

Fáber András Lényünk gólem-arca 1989

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5380

Ködös, esős őszi este volt. Fázósan húzták össze magukon a naftalinból elővett kabátot a berlini UFA-Palast filmbemutatójáról kocsijukkal hazafelé igyekvő elegáns urak és hölgyek, részben az időjárástól, részben a frissiben átélt rémségektől dideregve. No, nem a háborútól, melyet Németország két évvel korábban oly dicstelenül elveszett, s nem is a bizonytalan jövőtől, mely a kivérzett országot máris ingadozó közszolgáltatásokkal, akadozó élelmiszer-ellátással és növekvő létbizonytalansággal sújtotta. Azt sem tudhatták, hogy az esemény, melyen jelen voltak, egyik első jelentős megnyilvánulása a következő bonyolult időszak kivételes művészi pezsgésének, s hogy a látott filmet az utókor a német expresszionizmus egyik főműveként tartja majd nyilván. Fázni viszont fáztak, és joggal. Paul Wegener és Carl Boe-se alkotását látták, a Gólemet. Eredeti címe ez volt: „Der Golem – wie er in die Welt kam”, vagyis a gólem világrajötte. Akkor még senki sem gondolt egy Adolf Schickelgruber nevű mázolósegédre. 1920. október 29-ét mutatott a naptár.

Több oka van annak, hogy ez a film (amelynek hatása alól – tegyük hozzá – a mai néző sem igen tudja kivonni magát) századunk egyik fontos, bár erőszakos és hideglelős művészeti irányzatának hivatkozási alapjává vált. Ezek az okok részint társadalom-lélektani, részint alkotás-lélektani természetűek. Magyarozatuk némi történeti áttekintést igényel.

A gólem-mítosz eredete az őstörténet kódébe vész: ez ugyanis az emberiség tudattalanjának egyik alap-mítosza. A zsidó hagyomány szerint az első gólem maga Ádám volt, míg az Úr lelket nem lehelt belé. Eszerint az élettelen agyagfigura az isten tellurikus (földi) alakmását jelképezi, s a gólem-készítés az isteni teremtés-történet megisméltése mágikus formában. A Kabbala-szakértő tudós **Gershom G. Scholem szerint a gólem-készítés oka – mert a zsidó misztikában rendre fel-feltűnnek a gólemet készítő rabbik – a mágikus tapasztalatszerzés vágya, az emberi lélek egyik – isteni – arculatának kinyilvánítása iránt érzett szükséglet.** (G. G. Scholem: A gólem eszméje – A kabbala és szimbolikája című kötetben, 1965.) Ám a gólem kezdettől fogva nemcsak jó, hanem rossz erők bábja is egyszersmind, hiszen megalkotáshoz alvilági (ördögi) hatalmakkal kell paktálni. A mítosz archetipikus előképe jelenik meg a nagy eposzokban, először a Gilgames-eposzban: az ember lelkének jobb és rosszabbik fele mint két testvér (egy jó és egy rossz) egyenlőtlen küzdelme fejeződik ki bennük szimbolikusan. Ezt a harcot Sigmund Freud (egy Carl Jung-hoz írott 1911-es levelében) úgy értelmezi, mint az ember sajátosan konfliktusos viszonyát saját

libidójához. Hasonlóképpen ókori mintáig vezethető vissza a gólem-mítosz másik nagy forrásvidéke, az élettelen figurát létrehozó művész története, kinek alkotása életre kel (ez is ambivalens: elég, ha két szélső példára utalunk, a Pügmalion-történetre és a bűvészinás esetére). E mítosz fejlődéstörténete során hol az emberi lélek jobbik, hol rosszabbik fele győzelmével ér véget a mérkőzés, a művész szándéka – és kockázatos vállalkozása – azonban egyértelműen azt célozza, hogy lelke rosszabbik felének sugallatait legyőzze, azokat eltárgyasítsa, s ezáltal megváltsa önmagát.

A gólem-mítosz mindkét alaptípusának van tehát egy üdvtörténeti, messianisztikus vonatkozása, ami kiváltképp alkalmassá tette arra, hogy a **középkortól kezdve jelképi erővel fejezze ki a létében fenyegetett, üldözött, védtelen európai zsidóság azon vágyát, hogy tudása révén fölébe kerekedjék sanyargatóinak, vagy legalábbis megszabaduljon tőlük.** A gólem-mítosz ezen újabb feldolgozása csaknem kerek, novellisztikus jellegű történeté csiszolódott az idők folyamán, bár több változata ismeretes. A legnépszerűbb változat szerint a **híres prágai Lów rabbi – a zsidó mágia, a kabbala minden titkainak tudója azért készített agyagból gólemet, hogy oltalmat nyújtson népének** a császár által kibocsátott zsidó-ellenes rendelkezésekkel szemben. Jellemző, hogy a gólem-legenda ezen újabb változata az újkor antiszemitizmust végigkísérő vérvádak nyomán rendre újjáéledt.

A gólem-motívum – illetve analogikus megfelelője, a Doppelgänger-téma (az alterego, a másik én megjelenése) – először a XVIII.–XIX. századi német és angol romantikában (Jakob Grimm, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Theodor Storm), majd a XX. század eleji német expresszionizmusban vált igazán népszerűvé. Harmadik „fénykorát” épp napjainkban éli, hiszen a tömegkultúrában annyira népszerű zombi-, robot- és android-figurák csak a mai rémfilmek technikai lehetőségei s nem lényegük folytán különböznek a régebbi gólem-ábrázolásoktól. Voltaképpen ez a vonatkozás is elegendő volna, hogy megmagyarázza, miért volt akkora sikere a New York-i Zsidó Múzeum által nemrég rendezett nagy tematikus kiállításnak. A Gólem! Veszély, megszabadulás és művészet című kiállítás művészeti áganként gyűjtötte össze a gólem-témával foglalkozó alkotásokat. A filmvetítésekre, különösen a már említett Wegener-film vetítésére csak úgy tódult a nép.

Vajon mi az oka annak, hogy a gólem-figurától ma is igazán megijedünk, pedig vannak, akik talán csak ijesztgetni akarnak vele bennünket?

Tudvalevő, hogy a gólem-téma huszadik századi divatját egy ügyes német ponyvaíró – egykori prágai bankár, utóbb a Simplicissimus című satirikus folyóirat szerkesztője –, bizonyos Gustav Meyrink indította el 1915-ben megjelent Gólem című regényével. E mára meglehetősen elfeledett könyv (melyet a magyar olvasóközönség nagy része legfeljebb Karinthy Frigyes paródiájából ismer) korigényt elégitett ki. Olyan szorongásoknak adott átélhető formát, amelyek megalapozottsága

csak a század közepe tájára bizonyosodik majd be teljesen. Ráadásul ideológiailag üdvösen eklektikus alapokra épített. Nemcsak hogy ügyes kézzel keverte a valódi mélységeket szemfényvesztő sarlatánsággal (ami mellelleg eléggé megfelelt a későbbi megfilmesítések kívánalmainak), hanem képes volt a zsidó kabbalista hagyományokat az akkoriban Hélène Blavatsky és Annie Besant által népszerűsített zavaros kripto-keresztény vallásfilozófia, a teozófia elemeivel ötvözni. Meyrink góleme ahasvéruzi jelenség: az agyagfigura harminchárom évenként jelenik meg a prágai gettóban (egy ajtó nélküli szoba ablakában), vagyis ugyanolyan időközökben, mint a bolygó zsidó (aki a Wegener-filmben egyébként – a korabeli filmtechnika és talán filmművészet egyik csúcspontjaként – a maga sejtelmes álomszerűségében fel is tűnik a vásznon). E mágikus szám – a harminchárom – egyben megintcsak keresztény vonatkozásokra is utal: ennyi idős volt Jézus, amikor megfeszítették.

Nehéz eldönteni, hogy Paul Wegener, aki minden bizonnyal élete főművét alkotta meg a (harmadik) gólem-filmjével, s utóbb a nácizmus kiszolgálójává süllyedt (egyebek között arra is vállalkozott, hogy filmforgatókönyvet írjon Horst Wesselnek, a náci mitológia egyik fő figurájának életéről), rendezőként vagy színészként alkotott benne jelentősebbet. Mint színész gyökeresen szakított a Kammerspiel-stílussal rokon, Werner Krauss és Emil Jannings által képviselt, deklamáló, ágáló, eltúlzottan színpadias játéktípussal, melyet az iskolateremtő rendező, Max Reinhardt „talált fel” (Wegener egyébként korábban hosszabb ideig játszott Reinhardtnál, így bőven volt alkalma a stílust közelről megismerni), s természetesebbnek ható mozgás- és beszédkulturát vezetett be – ami természetesen nem kevésbé stilizált, mint a Reinhardté, csak másképp. Mint rendező külön utat választott az expresszionizmuson belül: tudatosan lemondott a stilizáció extrém hatáselemeinek nagy részéről, a – legalábbis a korstílus egyik legjobb ismerője, Lotte H. Eisner szerint – a „caligarizmussal” szemben egy „józanabb” expresszionizmust képviselt.

Wegener 1920-as gólem-filmjének tartós sikere azzal is magyarázható, hogy biztos stílusérzéssel talált rá a magaskultúra és a tömegkultúra egy olyan metszéspontjára, amelyhez több szál vezet a múltból és amely több szálon vezet a jövőbe: előéletében Chamissótól Meyrinkig feszül a visszhangzó művek íve, utóélete pedig részint A múmia bosszúja, részint a Casanova (a bábuval táncoló kielégületlen, narcisztikus nőhódító – a Fellini-film emlékezetes záró képsora) felé kanyarodik. Magyarázat lehet az a tény is, hogy a gólem-mítosz századunkban már nem csupán a zsidó sors, hanem minden kisebbségi sors foglalatává vált. A film ezt a kettőséget is példaértékűen tartalmazza. Amikor a filmen nagy hókuszpókusz és görögtűz közepette megjelenik a démon Astaroth papirmassé feje, hogy az őt kabbalista varázslattal felidéző Lów rabbinak elárulja a varázsszót, amitől az emberméretűnél valamivel nagyobb agyagfigura (ez is expresszionista stilizáció!) életre kel a testébe helyezett pergamendarabtól, melyre az AEMAETH (eredetileg emet, héberül

igazság) szó van írva, a film szimbolikája megintcsak kettős forrásból táplálkozik. E mozzanat utal ugyanis egyrészt a zsidó misztikában különösen nagy szerepet játszó gesztusra, a név, a megnevezés csaknem az étellel azonos jelentőségű gesztusára, s utal másrészt – általánosabb összefüggésben – a művész, az alkotó sorsára, céljára, a felmutatás gesztusára, ahol – akárcsak a katolikusok szertartásában az úrfelmutatáskor – a külső burok (ott a monstrancia, itt a műforma) akárcsak Isten testét, az ember, az alkotó ember ambivalens lényegét foglalja-zárja magába: az alkotás dicsőségét és egyszersmind kockázatát, a fausti kétlelkűséget. **Ebből a szempontból a gólemet (műalkotást) készítő ember – mint a képzőművészeti gólemkiállítás sok modern darabja nyíltabban is utal rá – saját narcizmusának ura és rabja egy személyben: ő a jóságos Dr. Jekyll és ő a gonosz Mr. Hyde is.**

A gólem-mítosz, a zsidó-keresztény kultúra ezen alapmítosza – némi visszavetítéssel – arra is alkalmassá teszi Wegener filmjét, hogy ne csak a zsidóság, de a németiség lényegének pregnáns kifejeződését is lássuk benne. Emlékezzünk arra, hogy a Kabbala szerint a varázsszó visszavonása egyenlő a halállal: a gólem élettelen bábbá alakul vissza, **mihelyt a rabbi kiveszi melléből a pergament (egyes változatok szerint homlokáról veszi le, ami arra mutatna, hogy az igazság inkább cerebrális, semmint érzelmi princípium).** Sőt, elegendő a varázsszó első betűjét letörölni ahhoz, hogy a gólem „visszaélettelenedése” bekövetkezzék: a weř héber szó ugyanis halottat jelent. Ez nem pusztán játék a szavakkal. A gólem életének-halálának kulcsa, a szó Wegener idejében még csak jelképesen utalhatott az istenhalál nietzschei metaforájára, de hogy az isten valóban meghaljon, ahhoz olyan borzalmak kellettek, melyek ábrázolásához 1920-ban még csak a szorongás volt adva – a fantázia hiányzott. Hogy miképpen vált a németiség „költők és gondolkodók népéből bírák és hóhérok népévé”, s hogy nem volt az a gólem, amely az európai zsidóság millióit megóvta volna a náci légerek gázkamráitól, ez már más történet.

Az is más lapra tartozik, hogy korunkban a gólemet készítő ember nemcsak a művészet, hanem a tudomány és a technika emberének jelképévé is vált. Nem előképek nélkül történt ez sem, hiszen gólemet (homunculust) akartak létrehozni az alkímisták már Paracelsus idejében is: maibb fogalmazással élve automatát, robotot, androidot. Így aztán a gólem-mítosz mai képzőművészeti és filmbéli inkarnációi inkább az ember istenhalálutáni materiális létének (egy kihunyt transzcendencia utáni reménytelen vágyakozásának), semmint az emberi spiritualitás felmagasztalásának gesztusát akarják kifejezni.

Wegener gólem-filmjének technikai apparátusa bármilyen csúcsteljesítménynek számított is a maga idejében – mára menthetetlenül elavult. A társrendező Carl Boese utóbb hosszan ecsetelte az áttűnések technikáját, a fényeffektusokhoz por helyett alkalmazott csillámdarabkákat, a nitrocellulózból készült kabátot, amely egy pillanat alatt lángrollobbant a démon érintésére, a Löw rabbi által rajzolt lángoló kört,

melynek létrehozásán egy műteremnyi díszletmunkás fáradozott a kulisszák alatt (idézi Lotte H. Eisner *A démoni filmvásznon* című könyvében), mindez azonban ma aligha több némi poros kuriózumnál. Egy videó-horroron edződött mai átlaggyerek több (és erősebb) idegborzoló effektust kap percenként, mint amennyit e film egésze fel tud vonultatni, s a mágikus pergamen betételében-kivételében aligha lát mélyebb jelentőséget annál, mint amikor ő maga elemet cserél valamelyik játék-robotjában. Nem ettől hat a film ma is (a német filmes expresszionizmus több más olyan remekművével egyetemben, melyek – mint például a Dr. Caligari vagy a Dr. Mabuse – hasonlóképpen egy-egy ördögi doktor, vagyis az alvilági hatalmakkal cimboráló tudós sorsát elevenítik meg). Még csak nem is elsősorban attól, hogy a maga egyedi jelenség-mivoltában inkább megkötni, semmint elszabadítani segít a lelkünket gyötrő kimérákat, s – konkrét tápot adva szorongásunknak – a lélek árnyoldalainak megnevezésével, előhívásával mintegy levezeti, oldja rettegésüket.

A gólem-mítosz (és a gólem-film) az intolerancia, az elzárkózás, az idegenggyűlölet mai tombolása folytán került napjainkban új, riasztó fénytörésbe. A minden rendű és rangú – kisebbségi és többségi – fundamentalizmus aktuális tanulságai ugyanúgy túlmutatnak a zsidóság sorsán, mint a mítosz régebbi kisugárzásai. Ugyanúgy, bár nem ugyanabba az irányba. A Wegener-filmben a gólem épp akkor „bolondul meg”, akkor válik a *Lőw rabbi féltékeny famulusa által felheccelt gyilkos bábbá, amikor egy idegen tör be a gettó külső erők által fenyegetett, de belülről erkölcsileg homogén világába: a neve Flórián, aki beleszeretett a rabbi szépséges lányába, Miriamba*. A sikoltozva csavarodó tornyok és idegesen táncoló lángnyelveket idéző csúcsívek között bonyolódó történet e pontján kiváltképp alkalmas arra, hogy a mai nézőben is kiváltsa a tündérajáték elkerülhetetlen borzalomba fordulása láttán érzett ősi szorongást. Az idegen megölése (mely vétek a filmben a gólem vesztét okozza) ugyanis barbár áldozat, magát felvilágosultnak mondó korunk egyik legcsúfabb, atavisztikus szégyenfoltja.