

András Csaba

Brecht szobotázs

Háromezer számozott darab (Császi Ádám, 2022)

„Az empátia a politikai kizsákmányolás esztétikai formája.”

Todd Cronan

Császi Ádám 2022-es filmje, a *Háromezer számozott darab* egy színházi rendező (Horváth Kristóf) roma társulatának németországi vendégszerepléséről szól. A filmben ugyanakkor a helyzetek és a viszonyok a fontosak, nem pedig a történet – utóbbi csak laza keretet ad a színházi szituációkra emlékeztető jeleneteknek, melyeken keresztül megismerjük a fiktív színészek múltját, a társulat belső viszonyait és berlini fogadtatásukat. A film a kezdetén azt állítja, hogy igaz történeten alapul, a végén pedig azt, hogy a valósággal való minden egyezés a véletlen műve, a kettő között pedig elidegenítő fogások áradatát zúdítja a nézőre.

Két irányba ágaznak a *Háromezer számozott darab* politikai olvasatai. Az egyik lehetőség szerint a film *belső* kritikája az uralkodó kortárs liberális szemléletnek, melyet ugyan megbolygat, de melyen végeredményben nem kerül kívül. Ezt erősítik az alkotók egyes megszólalásai, akik interjúikban [néha részben visszasimítják](#) alkotásukat abba a diskurzusba, ami ellen az felszólalni látszik. Ha így közelítünk, akkor a film – ahogy azt Földiák Vince a [Partizán hírlevelében](#) megfogalmazta – „posztmodern alkotáshoz méltóan [...] a saját farkába harap”, miközben alapvetően továbbra is „identitáspolitikai [...] keretekben mozog”. A másik lehetőség szerint a film *kívülről* fogalmazza meg az uralkodó kulturális sémák kritikáját. Nefelejcs Gergő e perspektívát képviselő [írásának](#) szemléletes képeivel „felhasítja a vásznat” és „kettétöri az asztalt”. E közelítésmód szerint többről van szó, mint ami a liberális humanizmus politikai szótárával elbeszélhető. Írásomban a második irányhoz csatlakozom; olyan értelmezést javaslok, mely alapján a *Háromezer számozott darab* nem pusztán a kultúrpar részleges önkritikája, hanem kritikai kultúra. Ezt azért is fontos már ezen a ponton hangsúlyozni, mert egyáltalán nem mindegy, hogy a néző kizökkentését célzó működésmódot a „nagy tétekkel bíró önreflexív játék” vagy pedig a „brechti elidegenítő hatás” fogalmaival írjuk-e le.

Bertolt Brecht [szerint](#) – akire a rendező is [hivatkozik](#) – „mindennapjaink, közvetlen környezetünk folyamatai és személyei természetesnek tetszenek nekünk, mert megszoktuk őket”, így „elidegenítésük arra szolgál, hogy feltűnőkké váljanak”. Brecht esztétikai programjának politikai célja, hogy a passzív szórakozás lehetőségétől megfosztott befogadók ne „belemerüljenek” a színre vitt darabokba, hanem olyan pozícióba kerüljenek, mely lehetőséget ad komplex társadalmi folyamatok megértésére. A *Háromezer számozott darab*nak ez a célja, és a végletekig hajtja az elidegenítő logikát: látványos fogások sorozatával teszi idegenné azt, ami annyira ismerős, hogy szinte láthatatlan. A váratlan kameramozgások, a frontálisan a nézőhöz beszélő színészek, a tüntetően művi mise-en-scène vagy a *Himnusz*nak a nézők reflexeire építő bejátszása mind-mind ezt a hatást célozzák.

Utóbbiakban ugyanakkor nem merülnek ki a film brechti vonásai. A *Háromezer számozott darab* filmnyelvét meghatározó egység a [társadalmi gesztus](#), amely Brecht színházi stratégiájának alapfogalma. A *gestus* egy attitűd megtestesülése, valami olyasmi, ami az emberek viszonyaiban történik, és ami az elidegenítő hatás nyomán társadalmi viszonyok megnyilvánulásaként nyer értelmet. A film csaknem minden jelenete ilyen gesztusok köré szerveződik. Az összes ábrázolt szituáció egy-egy példa, melyen általános társadalmi viszonyok tűnnek át, a jelenetek határait pedig a gesztusok jelölik ki.

Az elidegenítés és a gesztusokra épülő formanyelv mellett a *Háromezer számozott darab* harmadik, s talán legfontosabb brechti vonása az empátia radikális elutasítása. Brecht az empátiát jellegzetesen „polgári technikának” [tekinti](#). Szerinte az empátián alapuló művészet esetében a mindent felülíró érzelmi hatás gátolja a társadalmi viszonyok megértését: a néző saját „személyes” érzelmeire koncentrál, ahelyett, hogy a politikai hatóerők működését mérlegelné. Ennek a kritikának a mai viszonyokra aktualizált változatával találkozunk Lakatos Szintia (Farkas Franciska) emlékezetes monológjában: „Sajnálsz? Hát persze, hogy sajnálsz. Akkor te jó ember vagy.”

A film folyamatosan azon dolgozik, hogy minél nehezebben igazodjunk el benne. Már a kezdetektől bizonytalanná válik például, hogy a jelenetek közül melyeket kellene a filmbeli előadás részének, az előadást megelőző „valódi” valóságnak vagy a bemutatás körülményeit ábrázoló epizódnak tekintenünk. Az egyik jelenetben a berlini színház színpadán járunk, a másokban egy ismeretlen város kiállításán találjuk magunkat, a harmadikban mintha az egyik karakter emlékeinek jellegzetesen filmes megjelenítését látnánk, a negyedikben a rendező és a társulat vendéglátója egy svédasztalos rákvacsora mellett bocsátkozik identitáspolitikai licitbe. Sosem lehetünk biztosak abban, hogy nem épp a darabban beszélgetnek-e a darabról, hogy

meddig tartanak a színre vitt fikció határai, és hogy elkülöníthetők-e egyáltalán egymástól a történet különböző szintjei.

Ha nem gondoljuk, hogy a *Háromezer számozott darab* mindezzel valamiféle körvonalazható koncepció kritikáját adja, akkor csak látványos káoszt látunk magunk előtt: olyan rendszert, amely keresztbe-kasul tagadja önmagát. A film akkor nem üres tűzijáték, ha észrevesszük, hogy kirajzolódik benne a kritika tárgya, és hogy ennek határai is kivehetők. Ez a tárgy pedig a kultúripar, melybe egyaránt beletartozik a reklám, a valóságshow, a magyar alternatív színházi előadás, az interaktív kiállítótér, a nemzetközi sajtókonferencia, a „pop up party” és a Deutsches Theater. Továbbá a néző, a kultúripar által formált szubjektum, aki valószínűleg a *Háromezer számozott darab* főhőse.

Az eltérő jelenetek mintha folyamatosan egyetlen térben játszódnának, melyben a kamera sokszor – egy falfelületet letapogatva vagy egy gázvezetéket követve – akadálytalanul siklik tovább. Az egyik jelenetben annak a bejárólóközpontnak a neonfénye világítja meg a szereplőket, amely az egyikük múltidéző elbeszélésében szóba kerül. A látómezőn kívüli környezet gyakran átalakul: ahol korábban falat láttunk, ott most emberek állnak, egy másik fal helyén pedig már a következő helyszín felé nyílik út. Mintha a film terei egy jellegzetesen escheri logika szerint nyílnának egymásba. Ezek a filmnyelvi megoldások azt az értelmezést erősítik, hogy itt valójában nem lényegileg más terekben, hanem egyetlen térben járunk. Nefelejcs Gergő kritikájában remekül ráérez erre, mikor azt írja, a film „témáját tekintve a *reprezentációt* veszi célba”: valóban *a* reprezentáció kibogozhatatlan rendszerében bolyongunk.

Utóbbi nem részleteiben, hanem a maga totalitásában válik a kritika tárgyává: a *Háromezer számozott darab* nem a romák valamely ábrázolását bírálja, hanem az ábrázolás ma adott lehetőségeit, vagy még pontosabban azt a reprezentációs mátrixot, amibe be kell lépnie. Egyaránt elutasítja a rasszista toposzokat, a szenvedés reflektálatlan és agyonreflektált áruba bocsátását, a morális megtisztulást váró nézői magatartást, az érzékenyítés liberális paradigmáját, a polgári képmutatást, az excelszemplétű erénygazdasági rendszert, a naiv idealizmust és a cinikus önreflexióból adódó önfelmentést. Mark Fisher terminusával élve, a film a *prekorporáció* alaphelyzetével küzd: lehetséges útjait már előre kijelölték, a lázadás és a tagadás unalomig ismételt sémái készen várják, hogy újra elsőként lehessen eladni őket. A *Háromezer számozott darab* láthatóan tisztában van azzal, hogy csak a céljaira alkalmatlan klisék, valamint az utóbbiak kritikájára épülő, ám egy fokkal sem hasznosabb klisék közül válogathat, ezért is feszíti ezeket egymásnak.

A jeleneteken ugyan kétségtelenül áttűnik a valódi szenvedés, de folyamatos izgága önmegekérdőjelezését követve az is világossá válik, hogy a film elsősorban a megjelenítés konvencióiról és e megjelenítések fogyasztásának gyakorlatairól szól. Kritikája a kultúriparnak elsősorban nem a populáris szegmensét, hanem – brechti szellemben – sokkal inkább a polgári magaskultúrát célozza. A *Háromezer számozott darab* leginkább attól idegenkedik, ahogy az elitkultúra a szenvedést szimbolikus tőkévé alakítja. Bemutatja, hogy ebből ráadásul a szenvedők részesülnek a legkevésbé, de elsősorban nem a részesedés mértékét, hanem magát a transzformációt utasítja el. Itt is szorosan kapcsolódik egymáshoz az egész filmben összefonódó etnikai és osztályszempont. A film a nyomor kulturális kiárusítását a prostitúcióhoz hasonlítja, ami leglátványosabban a testvére kiszabadítására induló Orsós Christopher (Pászik Christopher) által bejárt művészeti installációban nyilvánul meg. Ahogy azt Lesti Ágnes találóan [összefoglalja](#), a film szerint „a kiszolgáltatottság [...] nem egy bemutatandó élmény, hanem egy megoldandó ügy”.

Császi Ádám alkotása tehát azzal szembesül, hogy eszköztelen; vagy még inkább azzal, hogy lehetséges eszközei rendszeresen tőle idegen érdekek szolgálatában állnak, ezért más utat választ: a keretek lerombolását. A film belülről zúzza szét azt a reprezentációs rezsimit, amelynek kezdetben a részeként tűnik fel. A *Háromezer számozott darab* a kortárs kultúripar bevett hatásmechanizmusai közé rejtett pokolgép, melynek felrobbanása után a néző csak úgy kapkodja a fejét az ábrázolási sémák szétszóródó szilánkjai között.

Számos kritikában felmerül a kérdés, hogy a film kínál-e valamiféle kiutat ebből a helyzetből – már a termékeny pusztításon kívül, amit véghezvisz. Meg kell jegyeznünk, hogy a legtöbb kortárs kultúrakutató és esztéta szerint [pokoli nehéz ilyet kínálni](#). A film egyes részei arra utalnak, hogy nincs menekvés. A fiktív színészek például mintha folyton kívül akarnának kerülni saját reprezentációjukon: elhagyják a színpadot vagy a próbafolyamatot, megszakítják a jelenetet, kísértálnak a képből, kimozdulnak a fókuszról. Azok menekülnek a filmből, akikről az elvileg szól; a *Háromezer számozott darab* láthatóan az ő oldalukon áll.

A szatirikusan szétbomlasztott reprezentációs mező másikját a film utolsó snittje jelenthetné. Ekkor a korábban háromezer darabban Berlinbe szállított lepusztult házat a német színház szakemberei gondosan visszatelepítik a cigánysor szélére. Innen a kamera hosszú kocsizásra indul, és hosszában végigszeli a cigány falut, ahol gyerekek játszanak, emberek beszélgetnek a kapukban, zajlik a hétköznapi élet. Ennek a felvételnek a minősége elüt attól, amit korábban láttunk: a kamera már nem a neonfények által bevilágított urbánus terekben hányja megszokott bukfenceit, hanem Jean-Luc Godard és Tarr Béla filmnyelvét idéző hosszú beállításban, válogatás nélkül képezi le azt a milliőt, ahonnan a korábban bírált kultúripari

gépezet a házat és a szereplőket saját céljaira kölcsönözte. Az ábrázolásmód a filmezés dokumentarista, szociografikus és realista hagyományait idézi, így arra gondolhatnánk, hogy a következetes leíró szemlélődés lesz a kultúripar reprezentációs sémáinak alternatívája. Csakhogy eddigre a rengeteg elidegenítő fogás már cinikussá tett minket. A cigánysor szerkesztetlennek tűnő, hosszú realista snittje egy nemzetközi fesztiválokat megjáró szerzői filmben talán nem éppen úgy funkcionál, mint a pontosan újraépített ház a Deutsches Theater színpadán? Nem les ránk a következő sarkon a film, csak azt várva, hogy ellankadjon a figyelmünk, és az arcunkba vágassa, hogy ez sem járható út?

Most az egyszer a film nem támad hátba minket, de azt sem állítja, hogy ez lenne a megoldás. Nefelejcs Gergő ennek kapcsán szintén nagyon pontosan látja, hogy a film végén nincs katarzisz, mivel a *Háromezer számozott darab* nem száll be az autentikus és felelős reprezentáció legmagasabb minőségéért folyó versenybe. Az utolsó jelenet nem ábrázolási javaslat, hanem viszonyítási pont: nem az a mód, *ahogy* néznünk kell, hanem az a hely, *ahonnan* kell néznünk. Az a pont, ahonnan nézve az ugandai nemváltó gyerekkatonák berlini sikerétől kezdve a mi mozibeli társadalmi érzékenységünkig minden pontosan annak tűnik, ami.

Bertolt Brecht az 1930-as évek elején [hevesen tiltakozott](#) *Koldusopera* című drámájának megfilmesítése ellen, mert az adaptáció nem mert eléggé elszakadni művétől, és lényegében csak annak fantáziátlan lefilmezésére épült. Mint [írja](#), a *Koldusoperát* „filmmé lehetett volna változtatni, ha annak szociális tendenciáját tették volna az átdolgozás alapjává”, ám ehhez „meg kellett volna találni a módját, hogy a polgári ideológia elleni merényletet a filmben is megrendezzék”. Császi Ádám is egy darabot, a Tudás Hatalom társulat tagjai által közösen írt *Cigány magyar* című drámát adaptálja, ám a megfilmesítés során a darab közegét, környezetét is filmre viszi, és olyan szerkezetbe rendezi az anyagot, ami a kortárs polgári kultúra kritikájává teszi a filmet. Ezzel pontosan azt a „polgári ideológia elleni merényletet” hajtja végre, amit a *Koldusopera* adaptációjakor Georg Wilhelm Pabst elmulasztott.

A *Háromezer számozott darab* Brecht színházi esztétikájához hű, bátor mozgalmi film. Képviselő helyett részvételben, empátia helyett reflexióban, egyének helyett társadalomban, identitás helyett viszonyokban, etika helyett politikában gondolkodik. Következetesen végigvitt kritika: az uralkodó reprezentációs rezsím ellen elkövetett látványos szabotázsakció.