

Kortárs filmek fiatalságképe

A pedagógia – különösen a magyar szakirodalom – nem igazán foglalkozik filmek elemzésével. Pedig a filmekben megrajzolt kép a fiatalokról és a nevelésről sokatmondó, provokatív kérdéseket vehet fel a nevelés-oktatás elmélete és gyakorlata számára. Néhány kortárs film interpretációjában megkíséréljük a pedagógia problematikáját szem előtt tartani, az elemzést összekötve a nevelés és a neveléstudomány önértelmezésére irányuló reflexióval.

A pedagógiai szakirodalom egyre több figyelmet szentel a gyermekkép kérdésének. A gyermekkorral, a gyermekséggel a tudományos kutatás elsősorban történeti megközelítésben kezdett el foglalkozni. A jelennel való összehasonlítás azonban kimondva-kimondatlanul mindig jelen volt a gyermekkortörténeti munkákban. Ma pedig a hangsúly egyre inkább eltolódni látszik a kortárs gyermekkép felé. A külföldi szakirodalomban a „childhood studies” immár önálló diszciplínának tekinthető. Magyar nyelvű tanulmányokat e témakörben elsősorban a neveléstörténet művelői írnak, így némileg erőteljesebb a történeti perspektíva az itthoni munkákban, de nem hiányzik a kortárs szempont sem. (Golnhofer és Szabolcs, 1999; Pukánszky, 2001; Szabolcs, 1995; Szabolcs, 2004) A neveléstudomány számára a „childhood studies” egyik legfontosabb hozadéka, hogy rávilágít a gyermekről kialakított diskurzusok sokféleségére, s így dekonstruálja a pedagógia, zárt ember- és gyermekképből kiinduló, monolit modelljeit. Végző soron a pedagógia önreflexióját segíti elő. Amikor értékekről, célrendszerről, vagy akár oktatási módszerekről és tantervekről beszél a neveléstudomány, akkor kimondva-kimondatlanul felrajzol maga elé valamilyen gyermekképet, amely alapján felépíti modelljeit. Gyakran e gyermekről konstruált kép rejtve marad, és – még ha expliciten meg is fogalmazódik – kritikátlanul, összehasonlítás, problematizálás nélkül kerül be a tudományos diskurzusba.

Mint már számtalanszor, a történeti perspektíva felől érkezik a provokáció, mely felhívja a figyelmet arra, hogy a gyermekkép ki van téve a történeti változásoknak, kultúrafüggő és sokféle lehet. A gyermekkorral szóló diskurzusok, narratívák tanulmányozása már túlmutat a történeti érdekességek körén, és a pedagógiai modellek alapjára kérdezi rá. A kortárs és a történelmi gyermekképek feltárása ugyanis azt jelezi, hogy a neveléstudomány, sőt sokszor a tantervek által megkonstruált gyermek és fiatal nem az, akiről a mai narratívák, diskurzusok szólnak. Nem jön létre dialógus a jelenkori gyermekfelfogásokkal. Szándékosan szólok csupán értelmezésekről, miközben valószínűleg sok pedagógiai kutató számára a kézenfekvőbb kérdés az lenne: mennyire felel meg a jelenkori valóságnak a tételezett gyermekkép, mivel ez lehet(ne) a záloga a pedagógiai reflexióból születő cselekvés nagyobb hatékonyságának. Ez azonban a posztmodernizmus medialitást kiemelő, nyelvközpontú tudományfelfogásának értelmében nem lehetséges, és nem is szükséges. A pedagógiában is értelmezések találkozásáról van szó, és nem közvetlenül a valóságról, mert azt nem tudjuk nyelvileg elérni. Ahhoz azonban, hogy a nevelés egyik alaptényezőjének tekinthető dialógus (nevelő és nevelt között) létrejöhessen, a neveléssel foglalkozó tudománynak kötelessége lenne a saját értelmezéseiből kilépve a jelenkori kultúrára irányítani a figyelmét, annak minden vetületében, ha nem másért, mert a peda-

gógia és a nevelés maga is kulturálisan meghatározott. Míg az angolszász neveléstudomány – annak különösen néhány újmarxista vagy kulturális beállítottságú irányzata – nagy figyelmet szentel a kortárs ifjúsági kultúrának (például *Giroux, McLaren*), addig a magyar szakirodalom, úgy tűnik, mind ez idáig elhanyagolta ezt a történeti-kritikai és kulturális reflexiót.

Tanulmányomban kísérletet teszek egy ilyen kitekintő, kritikai dialógusra a jelenkori gyermekképekkel: filmekben keresztül. A címben azonban nem a gyermek, hanem a fiatal szó szerepel. Bár a „childhood studies” természetesen nem áll meg egy bizonyos korosztálynál, és ezért a gyermekkortörténetben helye van a serdülők és fiatalok tanulmányozásának is, mégis jónak láttam elkülöníteni a fiatal korosztályt, ide értve a serdülőkötől a fiatal felnőttekig terjedő korcsoportokat. Az elkülönítés jelzi, hogy a jelenkori kulturális, társadalmi, politikai és pedagógiai diskurzusokban egyre nagyobb hangsúlyt kap a fiatalság, mint megkonstruált társadalmi kategória. Sőt, némi etolódás is érzékelhető a gyermekproblematikától a fiatalságproblematika felé. (Ezt jelzi például a külön Ifjúsági Törvény ötlete.)

A kortárs kultúra megkerülhetetlen tényezői a filmek, a kultúra értelmezői, átértelmezői és alakítói is egyben. Ez igaz a fiatalok kulturális világára is. Ezért a filmekkel, mint interpretációkkal fontos lenne dialógusba lépnie a pedagógiának. E dialógus a maga részéről nem lehet más, mint értelmezés. A filmeknek számtalan interpretációja születik meg mind a hétköznapi, mind a tudományos világban. Megközelíthetők szociológiai, pszichoanalitikus, etnografikus stb. szempontból. Filmek elemzésére pedig nem csak „hivatásos” esztéták, hanem minden hermeneutikával foglalkozó tudomány képviselői vállalkoznak. Az igényesebb értelmezések természetesen nem hagyhatják figyelmen kívül az esztétikai szempontokat, különösen a filmnyelv sajátosságainak figyelembevételét. A külföldi diszciplínák között – amint a külföldi kitekintés megmutatja – ott lehet a helye a neveléstudománynak, a pedagógiai hermeneutikának is. Különösen az amerikai kritikai pedagógia képviselői vállalkoznak filmelemzésekre. (*Giroux és Simon, 1989; Giroux [é.n.]*) A pedagógiai nézőpont azt jelenti, hogy a nevelés kérdései felől közelít az értelmezés: a fejlődés, a változó értékek, a fiatal alakító pedagógiai hatások, az intézmények, a pedagógiai gyermekképek problematikái kerülnek középpontba az interpretáció során. Ugyanakkor, mivel itt igazi dialógusról van szó, nem csak a pedagógia kérdezi a filmet, hanem azok is megszólítják a nevelés elméletét és gyakorlatát. Így tanulmányom számos pontján egyfajta összehasonlításról van szó, a pedagógia fiatalságképeinek művészet felőli (át)értelmezéséről, az alkotások provokációjának befogadásáról.

A pedagógiai szempontot különben sem lehet zártan, kizáróan működtetni. Az egymással egyébként is kapcsolatba lépő, a neveléstudományban állandóan jelenlévő tudományos diskurzusok (filozófiai, esztétikai, pszichológiai, szociológiai megközelítések) természetesen szerepet kapnak az értelmezésben. Az interpretáció célja a fiatalságkép feltárásának kísérlete és az ebben rejlő kérdések tematizálása. Nem komplex, sokszempontú értelmezésről van szó, hanem inkább csak néhány általam jelentőségteljesnek vélt pont kiemeléséről. Gyakorlatilag minden film más-más fiatalságképet hordoz, az elemzés során így kiemelt szerepe lesz az összehasonlításnak.

A filmek kiválasztása, mint egyébként értelmezése is, szükségszerűen szubjektív. Még olyan egészen gyakorlati tényezőktől is függ, hogy az értelmezőnek milyen filmre sikerül eljutnia. Joggal vetődik fel a kérdés, milyen relevanciája lehet szubjektíve kiválasztott filmek szubjektív elemzésének a pedagógia számára. Úgy vélem, minden alkotás, mely valakit – főleg fiatalok egy részét – megszólított, interpellált, és értelmezéseket hív elő, releváns lehet a nevelés és a pedagógiai reflexió számára, különösen akkor, ha fiatalokkal foglalkozó, a fiatalok egy-egy rétegét szélesebb körben érdeklő, esztétikailag is értékesnek vélt alkotásról van szó. A kiválasztott filmek mind fiatalokról szólnak, nyertek némi publicitást, ha nem is tartoznak a tömegfilmek kategóriájába, és a jelenkori kritika által

esztétikailag értékesnek – bár különböző színvonalúnak tartott – művek. Az amerikai ‚Ken Park’ (Rendezte: *Larry Clark* és *Edward Lachman*, 2002) és ‚Elefánt’ (Rendezte: *Gus van Sant*, 2003), az európai ‚Álmodozók’ (Rendezte: *Bernardo Bertolucci*, 2003), a finn ‚Hymypoika’ (Rendezte: *Jukka-Pekka Siili*, 2003), és a magyar ‚Dealer’ (Rendezte: *Fliegauf Benedek*, 2004) nemzetközi és hazai kitekintést is ad. Az ‚Álmodozók’ kivételt jelent, mert nem mai fiatalokat jelenít meg, mégis a választottak között van, mert kortárs film, és narratívája messze túlmutat a film történeti idején, a fiatalságról és a felnőtté válásról szól. Az értelmezés során többször utalok más fiatalokról szóló filmekre is, melyek összehasonlítása a választott alkotásokkal releváns szempontokat adhat az elemzéshez.

Népszerű fiatalok a vásznon

A fiatal hagyományos szerepeiben, mint hős, mint ártatlan, mint tanuló, mint békítő, mint romantikus, mint kereső már egyre inkább csak a fantasy és mesefilmekben jelenik meg. Sokatmondó, hogy ezek a filmek igen népszerűek. Hőseik egy másik, teljes egészében kitalált világban élnek, amelyben egyértelmű kapcsolatok, egyértelmű jelentések vannak. Beavatásuk útja is egyértelmű, előre elrendeltetett küzdelmeken keresztül halad,

A pedagógiában a szex agyonhallgatása és a népszerű filmek beszédmódja valójában nagyon hasonló iránynt követhet. Sok pedagógus és elméletalkotó – úgy tűnik – a szexualitás serdülőkori problémáikájára a fiatalság – oktatási-nevelési szempontból nem releváns – természetes boldériájaként tekint. Ezzel impliciten a róla való beszéd lehetőségét pontosan e vicces, élvezetet középpontba állító diskurzus kezei közé szorítja be.

s jut el biztosan az új, hősi identitás elnyeréséhez (ez még akkor is így van, ha ez az identitás negatív, mint például Anakin Skywalker esetében). A buktatók jelen vannak, de egy jól kiszámítható, teleologikus tervbe illeszkednek. A fiatalok kézben tartják, autonóm módon irányítják életüket, sorsukat. Alapvetően spirituális-morális beavatásról van szó, a test, s mindaz, amit az reprezentál: az anyagi lét, az ösztönök, az élvezet, a szexualitás szinte teljesen kimarad az identitás-építésnek ebből a megjelenítéséből. A fiatal hősök általában természetfeletti erő hordozói, küldetésük van, a világ átférfmálása a feladatuk, mely az egyértelműen megjelenő és felfedezhető rossz legyőzését jelenti. Legtipikusabb példái ezeknek a beavatástörténeteknek a ‚Gyűrűk Ura’ trilógia, a Harry Potter-filmek és a ‚Star Wars’ új részei. Mindegyik filmben kiemelkedő szerepet tölt be a mester és tanítvány viszony a beavatás útján.

A mitologikus mesék újra reneszánszukat élik. Úgy tűnik, egyfajta terapeutikus jelleük van: a nézőnek az azonosulás könnyű útját kínálják. Ez az azonosulás azonban csak is egy másik, problémátlan világban lehetséges. E meséknek megvan minden korban a maguk szerepe, a pedagógiának azonban mégis föl kell tennie a kérdést, vajon az identitás kialakításának e történelmi és társadalmi kontextustól elvonatkoztatott narratívája ma a nevelésben működtethető-e. A kérdés azért nem pusztán költői, mert megvan a veszélye annak, hogy a nevelésről felépített diskurzusaink nem vetnek számot ezzel a kérdéssel, és reflektálatlanul ugyanebben a problematizálatlan narratívában mozognak. Ez az út azért is lehet csábító minden pedagógiai diskurzus számára, mert az egyetemesség lehetőségével kecsegtet, s a nevelés archetipikus, beavatási modelljéből indul ki. Ez önmagában nem is jelentene problémát, ha nem maradna ki e narratívákból teljesen a történeti-társadalmi kontextus. Tantervek, nevelés- és oktatásméleti koncepciók, naiv elméletek egyaránt hordozhatják ezt a társadalmi-történeti kritikát mellőző diskurzust. Elég a gyermeki autonómia, önállóság, kreativitás jelszószerű programjaira, koncepcióira gondol-

nunk, a tanár-diák viszony mindent megoldó középpontba állítására vagy a nevelés sokszor egyoldalúan morális jellegű és/vagy műveltségi felfogására.

A fiatal hősökkel szemben a népszerű vígjátékok fiataljai felnőtté válásában az egyetlen lényeges, problematikus és egyben szórakoztató elemnek a szexualitás, pontosabban annak élvezet-komponense látszik. Az „Amerikai pite”, a „Hangyák a gatyában”, az „Apám beajulna” filmek a test kizsákmányolásának új formáiként is olvashatók. A készítő-kforgalmazók kiválóan felhasználják a testi élvezetkeresést, hogy sok-sok nézőt csalogassanak a testet rejtetten eltárgyasító filmjeikre. A serdülők testét ezek a filmek mint szexualitás-élvezetre redukált testet konstruálják meg, ahogyan az „élvezetkizsákmányolás” más művelői szintén teszik. (*Giroux*, [é.n.]) Ez magukban a serdülőkben is megerősíti ezt a képet. Lehetne persze ezeket a filmeket egészen másképp is értelmezni, mint a serdülőkor szexualitás ironikus megjelenítéseit, amelyeknek terapeutikus jellege van ismét. Ez az olvasat azonban pontosan a filmek egyoldalúsága és a problémamentessége miatt kérdőjelezhető meg erősen. A szexuális kielégüléssel, vagy a szex némi romantikus átformálásával az identitás elnyerhető, a beavatás megtörténik, a felelőtlenségeknek nincs „vérre menő” következménye. Mint majd látjuk, a kiválasztott filmek egy részében is igen nagy szerepe van a szexualitásnak, de egészen más megközelítésben. A pedagógiában a szex agyonhallgatása és a népszerű filmek beszédmódja valójában nagyon hasonló irányt követhet. Sok pedagógus és elméletalkotó – úgy tűnik – a szexualitás serdülőkor problémáikájára a fiatalság - oktatási-nevelési szempontból nem releváns - természetes bolondériájaként tekint. Ezzel implicite a róla való beszéd lehetőségét pontosan e vicces, élvezetet középpontba állító diskurzus keretei közé szorítja be.

(Ön)pusztító generáció egy értelmetlen világban

A választott filmek fiataljai teljesen mások, mint a fenti népszerű mozik szereplői. Nem tiszta, autonóm, kereső hősök, és nem is szórakoztató, szexmániás serdülők. Önpusztító, romboló fiatalok, illetve a rombolás áldozatai. Értelmetlen életek egy jelentés nélküli világban, amelyben legalábbis a hagyományosnak tekintett jelentések nem lelhetőek meg. A néző nem adhatja át magát a könnyű azonosulásnak. A filmek többször távolítanak el a szereplőktől a szenvtelenség, a csupasz, durva ábrázolás és a lassú, szemlélődő láttatás segítségével. Az „Elefánt”, a „Ken Park” és a „Hymypoika” is a betegség, az anormalitás szinte kínzó bemutatásával helyezi a nézőt a résztvevő helyett a kényelmetlen szemlélő helyzetébe. A „Ken Park”-ban végigkövethetjük Tate (*James Ranson*) önromboló, beteges maszturbációját, s látjuk az arcára fröccsenő vért, amikor megöli késsel nagyszüleit, akik az ágyukban fekszenek. A „Hymypoika” szereplőinek már-már beteges, kukkoló játéka (megegyeznek, hogy mindegyiküknek fel kell vennie egy közösülését valakivel) kapcsolatokat rombol le, és kétségbeesésbe, majd halálba sodorja egyik társukat. Az „Elefánt”-ban Alex (*Alex Frost*) és Eric (*Eric Deulen*) lemészárolja géppisztollyal az egész iskolát (a film a gyilkoláson túl az esemény előtti órákat, perceket mutatja be mozaikszerűen). A „Dealer”-ben a főszereplő (*Keresztes Felicián*) a drog áruásával lesz felelős mások tönkremeneteléért, miközben ő maga mások által kihasznált, emberszámba nem vett név nélküli dealer (a film az ő egyik „munkanapját” mutatja be), de ugyanígy a filmben tőle vásárló fiatalok is a függőségnek kiszolgáltatott, eltárgyasult emberek. Az „Álmodozók”-ban a fiatalok inkább gyerekes játszadozók maradnak mindvégig, s ez el is különíti a többi filmtől ez utóbbit. (1) Az incesztustabu fessegetése, a szexuális játékok, a kölcsönös szadista megalázások, a kapcsolatok „egymás húsába” kapaszkodó mivolta: az illúzióikban és filmjeikben élő, felnőni nem akaró „gyermekfiatalok” magatartásának megnyilvánulásaiént értelmezhetőek. A film végi öngyilkossági kísérlet is egyfajta gyerekes játék, melynek a forradalom véletlenül bedobott köve vet véget.

A másik négy filmben sikeres öngyilkosságok vannak. Ezek szinte természetes módon következnek be abban az értelmetlen világban, amelyet ezek az alkotások a fiatalok köré rajzolnak; bár más és más mindegyik öngyilkosságnak a filmbeli szerepe. A rombolás nem valamilyen morális rosszként tételeződik: egyszerűen megjelenik, s gyakran az önpusztítás mögött kényelmetlenül felfedezhetetlenek a vezérlő motívumok.

Larry Clark és Edward Lachman filmje címadó szereplőjének öngyilkosságát rögtön a film elején láthatjuk a saját kameráján keresztül, amivel rögzíti tettét. A motívumait nem ismerjük meg, és sokat nem is tudunk meg róla, inkább csak arról a világról kapunk képet, amelyben élt. A Larry Clark korábbi filmjének (*Kölykök*, 1995) a narratíváját folytatja. Ebben New York szegényebb negyedének fiataljai összevernek egy parkban sétáló embert, csak mert összeütközött egyik társukkal, már 12–13 évesen drogoznak, és teljesen felelőtlen szexuális életet élnek; különösen a főszereplő Telly (*Leo Fitzpatrick*), aki naponta több szűzlányt is ágyba visz, s így gyűjti a skalpokat, miközben a néző számára kiderül, már egy jó ideje HIV pozitív. A még kissé didaktikus film után a *Ken Park* komplexebb, kidolgozottabb alkotás. Akárcsak a *Kölykök*-ben, a fiatalok itt is egy olyanfajta légtelen térben mozognak, amelyet nem tudnak megtölteni jelentéssel, értelemmel. Cselekvéseik úgy is értelmezhetők, mint az értelem megelégedésére irányuló kísérletek. Míg a *Kölykök*-ben az értelemkeresés részben a bulzás és kábulat, részben a közös szexuális élménymegosztások, narratívák által beszélődik el, addig a *Ken Park*-ban a kapcsolatok építése által. A felnőttekkel való kapcsolatok azonban nem értelmet, segítséget adnak, hanem a fiatalokat kiszolgáltatottá teszik. A túlszerető, unokájuk problémáival nem szembeesülő nagyszülők, a középkorú nő, aki szexuális kapcsolatot folytat a középiskolás Shawnnal (*James Bullard*), a fiát szexuálisan kielégíteni akaró apa, a betegesen vallásos és perverz, saját lányával házasságot kötő szülő, aki vallási mániájában minden más kapcsolatot megtölt gyerekeknek: íme, ezek a felnőttek a filmben. A felnőtt lét hagyományos segítővezető képét teljesen lerombolja a *Ken Park*. Az öngyilkos címszereplő mögött nem is látunk semmilyen felnőtt háttérrel. A fiatalok egymás közötti kapcsolatai sem jelentenek igazi „kiutat”. Az autentikus barátság, szerelem és szexualitás fel-felcsillan ugyan a filmben, mint lehetőség, de valójában illúzióknak bizonyul a kortárs viszonyok útja is, vagy mert kívülről akadályozzák, vagy mert nem a valóságos világhoz tartozik. Különösen megerősíti ezt a film végén egy szinte „paradicsomi”, de pontosan ezért illuzórikus szexjelenet, amely után Claude (*Stephan Jasso*) meg is fogalmazza, hogy ő egy olyan helyen szeretne élni, ahol egész nap csak „dugnak”, és nem kell semmi mást csinálniuk. Feloldást csak az értelmetlen világból való kimenekülés adhat, de ez hamis kiút. A fiatalok szexuális játékanak leplezetlen ábrázolása a film végén így egybejár, különös párhuzamban áll a film nyitójelenetével: a világból kilépő Ken Park kamerával megörökített véres öngyilkosságával. Ebben a filmben jelenik meg leginkább az üres, jelentés nélküli világ úgy, mint az öngyilkosság szinte természetes helye, megteremtője. A film zárójelenetében a címszereplő kedvesével beszélget, aki gyermeket vár tőle. A szerelem és a felelősségteljes apaszerep vállalása az értelmetlenségen túlmutató útként tűnik itt föl, de csak hipotetikusan, hiszen tudjuk az első kockákból, hogy Ken Park nem ezt választja.

Míg a *Ken Park* légtelen tere a szegénynegyedek kilátástalan világa, a *Hymypoiká*-ban a jólét üressége, unalma teremti meg ugyanezt. E filmet átszövi a kiüresedés, értelmetlenség atmoszférája: különösen a kapcsolatokkal való unaloműző, felelőtlen játszadozásban. Itt azonban a feloldás megtörténik. Lehetséges a megváltás. Két fiatal mindent újratertető, hidat építő kézfogásával fejeződik be a film. Az öngyilkosság is inkább valamiféle morális felelősségvállalást jelent, mint csupasz értelmetlenséget: a „minden elrontatottal” való szembesülést. Ez az egyetlen a filmek közül, amelyik bizonyos értelemben feloldást hoz a végén.

Az *Elefánt*-ban nem látjuk az öngyilkosságot, csak tudunk róla, mert a fiúk meg-egyeznek benne korábban. A nem ábrázolt öngyilkosság úgy is tekinthető, mint a filmen,

tehát az értelmezésen kívül álló esemény. Mivel azonban a fiúk „felkészülésében” erőteljesen jelen van annak tudata, hogy ezzel befejezik életüket, nem hagyható figyelmen kívül az értelmezésben a halál választása. A mézárálás előtt nem sokkal a zuhany alatt a fiúk csókolóznak, mert már úgysem lesz lehetőségük mással ezt az érzést megtapasztalni. Ha az önmaguk megsemmisítéséből indulunk ki, akkor az előtte végbevitt pusztítás akár értelmezhető a halál előtt megcselekedett nagy tettként is, amely egy hősök nélküli világban őket emlékezetes (anti)hőökké teszi. A mézárálás persze olvasható szembenállásként is egy, a két fiú számára otthont, értelmet nem adó világgal szemben. A film mozaikos elrendezése, melynek segítségével több oldalról, más-más szemszögből látjuk az eseményeket (akárcsak az elefántot tapogató vakok: innen a cím!), egyébként is többféle értelmezés és olvasat előtt nyitja ki az alkotást, amely talán inkább kérdéseket ébreszt, mint válaszokat ad. Konkrét motívumokat nem találunk. A pusztítás megmarad érthetetlennek és valójában értelmezhetetlennek. A nézőnek a film nem enged lezárható, biztos választ adni arra, hogyan lehetséges az, hogy az a fiú, aki a film közben rendesnek, komolynak tűnik (csodálatosan zongorázik például) a végén mint közömbösen öldöklő „mészáros” áll előttünk.

A ‚Dealer’ című filmben a név nélküli, mások számára pusztán eszközt jelentő, drogot szállító tárgyá degradálódott dealer öngyilkossága szinte természetes módon következik elidegenedéséből, eltárgyasulásából. „Számba nem vett” létének, „virtuális nemlétének” mintegy a beteljesítője ez az önkiiktatás. A tőle vásárolókon kívül a hozzá közelállóak sem tekinthetők olyan személyeknek, akikkel autentikus kapcsolatba lépve emberi személyiséget nyerhetne. Apja nem az apja, mert elméje elborult, képtelen a valódi kommunikációra, barátja nem a barátja, mert a drog rabjaként nem lát ki saját, beszűkült világából, s végül a szerelme nem a szerelme, mert pusztá szemlélője marad a dealer sorsának, és nem vállalja fel, hogy mélyen a részese legyen. Nem kíséri őt el poklának mélységébe, valóságosan is egyedül hagyja a partin – elfogadva elutasítását –, ami után a fiú elköveti az öngyilkosságot. Csak lányával élheti meg igazán a dealer emberi személy mivoltát. Ő az, aki számít rá, aki belekapaszkodik, akiről gondoskodnia kellene. Amikor azonban a főszereplő szembesül vele, hogy a kislány is meglátja benne a dealert, és nem tudja, hogyan legyen apja (egyáltalán valóban ő-e az apja), mégis drogos anyjánál hagyja őt. A dealer tanácstalan. Magától a kislánytól kér tanácsot: „mondj meg, mit csináljak?”. A szerepek felcserélődnek, a fiatal felnőtt kér vezetést. A kislány gyermeki módján lehet csak vezető: „Igyál kakaót!” – válaszol. Ez lett volna a dealer egyetlen esélye, hogy egy autentikus kapcsolatot alakítson ki életében. Ehhez az apaszerephez azonban ki kellett volna lépnie a dealerszerepből, de ezt a film nem engedi meg szereplőjének, mert a dealerséget valójában nem egy lecserélhető szerepként, hanem egyfajta létformaként jeleníti meg. A dealer elember-telenedése, kiszolgáltatott eltárgyasulása megnyilvánul abban, ahogy elutasítja barátnőjét: míg az kódolva a szerelemről beszél, ő a munkáról. Dolgozó géppé vált. Innen nézve a főszereplő öngyilkossága olvasható morális tettként is, amely egyedüli választása marad – mivel szerepéből nem bújhat ki – a saját emberségének felmutatása és a mások életének megvédése érdekében. A film azonban egyértelműen e morális olvasat ellen dolgozik: lassú, szemlélő, eltávolító képi elbeszéléssel és a dealer alakjának olyan ábrázolásával, amely kiiktat szinte minden érzelmi megnyilvánulást, gondolatkifejezést. A szereplővel az események egyszerűen megtörténnek, mintegy a közreműködése nélkül; nem irányítja, alakítja azokat. Mintha maga is közömbös, néha csendesen reagáló elszennvedő lenne csupán. Keresztes Felicián állandóan egyforma arckifejezésével, monoton hanghordozásával rendkívül jól jeleníti meg a névtelen dealer alakját.

Rombolás, értelmetlenség, feleltlen játszadozás, felnőttelenség, névtelenség, eltárgyasulás. Ezek lennének a mai fiataloknak és az őket körülvevő világnak a jellemzői? – kérdezi joggal az aggódó nevelő, neveléssel foglalkozó szakember. Erre a kérdésre természetesen a filmek nemigen válaszolhatnak, de sokatmondó, hogy ilyen képet rajzolnak

erről a generációról, nyilván valóságos történetek alapján is (például egészen egyértelműen az ‚Elefánt’-ban). Ezzel a képpel abban segíthetik a pedagógiát, hogy szembesüljön és sokkal erőteljesebben számot vessen a számára kényelmetlen (ön)pusztítás, értelmetlenség, rombolás, személytelenség narratíváival, jelenségeivel, melyek diskurzusában inkább csak a retorika szintjén vannak jelen. Mindennek fényében értékelje át leegyszerűsítő fiatalságképét, valamint beszédmódját és cselekvését, mely az értelmetlenség és embertelenség szituációjának leplezését és átalakítását sokszor nem vállalja.

Szemlélni az értelmezhetetlent

A fentiekből kiderül, hogy e filmeket alapvetően a komor-komoly történetmondás és képi világ határozza meg. A késő modernségben olyannyira divatosá vált megkérdőjelező, ironikus és/vagy szatirikus ábrázolás- és beszédmód nem jellemző rájuk. Ez alól a ‚Dealer’ egyes jelenetei kivételt jelentenek – de a második része már nem –, és az Álmodozók szintén, mert abban több ponton kiemelt szerepe van az iróniának. A kortárs filmekből persze nem hiányzik az irónia és a szatíra, de a fiatalokról szóló filmek jó részé-

Abban segíthetik a pedagógiát, hogy szembesüljön és sokkal erőteljesebben számot vessen a számára kényelmetlen (ön)pusztítás, értelmetlenség, rombolás, személytelenség narratíváival, jelenségeivel, melyek diskurzusában inkább csak a retorika szintjén vannak jelen. Mindennek fényében értékelje át leegyszerűsítő fiatalságképét, valamint beszédmódját és cselekvését, mely az értelmetlenség és embertelenség szituációjának leplezését és átalakítását sokszor nem vállalja.

re nem jellemző. Kivételek persze vannak, ilyen például *Török Ferenc* filmje, a ‚Szezon’ (2004). Ez számtalan szatirikus elemet tartalmaz, ugyanakkor megmarad egy kissé a didaktikus korrajz és társadalomkritika szintjén. A szatirikus látásmód egy fiatalok között tapasztalataim szerint rendkívül népszerű, de inkább gyerekekről szóló tévésorozatra, a ‚South Park’-ra jellemző leginkább, mely többféle befogadói attitűdöt generál, többek között botránycsináló szerepe is lehet/volt, csakúgy, mint a készítőket betiltást is megélt ‚Amerika kommandó’ (2005) című filmje, mely alapvetően politikai szatíra. A morálizáló vagy konzervatív perspektívából értelmező – általában nem fiatal – nézők nyilván meglepődnek megállapításomon, amely az én olvasatomat tükrözi, miszerint: talán kár, hogy ez a tabudöngető, bravúrosan szatirikus, szórakoztató, és ugyanakkor éles társadalomkritikát megfogalmazó rajzfilmsorozat egyedüli jelenségnek számít, nincs igazán fiatalokról szóló párja (bár az ‚Amerika kommandó’ tekinthető annak), és semmilyen hatással nincs pedagógiai beszédmódunkra. Az irónia és a szatíra, mint romboló, idegen test, egyébként is kimarad nem csak tudományos pedagógiai, de általában nevelési diskurzusainkból, gyakorlatunkból is. Pedig ez szintén egy olyan látásmód, amely frissíthetné a pedagógia túlságosan megrögzült értelmezési kereteit.

szórakoztató, és ugyanakkor éles társadalomkritikát megfogalmazó rajzfilmsorozat egyedüli jelenségnek számít, nincs igazán fiatalokról szóló párja (bár az ‚Amerika kommandó’ tekinthető annak), és semmilyen hatással nincs pedagógiai beszédmódunkra. Az irónia és a szatíra, mint romboló, idegen test, egyébként is kimarad nem csak tudományos pedagógiai, de általában nevelési diskurzusainkból, gyakorlatunkból is. Pedig ez szintén egy olyan látásmód, amely frissíthetné a pedagógia túlságosan megrögzült értelmezési kereteit.

Az itt értelmezett filmeknek más mondanivalója van a pedagógia számára. Az értelmezhetetlenség szintén elkerült problémáját vetik fel. A ‚Ken Park’, az ‚Elefánt’, a ‚Hymypoika’, és a ‚Dealer’ a nézőt kimozdítja az értelmező szerepéből. Nem csak a történet maga áll ellen a motívumok, magyarázatok és értelmezések keresésének, hanem a képi megjelenítés is. A néző inkább szemlélővé válik. A ‚Ken Park’ kezdő jelenete és a ‚Hymypoika’ végig a kamerán keresztül láttatás segítségével tudatosítja bennünk a szemlélő szerepet. A képi reprezentáció medialitásának a tudatosítása kizökkenti a belefeledkező résztvevő szerepből a nézőt és magára a látás-szemlélés aktusára irányítja a figyelmét. A puszta nézés pozícióját a ‚Hymypoika’-ban azonban megtöri a kamera össze-

tettebb szerepe, mely ismét a morális értelmezésre nyit ajtót. A kamera a kukkolás játékszere, és így a másik személy filmszereplővé válásának, kiszolgáltatottságának, eltárgyasulásának az eszköze. Taavin (*Milka Alroth*) számára pedig a felvevő a titok meglátásának kulcsa, mert azon keresztül „másképp nézhet” a világra. A kamera által akarja a saját múltját, önmagát fölfedezni, és a megmagyarázhatatlanra magyarázatot találni. A videó hoz számára „gyógyulást” a film végén, mikor a kamerával rögzített felvétel képes megmutatni azt, amit az emlékezet mint megmagyarázhatatlant elnyomott, kitörölt: szülei megdöbbenő halálát, egy felelőtlen szexuális játék miatt. A gyógyulás útja a kép puszta nézésében, az érthetlenség elfogadásának csöndjében rejlik.

Az „Elefánt” a már említett mozaikos elrendezésével, a jelenetek más szemszögből való megismétlésének technikájával valójában vak látásunkkal szembesít minket. A különböző nézőpontok egymást kérdőjelezik meg, a korábbi kép az új fényében rendkívül esetlegesnek, részlegesnek bizonyul. Az elefántot tapogató vakok történetének zseniális filmnyelvi megjelenítése ez. A néző a film során egyre inkább vaknak érzi magát, még akkor is, ha a kezdeti zavarosan illeszkedő mozaikdarabkákból valamilyen kép, történet látszólag kibontakozik: megtudjuk kik a mézszárlás felelősei, hogyan történt stb. A tisztánlátástól azonban ugyanolyan messze vagyunk a film végén, mint az elején. A letapogatott eseményekből születő képek viszonylagossága, és a tettek megmagyarázhatatlansága együtt arra vezeti a látó-vak szemlélőt, hogy csak nézzen, és ne akarjon megérteni és értelmezni.

A szemlélődésbe a „Dealer” vezeti be nézőjét leginkább. Nincs szükség „közbeiktatott” eszközre, mint a „Hymypoika”-ban, hogy érzékeljük a kamera jelenlétét, tudatosítsuk a reprezentációt. Az egy-egy részletnél elidőző és azokat egészen közelről megmutató képkockák, a film rendkívüli lassúsága: vagy a mozilátogató elutasítását váltják ki, ha az nem tud felhagyni a gondolkodás és értelmezés ilyen módon felfokozott kényszerével, vagy igazi, szemlélődő nézővé avatják, ha megtanul egyszerűen nézni. Ezt segíti a film egészen különleges zenei vagy inkább hangeffektus-világa, és a rövid mondatokból álló, sokszor abszurd párbeszéddek is. A film egyik legfontosabb ilyen dialógusa a dealernek apjával való találkozása. Bogi mellett az elméjében elborult apa az, aki bár nem tud hagyományos módon szülő lenni, de a legfontosabb tanítást adja a dealernek életről és halálról. A film kifordult világában az örült az, aki egyedül képes még tisztán látni.

A fenti filmek mellett mindenképp meg kell említeni egy valamivel korábbi magyar alkotást: *Mundruczó Kornél*, 'Szép napok' című játékfilmjét (2002), melyben a sötét, komor történet és az egészen világos, tiszta képi megjelenítés közötti feszültség, valamint az amatőr főszereplő Keresztes Felciánéhoz hasonló közömbös játéka szintén a szemlélődés-szemlélődés nézői magatartását hívja elő.

A pedagógia úgy is, mint tudomány és úgy is, mint cselekvés mindent megérteni, megmagyarázni és kezelni, fejleszteni akar, hiszen a művészettel szemben cél- és eredményorientált, az előbbi értelemben önmagáért van, öncélú. A dialógus azonban mégis hasznos lehet számára az ilyen filmekkel. Hasznos saját fiatalságképeinek szembesítése ezek fiatalságképével. Talán a pedagógusnak és a pedagógiának is tudomásul kell vennie, hogy nem tud, és nem kell mindent átlátni. A szemlélődés teret hagy a misztériumnak, a valóságot nem redukálja azzal, hogy világos sémákba kényszeríti, hanem lehetővé tesz egy olyan holisztikus látásmódot, mely az értelmezhetetlen jelenségeket nem akarja elnyomni, kiiktatni, mint tudományosan irreleváns, zavaróan megválaszolhatatlan vagy fejlődést akadályozó tényezőket, és az embert, a fiatal emberi teljességének titkában szemléli. A szemlélődés ebből a nézőpontból nem a cselekvés és gondolkodás megbénítója, mint sokszor kimondva-kimondatlanul gondoljuk, hanem éppen ellenkezőleg, új inspirációt jelenthet ezek számára. A másik oldalon a szemlélődés csakis az elnémult értelmezés által lép működésbe, és tematizálása, nyelvi megfogalmazása is csak egy, a fentihez hasonló hermeneutikai vizsgálódás segítségével lehetséges. Az értelmezés és értelmezés nélküli szemlélődés keleti filozófiákban is kirajzolódó dialektikája ez: talán egy lehetséges új távlat a pedagógiában.

Beavatás, szexualitás, test

Az értelmezett filmek történetei szinte kivétel nélkül olvashatók beavatási történetekként. Az *„Álmodozók”*-ban a szexuális próbatételek, játékok által nyernek beavatást a szereplők a maguk teremtette, ezoterikus, filmek és új eszmék által meghatározott világba. A két testvér, kitágítva kétszemélyes világát, Mattweh (*Michael Pitts*) beavatójává lesz. Az *„Elefánt”*-ban Alex és Eric egyfajta beavatási próbatételként megy végig az öldöklés megtervezésén és végrehajtásán. A *„Dealer”*-ben az apaszerepbe való sikertelen beavatás történetét láthatjuk, ugyanakkor a dealer többek számára a kábítószer-élvezetbe beavató személyt jelenti. A *„Hymypoiká”*-ban egyértelműen a felnőtté avatás próbatételét jelenti a fiúk megegyezése a szexuális kapcsolatok létesítéséről és rögzítéséről. Végül a *„Ken Park”* zárójelenete szintén értelmezhető szexuális beavatási szertartásként. Ez az olvasat a pedagógia számára különösen gyümölcsöző lehet, hiszen számos olyan elem van, amely a beavatás és a nevelés folyamatában közös, illetve maga a pedagógiai folyamat tekinthető kulturális beavatásnak.

Pedagógiai és antropológiai szempontból azonban rendkívül problémás folyamatokat látunk e filmekben. A hős fiatalokról szóló történetekkel és az átmeneti rítusokkal szemben itt a szereplők nem nyernek a beavatás végén új identitást, nem válnak felnőtté. Nincs igazi átalakulás. A *„Hymypoiká”*-ban ugyan néhány szereplő eljut egyfajta „megtérésre”, tanulva az avatás tragikus sikertelenségéből, de a többi filmből ez a szempont teljesen hiányzik. A felelőtlen játszadozásként megélt szexualitás (a *„Ken Park”*-ban, az *„Álmodozók”*-ban és a *„Hymypoiká”*-ban) nem a felnőtté válás eszköze, szemben az *„Amerikai pite”*-féle filmek történeteivel, hanem éppen az infantilis létmódban megmaradás vagy a gyermeki menekülés tere. Az *„Álmodozók”* három főszereplője, különösen Isabelle (*Eva Green*), mélylélektani értelmezésben a gyermeki kötődési módokhoz ragaszkodik, az infantilis biztonsághoz, az éretlen örömelvűséghez: az álmodozáshoz. Visszautasítja a felnövekedés kihívását. A film vége szintén csak látszólagos kimozdulást hoz ebből, mert a harc reflektálatlan, kalandos vállalása nem értelmezhető igazi, felnőtt döntésként. A felelős felnőttiséget, mely számol a tettek következményeivel a *„Hymypoiká”*-n kívül egyik film szereplője sem vállalják. Ken Park öngyilkosságot követ el, bár tudja, hogy apa lesz, a dealer az apaság felelősségét ugyanígy halálával utasítja vissza; az *„Elefánt”*-ban Alex és Eric egy „felnőttekhez méltó”, nagyhatású tettet visznek végbe, de a következményeket ők sem vállalják.

Feltűnő az is, hogy mindegyik filmből hiányzik a politikai identitás kialakulásának a kérdése. (*McLaren*, 1995) Az *„Álmodozók”*-at kivéve ez fel sem merül. Nincs jelen a társadalmat formáló felnőtt szerep. Bertolucci filmjének vége bár látszólag egy aktív, forradalmi-politikai szerepvállalás választását mutatja be, de a szereplők magatartása és párbeszéde arra enged következtetni, hogy valójában csak az álmodozás folytatásáról van szó, és a zavaró harmadik fél kizárásáról a kapcsolatból.

A beavatás ilyen pedagógiai értelmezésének megvan az a veszélye, hogy moralizálóvá válik. A filmek azonban általában – például épp szemlélődő hozzáállásuk miatt – nem törnek pálcát a fiatalok morálja fölött. Narratíváikban az identitás elnyerése nem valamiféle erkölcsi hiányosság miatt nem jön létre, hanem mert nem is lehetséges. A fiatalok beavatásainak nem jelenik meg igazi alternatívája, a felnőtté válás vezető, felnőttek által vezetett beavatások hiányoznak. Érdekes, hogy a *„Dealer”*-ben a beavató szerepet pont egy gyermek tölti be: a dealer lánya, aki apává avatná őt. A beavatók hiánya különösen szembetűnő. Ennek kapcsán nem csak a filmek fiatalságképeiről, hanem felnőttképeiről is lehetne hosszan írni. A felnőttek maguk sem képesek beavató szerepre, nekik sincs kialakult, felnőtt identitásuk. Így mintegy kiiktatódnak a fiatalok életéből. Már nem az autoritás elleni lázadásról, vagy a tekintéllyel való szembenállásról van szó – mint néhány korábbi, fiatalokról szóló filmben – mert egyszerűen nincs felnőtt autoritás. A felnőtté válás hagyományos

kategóriája eltűnni látszik. A hatalom és a hatalmi diskurzusok jelen vannak, de alapvetően áttevődnek a kortársak szintjére. A beavató felnőtt ilyen hiánya fikcionálisan magát a hagyományos pedagógiai folyamatot számolja fel. A nevelés szempontjából talán ez a legmeggrázóbb és leglényegesebb szempont ezekben a filmekben: a pedagógia kiiktatása, eltűnése. Az ábrázolt világokban nincs helye annak, amit hagyományosan nevelésnek hívunk. Széles értelemben vett pedagógiai folyamatok vannak, de már nem a felnőtt személy a kiindulópontjuk, és általában a rombolásban, széttöredezettségben vagy illúziók felépítésében végződnek. A filmek közül egyedül a „Hymypoiká”-ban jelenik meg legalább részben pozitívnak tekinthető nevelődés, de ez is csak a fiatalok körén belül, és nem felnőttek segítségével. A nevelés folyamatának és így a saját létének eltörölését elfogadni természetesen nem tudó pedagógia előtt ez a fikcionált kiiktatás megmarad provokáló kérdőjelnek és figyelmeztetésnek: számot vetésre, alázatra, sürgető átalakulásra.

Beavatási jelentőségén túl a szexualitásnak, mint már érzékelhető volt, szintén kiemelt szerepe van a filmekben – kivéve a „Dealer”-t és részben az „Elefánt”-ot. A leplezetlen ábrázolás talán összefüggésben lehet azzal az elmúlt évtizedekben nyomon követhető folyamattal, ami a szexualitás egyre nyíltabb megjelenítésének nagyobb elfogadottságát hozta el a filmekben. Az áteroticizált hétköznapiaság és a pornográfia hozzáférhetőbb elérése, gyakoribb jelenléte főleg a fiatal korosztály körében szintén ott lehetnek a szexualitás mint motívum és téma hangsúlyosságának társadalmi hátterében. E filmekben azonban nem pornográf módon, mint az élvezet forrása, és nem öncélúan jelenik meg általában. (Ez alól talán a „Ken Park” kivétel, melynek záró képsorai már valóban az öncélú ábrázolás irányába mennek.) Problematikusság, rendezetlenség, felelőtlenség, infantilisság, elembertelenedett kiüresedés: ezekkel a fogalmakkal jellemezhető leginkább a filmekben elbeszélt és megmutatott szex. Csak elvéve utal valamilyen autentikus kapcsolatra (például a „Hymypoika” egyes jeleneteiben). A „Ken Park”-ban a fiatalok közötti szertekzés és a test lázadásaként is olvasható a kiüresítő környezettel, világgal szemben. Érdekes ezt a „Hymypoiká”-ban megjelenő szexualitással összehasonlítani. Míg az előbbiben a szex (csakúgy, mint a „Kölykök”-ben) az alsó középosztály és a munkásosztály nehéz körülmények között élő fiataljainak meneküléseként és lázadásaként értelmezhető, addig az utóbbiban a gazdag, jólétben élő fiatalok unaloműző játéka csupán. A filmekben megjelenő szexualitásra vonatkozó képet még sok oldalról lehetne értelmezni, hiszen igen összetett. Eleve a szex többféle formájával találkozunk – testi intimitás, maszturbáció, közösülés, szado-mazo pornójelenet (utalásszerűen) – melyeknek mind megvan a maguk filmbeli szerepe. A részletes elemzés helyett inkább egy másik szempontra, a leplezetlenségre és ehhez kapcsolódóan a test szerepére hívnám fel még a figyelmet.

A takargatás nélküli megmutatkozás nem pusztán a társadalmi engedékenység következménye, hanem a test újfajta felfogásának és ábrázolásának feltűnése a filmekben. A test művészeti megjelenése a 20. században gyökeresen megváltozott. Elutasítva átesztétizálását, spiritualizálását, pornografizálását és a testi funkciók „elfojtását” az ábrázolások a test anyagi mivoltának, rútságainak, teljes egészének és apró részleteinek „könyörtelen” megjelenítését vállalják. Nincs többé leplezni, eltakarni való. A testi funkciók már nem valamilyen, az ember emberségétől idegen, „illetlen” tényezők ebben a testképben, hanem szorosan, kikerülhetetlenül hozzá tartozók. Ez a testre irányuló figyelem az ember világban való létének új dimenzióit is megnyitotta. Az ember spirituális, etikai, személyes, benső stb. mivolta mindig testi is, „megtestesül”, hússá válik (*McLaren*, 1995 kifejezésével élve ez az enfleshment), s csakis így kap helyet a világban, így kommunikálódik. A test a kifejezés, a kommunikáció, a másik „megérintésének” mintegy a létmódja, ezért a politikai, társadalmi szerep kifejeződése is. Az elnyomás így mindig valamilyen módon a test elnyomása, korlátozása, és az autentikus felszabadítás, mindig a test felszabadítása is. A test meztelensége, a testnedvek ábrázolása (nyál, vér, ondó) emiatt a testkép miatt kap nagy jelentőséget ezekben a filmekben. A pedagógia fiatalságképével

szemben, mely gyakran a testet figyelmen kívül hagyja, e művészeti alkotások a legmegfoghatóbb világbeli létmódjában szemlélik az embert. Általában az önrombolásnak és mások kihasználásának kiszolgáltatott, önmagukba zárt testeket látunk még a legerotikusabb pillanatokban is. Ilyen a dealer szoláriumban „eltűnő” teste, mely éles kontrasztba kerül a szituációval: egy body-building teremben vagyunk, a test fogyasztói „konsumálásának” helyén, melyet kiemel a dealer tette előtti képsor, mikor a kamera hosszan egy kisportolt body-builder szuperizmos testét mutatja; a szolárium pedig – a test iránti nárcisztikus, exhibicionisztikus gondoskodás eszköze – szarkofággá válik. Ilyen a drogosok gyakran groteszk módon elváltozott teste még mindig a „Dealer”-ben. Ilyenek a lemezárólt, véres testek, melyek a számítógépes játékban megölt virtuális testeket idézik az „Elefánt”-ban. Ilyenek a fiúk-lányok kukkolásnak kiszolgáltatott teste, Tavín (*Kari Hietalahti*) szadistán megkínzott, illetve Taavin szüleinek halott teste a „Hymypoiká”-ban. Ilyenek a főszereplő és Tate nagyszüleinek véres teste, valamint Tate önmaga által fojtogatott, ejakuláló teste a „Ken Park”-ban; s végül Theo (*Louis Garell*) saját nővéreinek kiszolgáltatott, maszturbáló teste. A sort lehetne folytatni. A borzasztó kiszolgáltatottság e jelenetei mellett kevés pozitív, mások felé kinyíló testi gesztus tűnik fel a képernyőn. Ilyenek a csókok az „Elefánt”-ban, a „Ken Park”-ban, az „Álmodozók”-ban, Taavin és Jenni (*Jenni Banerje*) kézfogása a „Hymypoiká”-ban vagy Bogi (*Balogh Edina*) ölelése és pusztja a „Dealer”-ben. Sőt, véleményem szerint ide sorolható az is, mikor Isabelle és Matthew a lány vérével egymást mintegy „felkenik” szexuális együttlétük után. A test azonban alapvetően nem a másik felé nyitás, a felszabadulás, hanem a bezártság, a végletes fogság hordozója a filmekben. Nincs kiút a testnek ebből a zártságából, vagy legalábbis csak felcsillan a szabadulás lehetősége. A beavató nevelés, ahogy láttuk, ebből a szempontból is impotens marad: nem képes ebből kimozdítani, nem képes átalakítani a testet, mintegy nem is éri el azt.

Az ember ilyen testen keresztüli olvasata, vagy a test felszabadításának etikai-spirituális-politikai programja idegen a pedagógiától. Csak néhány neveléstudományi elméletalkotó vállalja fel, hogy a művészet és a mai esztétikák, társadalomtudományi értelmezések ilyen „testiségét” beépítse diskurzusába (így *McLaren*, 1995; *Gibson*, 1986). A szexualitás szintén még mindig elkerült téma a nevelési beszédmódban és cselekvésben, vagy pusztán a reduktív antropológiájú felvilágosításban jelenik meg. Pedig a test és a szexualitás a fiatalok életében, narratíváiban fontos szerepet tölt be. Egy „aszexuális”, „testnélküli” pedagógia kétségtelenül nehezen tud párbeszédbe lépni az ifjúság kulturális világával. Valóban elveszítheti az esélyét, hogy „elérje a testet”.

Kizsákmányolt áldozatok vagy felelősök?

A pedagógiai emberképek általában ambivalens módon viszonyulnak a felelősség kérdéséhez. Mint az ember alakulásában és önalakításában hívó tudomány, a pedagógia kimondva-kimondatlanul fontos szerepet tulajdonít a szabad választás lehetőségének, a tetteinkérti felelősségnek. A másik oldalon a gyermekközpontú szemlélet mindig is egyfajta elnézést tanúsított a gyermeki hibákkal szemben, mert nem tulajdonított teljes választási szabadságot, felnőtt ítélőképességet a gyermeknek. Ez a szemlélet egyre inkább a fiatalokra vonatkozóan is megjelent, és ezt néha a jogi szabályozás is tükrözi: például egyes államokban ismernek felnőtt ifjúkort a törvények, és enyhébb büntetést tesznek lehetővé e korosztály számára. A bűnt elkövető fiatal áldozatként kezelése egyre hangsúlyosabban bekerül a jogi szabályozásba nem kis részben a pedagógiának köszönhetően, bár a gyermekbűntények miatt egyes helyeken épp a visszakozásnak lehetünk tanúi ezen a téren. Írásomnak egyáltalán nem célja bármilyen állásfoglalás vagy akár általános kérdésfeltevés a felelősség kérdésében. Pusztán a filmek szemléletét igyekszem a pedagógiai antropológiai szempont mentén feltérképezni. Ez persze a pedagógia felé ismét provokáló kép lehet.

Kétségtelenül nem autonóm módon döntő, hősi választások elé állított fiatalokat látnunk a vásznon. A fenti fejtegetésekből már világossá válhatott, hogy értelmezésben a testileg kiszolgáltatott fiataloknak nincs igazi választásuk. Pontosabban a kiszolgáltatottság és determináltság helyzetéből szinte valamennyien próbálkoznak valamilyen módon kilépni, tehát választanak, de sikertelenek maradnak próbálkozásaik, hamis utaknak bizonyulnak, új kényszerpályáknak. Mintha nem lenne lehetséges, vagy nagyon távoli lenne a változás lehetősége. Ezek a fiatalok áldozatok tehát: a kiúttalanságnak, az értelmetlenségnek, a hiteles autoritás hiányának, a jólétnek, a fogyasztói mentalitásnak, az infantilizmusnak az áldozatai. Sőt, ha a filmek felnőttképét nézzük, a felnőttek áldozatai. A pedagógiai kapcsolatban a fiatalot segítő másik fél, akinek a vezetés, bevezetés lenne a feladata, vagy képtelen erre, mint az „Álmodozók”-ban szereplő, zavaróan tehetetlen szülők, vagy azért nem tudja betölteni e feladatát, mert maga is infantilis, testébe zárt, értelmetlenségben élő ember. Így gyakran éppen ő lesz romboló hatással a fiatalra. Ő lesz végső soron kihasználója és kizsákmányolója. Különösen a „Ken Park”-ban és a „Hymypoika”-ban jelenik meg a felnőttek, a szülők felelőssége. Ez utóbbi filmben saját apja akarja bevezetni fiát a pornófilm-készítés legperverzebb bugyraiba, mert ez hasznot hoz számára: igazi kizsákmányolás. A korábban infantilisen játszadozó, sőt egy társát halálba vivő Tavin ebben a helyzetben érettebbnek, „felnőttebbnek” bizonyul apjánál.

Mivel a filmekben a perspektíva alapvetően a fiataloké, a felelősség kérdése sokkal erőteljesebben merül fel a felnőttek esetében. Ha a fiatalok kizsákmányolt áldozatok, akkor kikerülhetetlen a kizsákmányoló felelősségének problémája. A „Ken Park” és a „Hymypoika” története így a felnőttek társadalmával szembeni vádoló leleplezésként is értelmezhető. A többi filmben szintén megjelenik ez a motívum, bár jóval halványabban. Hagyományos pedagógiai megközelítésben persze már maga a felnőtt vezetők „eltűnése” vádként értékelhető, mert ide vezethető viszsza a fiatalok életének kiüresedése, széttöredezettsége, akkor, ha feltételezzük, hogy a nevelés alapvetően hozzájárul a felnőtt identitás kialakulásához. A vád azonban ennél súlyosabb a perverz felnőtteket ábrázoló két filmben. A kizsákmányoló, elnyomók nem távoli vezetők, politikusok vagy társadalmi struktúrák, hanem közvetlenül a fiatalok neveléséért felelős személyek. Ez ismét kérdéscímtevésként olvasható a pedagógia felé. Vajon nem feledkezünk-e meg erről a szörnyű lehetőségről? A nevelők elnyomók és kizsákmányolóak lehetnek. Vajon nem kellene-e a hatalmi tényezőket ennek fényében átértelmeznünk a pedagógiában. Ez kétségtelenül egyfajta felszólítás is. A fiatalok elembertelenedett testébe zárt, kizsákmányolt léte mintegy kiált egy olyan pedagógiai cselekvésért, amely a felszabadulást hozza. Ezen a ponton a pedagógiát kiiktatni látszó filmek talán mégis pontosan a pedagógia, a nevelés szerepét előhívó alkotásokként értelmezhetők. Egy átalakulni képes pedagógiáról van azonban szó, mely átértékeli a felnőtt-fiatal kapcsolatot, különösen annak hatalmi-elnyomó dimenzióiban, és valóban a felszabadítás

Talán a pedagógusnak és a pedagógiának is tudomásul kell vennie, hogy nem tud, és nem kell mindent átlátni. A szemlélődés teret hagy a misztériumnak, a valóságot nem redukálja azáltal, hogy világos sémákba kényszeríti, hanem lehetővé tesz egy olyan holisztikus látásmódot, mely az értelmezhetetlen jelenségeket nem akarja elnyomni, kiiktatni, mint tudományosan irreleváns, zavaróan megválaszolhatatlan vagy fejlődést akadályozó tényezőket, és az embert, a fiatal emberi teljességének titkában szemléli. A szemlélődés ebből a nézőpontból nem a cselekvés és gondolkodás megbénítója, mint sokszor kimondva-kimondatlanul gondoljuk, hanem éppen ellenkezőleg, új inspirációt jelenthet ezek számára.

szolgáltatásban áll. (Freire, 1970/2000) A filmek persze erről direkte nem beszélnek. Legfeljebb a jobbat kereső embert provokálják, szólítják fel a változtatásra. Arra a kérdésre sem válaszolnak: lehetséges-e egyáltalán a felszabadítás e pedagógiai útja. Ebben mi pedagógusok hiszünk kitartóan, e filmek által talán mégis inkább a reményben megerősödve. Az alkotások pedagógiai tevékenységünkben elbizonytalanítanak minket, de pontosan így, végső soron, mélyen megszólítanak nevelői mivoltunkban.

Záró gondolatok

A megszólítotttság nem mindig kellemes. Ebben a dolgozatban olyan filmeket értelmeztem, amelyek nem íérnek könnyű szórakozást. A fiatalokkal együtt talán nekünk pedagógusoknak is meg kellene tanulnunk a komolyabb értelmezésre indító, eltávolító hatásokat hordozó alkotásokat befogadni. Nem lehetünk mindnyájan filmelemzők, de az élet és az események értelmezése kötelességünk. Ehhez pedig az eltávolodás megtanulása, valamilyen kritikai szemlélet elsajátítása nélkülözhetetlen. De a művészet megtaníthat minket magyarázataink félretételére is, a jótékony vakságra, a szemlélődésre, hogy még mielőtt fiatalságképet elemeznénk, tudjunk először a fiatalra nézni, konkrétan, az emberben lévő titok teljes megértésének akarása nélkül. Minden pedagógiai és társadalmi cselekvésnek innen kellene indulnia, az igazságosság tevékeny építésének is, mert különben könnyen diktatúra, például pedagógiai diktatúra lesz.

Talán csak az eltávolító, a világ megértését nem gyors úton felkínáló csöndes szemlélődés szenvedését elfogadva tudjuk megtalálni s mindig újra keresni az élet titkát, értelmét. Mindnyájan, beleértve a fiatalokat is. Ma, a gyorsított elérést, állandó zajt és élvezetet kínáló fogyasztói kulturális közegben sok minden e szemlélődés befogadása ellen dolgozik. Íme egy újabb kihívás az oktatással nem meglehető, társadalmi átalakulást sürgető pedagógiai cselekvés és gondolkodás számára.

Jegyzet

(1) A filmben, mely a 1968-as párizsi diáklázadás idején játszódik egy francia testvérpár, fiú és lány befogadnak egy amerikai fiatalot, és bevonják filmek vonzásában élő világukba, s hármas szexuális játékba kezdenek lakásukban. Kapcsolatuknak a testvérek forradalom-lázadásba való bekapcsolódása vett végét.

Irodalom

- Freire, P. (1970/2000): *Pedagogy of the Oppressed*. Continuum, New York.
- Gibson, R. (1986): *Critical Theory and Education*. Hodder and Stoughton, London.
- Giroux, H. A. – Simon, R. I. (1989, szerk.): *Popular Culture, Schooling and Everyday Life*. Bergin & Garvey Publishers, Massachusetts.
- Giroux, H. A. [é. n. a]: *Private Satisfactions and Public Disorders*. Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence. URL: http://www.henryagiroux.com/online_articles/fight_club.htm (2005. január 16.)
- Giroux, H. A. [é. n. b]: *Teenage Sexuality. Body, Politics and the Pedagogy of Display*. URL: <http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/Giroux/Giroux3.html> (2005. január 16.)
- Golnhofér Erzsébet – Szabolcs Éva (1999): A gyermekkor kutatása új megközelítésben. *Műhely*, 5–6.
- McLaren, P. (1995): *Critical Pedagogy and Predatory Culture. Oppositional Politics in a Postmodern Era*. Routledge, New York.
- Pukánszky Béla (2001): *A gyermekkor története*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Szabolcs Éva (1995): *Fejezetek a gyermeképp történeti alakulásából*. ELTE BTK Neveléstudományi Tanszék, Budapest.
- Szabolcs Éva (2004): „Narratívák” a gyermekkorról. *Iskolakultúra*, 3. 27–31.