

**Börcsök Dóra**

# **Első bálozók és akik utolsó tangójukat járják avagy A lázadás természetrajza Bernardo Bertolucci legöregebb és legújabb botrányfilmjében**

## **Szerző**

**Börcsök Dóra**

1976-ban született Budapesten.

Színháztörténész diplomát szerez a Veszprémi Egyetem színháztudomány szakán. Jelenleg az ELTE negyedéves filmelmélet szakos hallgatója.

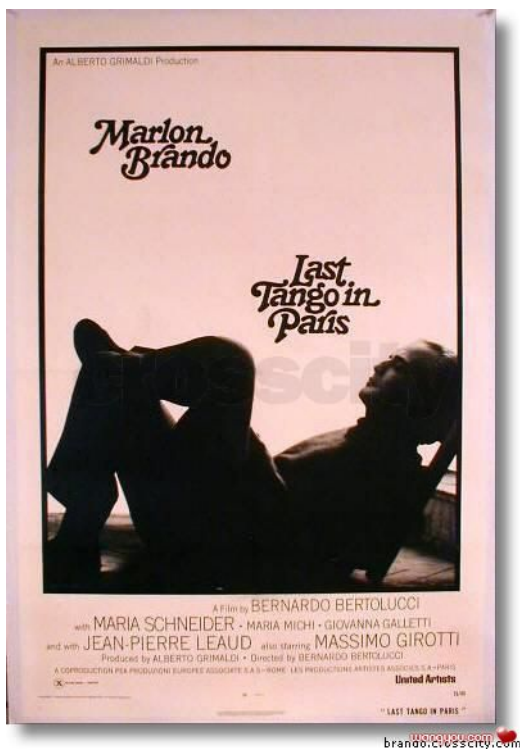
Publikációi 2000-től a Zsöllye, Criticai Lapok, Élet és Irodalom, Kritika hasábjain jelennek meg.

e-mail: [rackajuh@freemail.hu](mailto:rackajuh@freemail.hu)

## **Első bálozók és akik utolsó tangójukat járják avagy A lázadás természetrajza Bernardo Bertolucci legöregebb és legújabb botrányfilmjében**

1968. „We want the world and we want it now.” – követelték a háború után születettek immár öntudatos nemzedékké növe-szerveződve a világ legkülönbözőbb pontjain. Először talán '64-ben a Berkeley Free Speech Movement -jének diákserege, később kontinensünk nyugati régiója, majd a keleti blokk mozdult. A nemzetek politikai, társadalmi berendezkedésének differenciáltságánál fogva természetesen némelykor homlokegyenest ellentétes okoktól motiváltak, s más-más céloktól vezérelve emelték fel hangjukat s deklarálták – periferikus látásukkal mindig vágyón oldalvást pillantva távoli felségterületek felé – , hogy „az élet máshol van”. A vasfüggöny innenső oldaláról, a totalitárius államok jogfosztott ifjai áhítva álmodtak arról a szabadságról, amelyre amerikai vagy francia kortársaik elviselhetetlen „represszív elnyomó toleranciaként” tekintettek.

A nyugatiak a túlságosan is jól működő kapitalista rendszer szabványgyártó mechanizmusát megkérdőjelezve, anarchista mindenttagadókká igyekeztek lenni, a franciáknál komoly történeti tapasztalattal bíró romantikus-patetikus forradalomkultusz nevében. Párizsban a plakátok „Az álom a valóság”, „Tilos a tilalom”, „Legyünk realisták, követeljük a lehetetlent” – utópista extázisát generálták, amely eufória attól, hogy úgy tűnt ideig-óráig létjogosultságot nyert, ettől ki is elégtelt. (I can't get no... de mégis) A diákok itt nem a ténylegesen földig romboló militáns lázadás szélsőséges válfaját képviselték, csupán álmodtak egyet a gazdaságilag prosperáló, alapvetően demokratikus környezetükben arról, mi lenne, ha nem „egydimenziós emberként” kellene létezniük „látványtársadalmuk” keretei között.



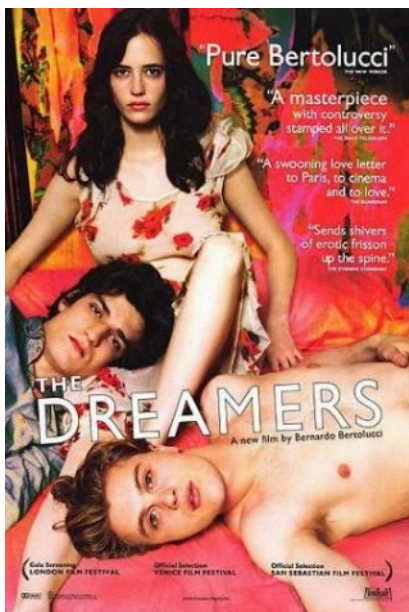
Bernardo Bertolucci számos alkalommal foglalkozott a lázadó-forradalmár mivolt problematikával – s ő maga is egykoron ellenszegülő-elvetemült újhullámos godardista volt –, legkorábban négy évvel a párizsi események előtt rajzolta meg egy olyan férfi portréját, aki „eleve retúrjegyet vásárol az illegalitás, a konspiráció stációihoz és az összes lehetséges barrikádhoz, mellyel bármikor vissza is térhet sorsának védettebb réveibe, az önmagunkhoz való titokzatos hűség sodrás nélküli holtág-állapotába, vissza ahhoz a stációhoz, amely a békebeli, polgári-kispolgári-nyárspolgári sehová sem vivő promenád.” (1). Talán az ehhez a stációhoz való visszatérés vétké miatt bűnhődik meg az olasz rendező leghíresebb kult-lázadója, *Az utolsó tangó Párizsban* című film Marlon Brando által játszott főhőse.



Az 1972-es keletkezésű alkotás az elcsendesedő mozgalmak hangulati klímájában született, s egy szerelmi háromszög-helyzet aspektusából láttat különböző magatartás-mintákat, ki-ki hogyan viszonyul a már „leleplezett” társadalomban elfoglalt státuszához, illetve magához a nem oly régen még pusztulásra érettné ítélt-álmodott rendszer-kerethez. „Mindig is szerettem volna találkozni egy nővel egy üres lakásban, amelyről azt sem lehet tudni kié, és úgy szeretkezni vele, hogy

fogalmam sincs kicsoda. A végtelenségig folytatni ezeket a találkákat, anélkül, hogy bármit is megtudnánk egymásról.” Ezt a vágyát váltotta mozgóképre Bertolucci, s eresztette egymásnak a becsődölt előéletéből fakadó dühödt destruktőr Pault, a régivágású kislány-szerepből szabadulni igyekvő vagányával, Jeanne-nal. A kihalt bérlemény-szigeten, eldobva nevüket és identitásuknak hivatalos részét, visszatérni igyekeznek a társadalmi emberlét nullfokára. Együttlétezésük legszebb képsora, ahogy ruhafosztottan összefonódva, állathangok segítségével igyekeznek újradefiniálni saját magukat. Meztelenségük az „összes szerepkonkretizációkkal szemben álló szerephordozó s egyben az általa felvehető alternatív szerepkészlet jele.” (2).

Paul, a nyilvánosság számára prezentált kamaszos forradalmiságán már rég túlhaladottan, most underground ellenzékiiséget fogadott a világgal szemben, működésképtelenné vált eleddigi státuszát most lecserélni igyekszik a senki-semmi által nem determinált istenkáromló, társadalomtagadó ösztönlény figurára. Még vissza-visszatér hajdani valóságának szálloda-színterére, ahol privát lakrészük úgy olvadt bele az átjáróház nyilvánosságába, ahogy Marcuse szerint az egydimenziós ember magánélete válik megkülönböztethetetlenül eggyé a közével. Ennek a totalizáló társadalmi berendezkedésnek a játékszabályait kell sürgősen megszegni, írja provokálón '64-es művében, amely az egyik alaphivatkozási pontja lesz a protestálóknak. A férfi szabályszegő játékának résztvevőjéül szegődik Jeanne, a nagypolgári gyökerezettségű, rendezett gyermek- és ifjúkorral rendelkező lány, aki nagyon nehezen szokik hozzá ahhoz, hogy partnere előtt tabutéma mindkettejük mindennemű külvilági vonatkozása. Kapcsolatuk első fázisát kizárólagosan a nyers genitális szex határozza meg. „Élvezzünk gátlástalanul” –parancsolják a párizsi plakátok '68 tavaszán Wilhelm Reich, a másik fontos hivatkozás, *Szexuális forradalom* című, Freudot követő munkája nyomán, és Bertolucci nem áttalja a legprimérből aktusok által – a leghírhedtebb a vajás-anális közösülés – felszabadítani hőseit a generál-represszió alól. Öngátlástalanításuk, kapcsolatuk testiségre redukált volta mintegy tiltakozó transzparens a leggazdagabb XVI. kerületbéli hatalmas lakás rejtekében.



Jeanne rendszeressé váló köz-, elő-, és utójátékaikkal párhuzamosan éli napvilági életét, amely éppen ellenkező irányú, előjelű. Vőlegényjelöltje, a francia újhullám emblematikus színésze, Jean-Pierre Léaud megtestesítette Tom, kapcsolatukat a nagynyilvánosság színterein működteti: ugyanis filmrendezőként a godardi „kamerát mindenkor mindenki kezébe” eszmény nevében, egy pillanatra sem válik meg e harmadik szemtől, mindig lesben álló voyeurként figyel és figyelteti magukat, hogy prezentálhassa azt a karaktermaszkot, társadalmi inkognitót az *Egy lány arcképe* című portréban, amit civilizációs közegük kényszerített rájuk. Tom az a behódoló, aki ugyan szakmájában a cinéma vérité nyomvonalán járó „dühös ifjakhoz” tartozónak hiszi magát, akik a jelenvalót forradalmi módszerekkel kívánják feltérképezni, újabb és újabb ismeretlen arcát mutatva az ismertnek, ám pusztán egy mesterséges keretek között rögzített névjegyet nyújt át annak a társadalmi nyilvánosságnak, amely már jó előre borítékolta azt a képet, amit most visszavetítenek. A fiú által gúnyolt reklámkultúrábeli popfiatalság popházasságát éppen most készül beteljesíteni Jeanne-nal, mintha csak kapcsolatuk ilyesfajta szentesítését propagandaanyagként nyújtaná át a fennálló rendnek. Éppen a filmrendező szolgáltatja azt a látványt, amelyet Guy Debord *A látvány társadalma* című munkájában (szintén fundamentális fontosságú olvasókönyve a '68-asoknak) a regnáló rendszer „szertartáskönyvének”, az önmagának vizuális formát adó élet látható negációjának nevezett. Barátnője meg is elégteli, hogy csupán kiállítási értékkel bír ebben a kapcsolatban, s ezért szökdös folyvást szexista barlangforradalmárához (a másik végtel birodalmába – Bertolucci mesteri módon futtatja egymás mellett a két szféra közegét, áttételes átkötésekkel operálva), aki már tudja, akárcsak az *Álmodozók* apafigurája, hogy a reprezentatív felhorgadás, ugyanúgy a rendszer egyfajta negatív legitimációja – figyelemreméltó, hogy a párizsi megmozdulásokat követő választásokon a gaullista vezetés egymillió szavazóval növelte táborát –, ezért magánmilióban protestál.

Amikor a testükön uralkodó impulzusszex egyre inkább erotikával szellemiesül, és dúvadunkban önkéntelenül is növekedni kezd a szerelemcsíra, egyszer csak elárulja a nevét, nyilvántartott-kartotékolt kilétét, nyakkendőt köt és leánykezet kér. Nyilvános hadszíntérre lépett rebellis táncuk – az utolsó tangó – nem járható a báb-versenyzők parkettjén, a lánynak pedig nem kell a konszolidálódott-konformizálódott bika – hisz kirakatembere már úgyis van –, és abban a pillanatban pusztítja el, amikor a férfi kíváncsi lesz az ő mások számára fenntartott köz-nevére/életére. Mi történt? Mire is mondott egészen pontosan nemet? A meghunyaszkodásra? Az önkiforgató földalatti duettjükre? Ennek napvilági fénynél megpillantott árnyékára? Miért szimpatikusabb választás Tom, aki szakmailag és magánéletileg is erősen megkérdőjelezhető újatalkaró? Bertolucci karcos melodrámban festi három olyan ember portréját, akik valahol a szívük zegzugában simulékony illeszkedni vágyók, azzal a feltétellel, hogy néhanap lehessenek anarchista álmokat kergetők, anélkül, hogy ezekkel az álmokkal realizálódott formában, nappali fénynél tartósan együtt kelljen élniük.



A rendező legújabb filmjében az *Álmodozók*ban szintén hárman vannak (Théo, Isabelle, Matthew), az alapállás ugyancsak egyfajta szerelmi trió (ráadásul ugyanúgy egy amerikai s két francia = testvérpár), de ehelyütt nem az „elzúgott forradalmak” utózóngéjében, de a '68-as mozgolódások kellős közepén találjuk őket. Protestálásuk provokáló oka a Szent Cinémathèque kapuzárása, ugyanis hőseink bulémiás cinéphile-ek és Henri Langlois elbocsátásával – mely történés ténylegesen a májusi események egyik katalizátora – megszűnik létfontosságú játszóhelyük. A gyerekektől elvették a játékszerüket, úgyhogy tüntetőleg viselkednek. Ha Langlois-t, a „mozgóképek felett őrködő sárkányt” (Cocteau) nemkívánatosnak nyilvánítja a rendszer, akkor ő maga is nemkívánatos, és nyomást kell rá gyakorolni. Isabelle odaláncolja magát a mozi bejáratához, de bilincsei – akár az ő s nemzedéktársai elszántsága – könnyen oldhatóak. S ahelyett, hogy legalább megveretnék magukat az ügy érdekében, minimál mártíromságot vállalva, inkább bebújnak egy hangulatos labirintus-lakás rejtekébe (hasonló módon ahogy fentebb emlegetett hőseink, csak ők most eggyel többen vannak), és új játékot eszelnek ki. Ha filmes elvonókúrára ítélték őket, akkor majd személyesen elevenítik meg kedvenceiket. Leválnak hétköznapi szerepeikről, hogy másokat próbálhassanak, likvidálják a külső univerzumot, hogy teremtsenek saját, egyre brutálisabban bujább „budoár forradalmat” (3) maguknak. (A *Tangó* hősei is hasonló módon forronganak, csak nem a heves szüzek virgonc felfedező tüzével. A férfi érosza a halál tapasztalásától telítetten fájdalmasan destruktív, ezzel szemben próbál helytállni-hunyászkodni a lány lágyabb vadsága.) Az utcán visszhangzó szexuális felszabadulás követelését ők vérfertőzéses rátéttel fejelik-valósítják meg.

Bertolucci egész életművén végigvonul a deviáns párkapcsolat számos variánsa – unokaöccs-nagynéni, anya-fia, papakorú-hamvas lányka, testvérszerelem – így, ha formanyelvi forrófejűségét hamar feledi is a hollywoodi mesemondó szépen komponált dekorativitásáért cserébe, legalább e kevéske rebellis „ferdehajlamot” őrizgeti. Habár manapság ez a ferdeség lassan figyelmet sem keltő egyenes út... A tejfelesszájú érzékiségtől verejtékező ifjak számára a mozgókép-szenvedélyük mellett, majd helyett, a leglényegesebb nemi identitásuk, kivagyiságuk feltérképezése. Nemcsak filmszerepek megelevenítésekor, de a szexuális rendetlenkedéseik alkalmával is folyvást figyelik önmagukat és a másikat a mindenütt jelenlévő tükör-rengetegben. Igyekeznek kilesni ezidáig még ismeretlen arcaikat, hogy ne csak az a jólöltözött (társadalmilag öltöztetett)-jólfésültségüket lássák, mint ahogy egyik iskolába készülő reggelen mi is megfigyelhetjük őket. Kiforr(dúl)adalom. A szüleik által pénzelt enteriőr-ellenzékiességük olyan,

mint valami extrém kommunális önismereti tréning, aztán mikor kimerítették az adott szituációból fakadó variációs játékukat, kapóra jön az izoláltságukba betörő utcakő: újabb játéklehetőség, ha visszadobják. A testvérpár meg is teszi, az amerikai fiú, pacifizmusára hivatkozva kiszáll. Gondolkodás nélkül hajítják a rendőrök arcába a molotov-koktét, de vajon ki-mi ellen? Langlois -t már rég feledték, fogalmuk sincs az elmúlt hónap történéseiről, szexuális szempontból nem mondhatni, hogy vágyaik a káros elnyomás kordájában tartatnának. Magukévá tesznek egy újabb, eddig ismeretlen szerepet. A világot akarják, most azonnal, meggondolatlanul, konfúz mindentvágyással habzsolni-tapasztalni a lehetetlent, mit nekik súlyos ideológia, eszmétöltet. „La poésie est dans la rue”! „La rêve est la réalité”!



Az utolsó táncát járó hősünk már semmi ilyesmi nem hisz, némán vagy káromkodva tagad s kétségbevon, de ez a tagadás hitetlen és nem mindent óhajtó hívő, mint az ifjaké. Már nem akarja az egész világot most, azonnal, csupán egyetlen szeletét, s amikor erre igent mond, elpusztul. A tapasztalt, szkeptikus forradalmár tudhatta volna, hogy nem szabad bólintani. Valószínűleg, ha a gyerekekben az idők múltával majd visszahúzódik a 68 fokos láz, ugyanilyen vétkes igentmondókká lesznek.

Que reste-t-il de ces bons jours?  
Une photo, vieille photo  
De ma jeunesse.

Paulból talán még ennyi sem, csak a nagypolgári lakás erkélyrácsozatára tapasztott rágóguminyom.

## Irodalomjegyzék

- Bazin, André: William Wyler vagy a „janzenista” rendező. Ford. Hollós Adrienne. In Uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1999. 329-350. o.
- Király Jenő: Szép remények, elveszett illúziók. *Filmvilág*, 2000/3. 24-31. o.
- Vajda Judit: A thriller műfajtörténete 1–3. *Filmtett*, 2003/július-október 34-36. o.

© Apertúra, 2006. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tel/borcsok-elso-balozok-es-akik-utolso-tangojukat-jarjak-avagy-a-lazadas-termeszetrajza-bernardo-bertolucci-legoregebb-es-legujabb-botranyfilmjeben/>

