelyzetére, melyre a tárgyalt film cselekménye is utal („ebből nem lehet kiszállni” – mondja Horváth), hanem az elmúlt politikai rendszer diktatórikus hatalmi mechanizmusának szinte észrevétlen, pókhálószerű, „ragacsosan” szennyező jelenlétére, sokszor a korszak mikro-társadalmi terének privátnak vélt sarkaiban, indiántáborokban is.

Bereményi Géza egyik interjújában röviden utal személyes szembesülésére a ráállított ügynökkel, nem egyszerűsíti „moralizálássá” élményét, emlékéit, és szinte csak azért említi meg az őt „megérintő” témát (az őt besúgással illető illetőt név nélkül), hogy feldolgozására, az *Apacsok* drámájának személyes alapjára, társadalmi jelentésére mutasson rá (Ambrus 2013). Nem a név, az „ítélet” fontos számára, hanem a téma, amely kulcsszó az ő alkotói látásmódja szempontjából. Nem az embertelen igazság története, hanem a történetek emberi igazsága érdekli. Mintát venni a pókhálóról, hogy a felismerés segítse a takarítást. Érzékenyen kibogozni a „cseleit szövő fondor” társadalomtörténetet. Lassú Őz nagymama „amnéziájának” családi-törzsi jelentősége érdekli, és nem feltétlenül a jelenség történeti tárgya. A személyes érintettséget Bereményi Géza művészete közösségi, társadalmi jelentéssé transzponálja. Személyes érzékenység, érzékeny személyesség a történetek iránt, de semmi személyeskedés, érzékenykedés a történetek miatt.

Visszatérve az indiánokra és az antropológiára, Geertz szerint az idegen kultúra szimbolikus jelentéshálózatának bogozgatása az etnográfus feladata, illetve interpretatív antropológiája az „idegen” kulturális önértelmezésén keresztül közelíti meg a jelentésteli szimbólumrendszer émikus használatát. A „mit jelent az ’indián’?” kérdés inkább tűnik etnográfiai jellegűnek, és úgy véljük, a válasz jobban megközelíthető az „értelmezés hatalmával” (Geertz), mintsem a korabeli hatalom értelmezésében. A hatalom három kategóriát állít fel az „indián fedőnevű ügy” során. A két,

ügymond veszélytelen „romantikus” és a tudományosan indiánozó „etnografikus” típus mellett, az egyházzal, cserkészettel is összefüggő, „ellenforradalmi” és irredenta-vallásos, klerikális, nacionalista „indián tömörülés” kategóriája válik a hatóság egyértelmű célpontjává (Horváth 2009: 35).

A magyar indiánok történetében rendszerszinten a társadalmi dráma nem csak a hatalom és a privát, civil kiscsoport, „törzs” strukturális összeegyeztethetlenségéből források, hanem a kulturálisan érzéketlen, „szociális”-nak mondott rendszer, kommunista ethosz és az (ellen)kulturális, kvázi-mitikus világkép közösség-szervező ereje között. Magyarországon a korabeli politikai hatalom sajátos totális logikája folytán arra törekedett, hogy a társadalmi élet minden területét a felügyelete alá vonja. A „felülről” nehezen ellenőrizhető, az intézményes rend réseiben megbújó kisközösségek, csoportosulások ebben az összefüggésben váltak „veszélyes szerveződéssé”, az ideológiai kisajátítás és a politikai kontroll gyakorlásának kiemelt célterületévé. „Ahol mi nem vagyunk, ott az ellenség van” – állítja egy korabeli politikai szlogen.

Az ügynök-téma művészi feldolgozásában Bereményi Géza zseniálisan használja fel az „indiánt”, mert az ügynök-indián párosításban nem teljesen fikcióról van szó, a szó hagyományos értelmében, hanem a történ(e)tek finom transzpozíciójáról. A dráma „indián öltözete” inkább kifejezéssé válik, semmint „álruhává”.

Idéznék Glant Tibor történész értő filmelemzéséből. „Rendkívül izgalmas és érdekes elem a fiktív történet megalkotása, hiszen nem igaz történettel emlékeztet, de a műalkotás mégis eléri célját”, amennyiben szembesít a pártállami múlttal, és igazolja a korszakot kutató történészeket, akiknek szintén ez a céljuk, csak más eszközökkel (Glant 2013: 68). Így szól Glant konklúziója. A film erénye Glant szerint tehát az, hogy nagyobb társadalomtörténeti ívet húz meg a pártállami múltunkhoz való lehetséges viszonyulás tekintetében. Abban az értelemben valóban fikció a film, hogy nem nyújtja a történet magvát képző megtörtént események „pozitivistá” adatolását. A történet háttérét képző ’63-as indián-perben például nem történt haláleset, és nincs szó benne vitatott fotó-dokumentumokról. Ugyanakkor az eredeti történettől eltérő, beépített fiktív elemek, a drámai haláleset és a konfliktust generáló fénykép kapcsolatának jelentősége, úgy vélem, egyik kulcsfontosságú tényezője a Bereményi által elvégzett művészi transzpozíciót szem előtt tartó műértelmezésben.

A film látható cselekményének szintjén nem tudjuk meg, hogy Szoboszlai átadta volna az ’56-os fotót, melyet az ÁVH-s tartótiszt keresett, hogy megsemmisítse saját „inkrimináló” forradalmi múltjának dokumentumát, emlékét. A tartótiszt szándékát úgy is értelmezhetjük, hogy saját forradalmi, „indián” eredetét kutatja a fényképben, melyet ha megmutatott volna a film, akkor a történet a közös eredet dokumentatív reprezentációjával a zsurnalisztikus megbocsátás-toposzt erősítette volna. Így viszont az ávós (és a rendszer) eredendő bűne – ahogy Glant értelmezi a filmet – a felejtés-felejtetés, a közös kép hiányában, eltüntetésének szándékában (valamint az

ügynök férjét védő nagymama mülthamisításában) fogalmazódik meg. A felejtés-felejtetés ilyen módon egyaránt kapcsolódik az ávós és az indiánzó Horváth család figuráihoz. Tehát nem csak „ők”, az ávósok és „mi”, az áldozatok állnak szemben, inkább személyes választások.

Az „apák” közös forradalmi képének hiánya a filmben azt is jelentheti, hogy Szoboszlay, felelős főnökként, nem engedte be a törzsbe az ávóst. Maga a forradalom és az indián játék mind a Borvendég-perben, mind a filmben asszociatív kapcsolatba kerül. A törzsfőnök Szoboszlay halála a „fiktív” történetben az erkölcsi áldozathozatal szimbolikus szélső pontja. Ilyés Gyulát parafrázálva, úgy is értelmezhetjük, hogy „kiszállt” a zsarnokság láncából. Ha Szoboszlay átadta a fényképet, és azért ölték meg, mert egyáltalán tud róla, vagy ha ténylegesen öngyilkos lett a „gyenge idegei miatt”, ahogy az ÁVH-tartótiszt állítja, akkor a hatalom tehetetlen áldozata, és halálának kevés köze van az „indiánhoz”. Ez esetben a rendszer és személyesen az ávós erkölcstelensége „halálos”. Ezzel szemben Szoboszlay halála „indián” keretben is értelmezhető, mintegy „mitikus”. A fikció-valóság feszültségében, a film indián jelentéshálója szerint azt is mondhatnánk, hogy halálának szellemi-spirituális jelentése van (szíve felemelkedett a Nagyszellemhez). Ebben egy archív vágókép igazít el a magyar indiánzókról, ahol is egy indián csatában, tehát komoly „játékban” elesett harcost visznek társai. Szoboszlay halálát nem is látjuk, körülményeit nem is tudjuk pontosan, nem az akciódramaturgia része, mint ahogy az említett fotó sem látható.

A fotó- és filmdokumentáció tehát nem szavatolja a „pozitív igazságot” a műalkotás terében, holott történetileg nagyon is adatolható, részletezhető, „pozitivist” kontextusba vonható az indiánzózás és a korabeli hatalom viszonya a nyilvánossá vált anyagok (periratok, ügyöki jelentések), és azok történeti-antropológiai vizsgálatának fényében, de a haláleset és a fénykép „igazságának” kérdése túlnő még a film cselekményének részletező megközelítésén is, és szimbolikus, „szellemi-mitikus” dimenzióba emeli a film cselekményvilágát.

A halál és a fénykép dramaturgiai kapcsolata azért is érdekes, mert hasonló összekapcsolás jelenik meg egy másik indiánzózó játékfilmben, az *Árnyéktolvaj* című, a bakonyi indiánzózó belső, közösségi használatára készült alkotásban, ahol is a nyugati tekintetet működtető, a szenzációra, egzotikumra éhes fotográfus, mondhatni az indián kultúrára nem kellően reflektáló etnográfus fényképész belehal vállalkozásába. A filmben láthatunk ugyan (bakonyi) indiánokról készült fotókat, például a legnagyobb törzsfőnököt játszó Cseh Tamásról, szertartásokról, játékokról, tárgyi kultúráról, de azok a „sárgaszemű” fotográfus filmbéli álmában szerepelnek. Az *Árnyéktolvaj* álomjelenete és Cseh Tamásnak a filmben elhangzó „képfilozófiai” gondolatai a jó álomkép és a jó fénykép nehéz, de talán (interkulturálisan is) egyszerű lehetséges kapcsolatáról szólnak.

Úgy vélem, a drámai struktúra csúcspontján a fénykép valóságának tétje (a krimi nyomozása) és a hősi halál értelmének kérdése (a mély indián játék) áll egyszerre. Hasonló kettős együttállást mutat az elbeszélő szerkezet flash-backjeinek mélypontja is. Úgy tűnhet, hogy a beszerzés-„beavatás” őrszobai „rituáléja” az a jelenet, ahol megfordulnak a dolgok. Ugyanakkor egyetértek Jákfalvi Magdolnával (Jákfalvi 2009: 649), hogy az időben legmélyebb, baráti örömben, szinte gyermeki álmodozásban leggazdagabb valódi beavatás főhőseink találkozása az igazi indiánnal (egy apacs a Keletiben). A fénykép hiánya, a halál körülményeinek bizonytalanságai, a „beavatás” kettőssége, a félbehagyott, „félbevágott” és a filmidőben egymástól eltolt dialógusok mintha lebegtetnék a cselekmény jelentéseit. Ugyanakkor nem feltétlenül arról van szó, hogy az „igazság pillanata késik”, ahogy Muhi Klára jegyzi meg elemzésében (Muhi 2011: 8), hanem sokkal inkább ezen jelenetek és jelentések feszültségében, hálózatában rejlik, abból forrászik a néző személyes értelmezése által. A kreatívan új etikai dimenzióban születhet meg a „személyes igazság”, illetve az a „vegytiszta igazság”, hogy Kishorváthot idézzem. A film a személyes és „törzsi” család-történetünk értelmezésére hív fel, példát adva erre.

Jákfalvi Magdolna a darab karaktereit még a generációk változásában is jellemfejlődés nélküli mozdulatlan „diafilmfigurákként” aposztrofálja (Jákfalvi 2009: 650). Szerinte nincs jellemfejlődés, csak szerepek vannak, sztereotíp helyzetekbe lépő szerepállandók és információk. Ezért használ a dramaturgiára a színházi előadás szerinte domináns formájából merített vizuális analógiát, a diafilm hasonlatát. Jákfalvi meglátása alapján a jelenetek tereit is úgy lehet cserélgetni, mint diafilmet a vetítőben. A darab látens mesenarrációval működteti az ügynöki jelentések köré képzett társadalmi tragédiát, amely szokatlan és okos megoldás, hiszen kiiktatja a sematikus nézői állásfoglalást, ehelyett marad a diafilmszerű narráció sematizmusa.

A hazug meseszerűséget árasztó diafilmes reprezentáció, mint már említettük, a múltamisító nagymama alakjához kapcsolódik. Egyrészt pont ezt problematizálja a darab, az ellopott gyerekkort, amikor hazudoznak és „elhallgatnak szüleink, ha a szobába lépünk”, mikor az „időre hályog tapad”, hogy Bereményi Géza szavaival éljek a Tangó című dalból (Bereményi 2008: 186). Ugyanakkor a diafilmfigurákról szóló mediális reflexiótól továbbléphetünk a film felé, hiszen nemcsak maga a film kerül a keretes szerkezet kuratóriumi jelenetei közé, hanem azok fő témája, tárgya a filmkészítés. A „film a filmben” szerkezet, az új, készülő film kilátása, Jákfalvi álláspontjával szemben, meglátásunk szerint reményt ad a generációs traumák feldolgozására, generációs váltásra, „jellemfejlődésre” a (film)művészet eszközével. Horváth e ponton Török Ferenc alteregójának tekinthető: mindkettő egy fiatal filmes, aki megpróbálja feldolgozni az „apák” ellentmondásos örökségét.

Láttuk az archívok dramaturgiai kontextustól, a nyomozás folyamatától függő jelentésmódosulásait, jelentés-változatait, a dialógusokból kibontakozó történet „igazsá-

gának” rétegzettségét, illetve sorolhatnánk a film különböző vizuális reprezentációinak kölcsönhatásait. Csakhogy itt nem arról a cinikus relativizmusról van szó, melyet az ÁVH-tartótszít fogalmaz meg: „Az az igazság, amit az emberek elhisznek.” Vagy máshol: „Az emléknym halványulni fog, csak meg kell erősíteni a legendát”, a fedőtörténetet, más szóval ellentörténetet. Inkább a közösségi „mítoszok”, illetve a családi traumák erejének történeti tanulsága fénylik fel.

Ahogy Szoboszlai halála „indián” keretben is értelmezhető, mintegy „mitikusan”, hasonlóképpen mondhatjuk, hogy Horváth indiánként bukik el. „Nem volt olyan jó nyomolvasó” (Muhi 2011: 9), mint Szoboszlai, a törzsfőnök, aki rájön, hogy mit is keres a „kutatócsoport”, ahogy az ávos eufemisztikusan fogalmaz csapatáról. A beszerzett ügynök eleinte reménykedik abban, hogy jelentései meggyőzik a hatóságot az indián játék ártalmatlanságáról. Horváth tehát naivitásának áldozata, bukása inkább baleset, csatavesztés indián kontextusban. (Az indiánozást mutató archív anyaghoz egy helyütt tényleg az ártatlan, naiv játék képzete asszociálódik). Csak utólag jön rá, hogy tette kapcsolatba hozható főnöke halálával, mivel mégsem beszélte varázslóként olyan jól az ellentétes szellemek (tűz, víz) nyelvét.

A Horváth figurájával analóg valós személy, mint korábban említettük, egyrészt ügynökként beépült az indiánok közé, másrészt később a résztvevő megfigyelés pozitivista módszerével antropológiát művelt az észak-amerikai indiánok között. E kettős szerepnek ellentmondásokkal teli összevetéséről (hogyan egyeztethető össze az indiánokat kutató etnográfiai szöveg és a magyar indiánokról írott ügynöki jelentések közös szerzősége), illetve a résztvevő antropológiai megfigyelés és az ügynöki megfigyelés módszertani párhuzamairól az Anblokk folyóirat tematikus száma nyújt beható elemzést (AnBlokk 3/2009, Megfigyelési ügyek). Az érintett személy ügynökszerepéből fakadó felelősség kérdését a kollektív ítékezés helyett érdemes a személyes felelősségvállalás területére utalni. Antropológiai tevékenységének pozitivista horizontja pedig retrospektíve bizonyul „etikátlannak”, melyen, mint látni fogjuk, egy új etikus antropológiai paradigma képes előremutatóan változtatni. Az új tudományos paradigma analóg azzal a horizont-nyitással, amely Kishorváth új filmtervében, a terhelt családi örökség újraértelmezési szándékában megtestesül.

A kulturális antropológia tudománytörténeti paradigmaváltásait vizsgáló tanulmányában Biczó Gábor az ismeretrepresentáció válságának etikai értelemigényét hangsúlyozza (Biczó 2011: 83). Az antropológia etikai dimenziójának erősödése szemben áll az etnocentrikus hatalmpolitikai célokat így-úgy kiszolgáló, a paternalista, kolonizáló tekintetet erősítő, pozitivista módon leíró etnográfiával. Nincs „ártatlan”, vagy „érzelemmentes”, a találkozás kontextusából, terepmunka-szituációból kiragadott információ, száraz etnográfiai adat, mint ahogy az ügynöki jelentések is értékterheltek etikailag. Horváth bukása párhuzamba állítható a naiv, pozitivista, hatalmat kiszolgáló etnográfia kudarcával. A Horváth figurájával analóg valós személy esetében a korabeli pozitivista tudományos diskurzusra hivatkozás (ld. Horváth 2009:

30-31) inkább tűnik egy „felmentő stratégiának”, mintsem tudományos perspektívának. Itt felmerül annak lehetősége, hogy a moralizálást elkerülve a társadalomtudomány mai állása szerint, az etikai dimenzió erősödése felől is elemezzük a történeteket. Nem választható szét az ugyanazzal a módszerrel készült etnográfiai leírás és ügynöki jelentés etikai értelemigénye, mint ahogy ezt teszi „émikus vallomásában” az Apacsok varázslójának megfeleltethető történeti személy (Borsányi 2009). Ezt meghaladva az antropológiai értelmezések és önreflexiók folyamatának, a kulturális találkozások és szimbolikus jelentések „hálózatosságának” dinamikájából kifejtendő a kulturális találkozások etikai-drámai struktúrája, középpontba állítható a Másikkal való találkozás etikai-drámai tétje, egy új, a kreativitásnak teret adó értelmezési horizont. E horizonton belül lelhető fel meglátásom szerint az ügynök-kérdés művészi eszközökkel véghezvitt sajátos transzpozíciója, amelyet az Apacsok megvalósít.

Annak ellenére, hogy távoli analógiának tetszik, egy sajátos kitérőt tennék az úgynevezett antropológiai film műfaji kérdése felé. Terepmunka-módszerként születik meg, majd egyrészt a vizuális antropológiai kutatás produktumaként értelmeződik, másrészt a dokumentumfilm-művészetrel is összekapcsolódik a filmtudomány felől. E helyen szeretném kiemelni, hogy a filmes kultúrakutatás történeti kontextusában korábban és konkrétabban vetődött fel a már említett etikai kérdés, mint az írott, akadémikus etnográfiaiban. A hatalom és a kamera kapcsolatának érzéki megnyilvánulása a reflexió konkrétabb tapasztalatává vált, mint az absztraktabb társadalomtudományos diskurzusok esetleges átpolitizáltsága. A vizuális kutatás tudományos és etikai célját már jó ideje a több identitással bíró, interkulturális filmhasználatra lehetőséget adó, nyitott stratégiával működő közös alkotások, produktumok létrehozása jelenti.

A bakonyi indiánok „mozgóárnyéknak” nevezik a filmet, „árnyéktolvajnak” a filmet. Az Apacsokban alkalmazott archív felvételekre vetített árnyékok így egyszerre jelzik úgymond a megfigyelő kamera-tekintet pozícióját, és a szereplők szubkulturális felfogását is a mozgóképről. A többszörösen „használható” film egyrészt a nézői befogadás felől a politikai krimi műfajának megfelelően működik, másrészt a magyar indián közösség történetének szempontjából is használható reprezentációt képez. Bár a nyelvezetnek, archívoknak autenticitása kétségtelen, nyilván nem antropológiai filmről van szó, mint ahogy a tárgyát képező filmterv sem. „Ez nem egy realista film lesz”- hangzik el a filmtervet tárgyaló kuratóriumi megbeszélésen. A magyar film világa úgy tudja, hogy nem sikerült még filmet készíteni a magyar indiánokról. Magas etikai-bizalmi tétje van, ahogy az egyik kurátor megjegyzi: „Nem szabad, hogy nevetségessé váljon a tolldíszes magyar mérnök”. A (magyar) indiánok nehezen „adják oda árnyékukat”, hiszen az személyes, és ez a dokumentumfilm mint olyan etikai értékterheltségét is kifejezi. Az *Árnyéktolvaj* című, a közösség belső használatára készült indiánfilmben nem sikerül a fénykép a törzsfőnökről, és a fényképész halálával végződik a próbálkozás, bár az indián vezető (Cseh Tamás) részéről

nincs kizárva egy jó árnyék lehetősége a jövőben. Ebből a perspektívából is előre mutató az *Apacsok*.

Antropológiai analógiáim csupán arra szolgálnak, hogy rávilágítsanak Bereményi Géza művészetének arra az aspektusára, hogy etikus érzékenységgel dolgozza fel az ügynök-tematikát, amely történeti vonatkozásban áll a magyar indiánkultúrával, és kulturális érzékenységgel közelíti meg ez utóbbit, etikus céllal „használja”, transzponálja az említett kapcsolatot művészi produktummá, egy jó „mozgóárnyékot” ajándékozva nekünk.

Glant Tibor történész szerint az *Apacsok* emlékeztetni akar, szemben az elfojtás, történelem-hamisítás generációkon átívelő, társadalmi drámájával (Glant 2013: 68). Tanulmányom végén én ez ügyben arra tenném a hangsúlyt, hogy az antropológia emlékezet-kutatásának assmann-i tanulságai is használhatók a dráma és a film társadalmi nyilvánosságban betöltött lehetséges szerepére vonatkozóan. Az úgynevezett „kommunikatív emlékezet” közösségileg töredezett, még nem egységes jellege kitapintható az ügynök-téma zszurnalisztikus toposzaiban, a moralizálásra, sokszor etikátlan politikai haszonszerzésre is alkalmat adó, még meg nem állapodott értelmezéseiben. Egyszermind talán a magyar indiánokról szóló városi legendák is hasonlóan szerteágazóak, töredezetek a szubkultúra viszonylagos, és mint láthatjuk, nem minden ok nélküli zártágából fakadóan. Az emlékezés ezen szakasza Assmann szerint a néhány, még élő generáció közvetlen kapcsolatának jó pár évtizednyi ideje, „a közelmúlthoz kötődő biografikus emlékezés” (Assmann 1999: 52). A művészi feldolgozás, transzponálás a megállapodott „kulturális emlékezetbe” való átcsapást szolgálhatja. Assmann szavaival élve a filmkészítés mozzanatában a „kommunikatív szempontból veszélyeztetett s ezért kulturálisan megerősített emlékezésre” ismerhetünk rá (Assmann 1999: 64). A film a „Mit nem szabad elfelejtenünk?” kérdésért, felhívását tárgyasítja, testesíti meg. Ilyen értelemben egyfajta „emlékezetközösséget” teremt (ld. Assmann 1999: 30).

Az antropológia a kulturálisan megalapozó emlékezet kapcsán szertartásosságról, rítusokról beszél. Itt már nem az *Apacsok* „indiánját” kapcsolnám az antropológia „rituális emlékezetének” konnotációjába, hanem Bereményi darabja-filmje társadalmi szerepét, amely egyszerre hívja fel a figyelmet a „kommunikatív emlékezet” generációk közötti hiányának társadalmi veszélyeire, és témáját feldolgozómódjával mintegy segíti az assmann-i kulturális emlékezet szintjére emelni, ahol a színház és a film a kollektív emlékezet „rítusává” válhat. Nem úgy teszi ezt, hogy a társadalmi amnézia (múlt) rendszerszintű okait ostorozza, hanem a személyes motivációkra, felelősségre fókuszál, mintegy azt a kérdést intézve a nézőhöz, hogy ki milyen „indián” volt, lett volna akkor. Önvizsgálatra hív az ügynökkérdéshez, közös múltunkhoz való árnyalt „személyes” viszonyban, és a magyar indiánokat is anélkül, hogy kameratekintete egy „ellen-fikcióval” gyarmatosítaná őket, kultúrtörténetünk nyilvánosabb, megbecsült részévé avatja.

Felhasznált irodalom

Ambrus Balázs: Bereményi Géza: Minden kor izgalmas (interjú Bereményi Gézával). *Mandiner.hu*, 2013. december 16. Online:

http://mandiner.hu/cikk/20131212_beremenyi_geza_minden_kor_izgalmas

(letöltés dátuma: 2014. 05. 27.)

Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Budapest, 1993.

Bereményi Géza: *150 dalszöveg*. Napkút Kiadó, Budapest, 2008

Berkovits Balázs: Erkölcstelen besúgók, tehetséges áldozatok, áldozatos erkölcsbírók. *AnBlok 3* (2009), Megfigyelési ügyek, 6–13.

Biczó Gábor: Az ismeretreprezentációs válság és kutatás etikai háttere a kortárs antropológiaelméletben. *Meditor* 2011/1, 83–96.

Borsányi László: Émikus perspektívából. *AnBlok 3* (2009), Megfigyelési ügyek, 64–67.

Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Osiris, Budapest, 2001.

Gelencsér Gábor: Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”. In: uő *Az eredendő máshol*. Gondolat, Budapest, 2014. 320–324.

Gergely Ferenc: Ávósok az „indian” ösvényen. *Új Pedagógiai Szemle* 61/11–12., 288–307.

Glant Tibor: Képi reprezentáció, identitás és emlékezet Török Ferenc Apacsok című filmjében. In: Győri Zsolt – Kalmár György szerk. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. 62–69.

Heltai Gyöngyi: Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlói Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 2002

Horváth Kata: A Borsányi név. A politikai és tudományos megfigyelés határai. *AnBlok 3* (2009), Megfigyelési ügyek, 30–38.

Jákfalvi Magdolna: Rekomponált jelen. Kovács Krisztina – Bereményi Géza: Apacsok. *Jelenkor* 52/6, 646–650.

Kovai Cecília: A kém, a gyarmatosító és az ügynök. Egy nyugati tudomány kelet-európai lefordítása. *AnBlok 3* (2009), Megfigyelési ügyek, 57–64.

Kovai Melinda: Az „Indiánok” fedőnevű ügy. *AnBlok 3* (2009), Megfigyelési ügyek, 40–51.

Muhi Klára: Apacsok. A hazug nagymama meg a többiek. *Filmvilág* 2011/2, 8–9.

Schubert Gusztáv: Langyforgató. Beszélgetés Bereményi Gézával. *Filmvilág* 1997/02, 4–5.

Vig György: Bereményi Géza kilenc élete. *Magyar Nemzet Online*, Kultúrgrund c. rovat, 2014. április 10. Online: <http://mno.hu/grund/beremenyi-geza-kilenc-elete-1219752> (letöltés dátuma: 2014. 05. 27.)

Vincze Teréz: „A múltat meg kell oldani.” A történeti emlékezet mintázatai a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Filmvilág* 2013/6, 16–19.