

Almási Miklós

A háború alulnézetből

Andrássy Iona híres családba született: nagyapja Andrássy Gyula gróf, Magyarország miniszterelnöke volt, de híresek lettek testvérei, az Andrássy lányok is.

Ifj. Andrássy gróf négy lánya közül Katinkát rég ismerjük, lázadó csitri, majd vörös grófnő, Károlyi Mihály felesége. Memoárja (*Együtt a forradalomban*, valamint *Együtt a száműzetésben*) az alapművek közé emelkedett. De Katinka közelmúltunknak is jeles szereplője volt: ő adott otthont a demokratikus ellenzéknek a kádári világ vége felé. A másik lány, Kája (Andrássy Klára) bonyolultabb eset: húszévesen királypárti aktivista, legitimista asszonyok politikai csoportját szervezi. Aztán kiábrándul belőlük, a spanyol polgárháborúban újságíróként dolgozik (az életveszélyt kedveli). Később Csehországban lép a KP-ba, partizánként robbantgatja a német vasutakat, majd Lengyelországban dolgozik illegalitásban – hihetetlen. Amikor forró lett a talaj, hazajött, és Horthytól kért távozási engedélyt. (Amit Ófőméltósága meg is adott). Lelécelt Jugoszláviába, társa, Pálóczi-Horváth – aki értesítette, hogy a németek felkelésük között szerepel – csak később tudott utazni. Káját, ahogy Boldizsár Iván fogalmazott anno, az az egyetlen bomba ölte meg, amelyet egy kőza német gép dobott Dubrovnikra. A harmadik lányról (Borbála) keveset tudok. Most a negyedik Andrássy lány, Júlia naplóját forgatom, kicsit unatkozva. (A kézirat véletlenül került napvilágra az egykori dénes-

fai kastély átalakításakor; most Kovács Lajos szerkesztésében, alapos jegyzetanyagával kiegészítve jelent meg.)

Bár a napló nem igazán lebilincselő, de egyszer csak hoppá: a háború közelképei ütnek mellbe. 1915, a front mögött, lazarettben, kötözőhelyen, ápolónőként vállalt önkéntes munkát – és ez már döbbenetes dokumentum. Igaz, a hadikórházak poklát többen megírták, de itt a közelképek döbbenetesek: „...robognak a kocsi, sok a sebesült, és micsoda sebesülések! Nem lehet felismerni, hogy ezek a hörgő, ordító, széjjelszakított emberek fiatalok-e vagy öregek... kilógó agyvelők, törött csontok, fityegő végtagok”, másutt szétlőtt állkapcsok, arcmaradványok, haldoklók. Számára sokkoló ez az élmény: térdig jár vérben, cipője, szoknyája csatáros, fülsiketítő a haldoklók ordítása, borzasztja az eltorzult testmaradványok látványa. Nem sorolom fel: a napló filmszerűen tudósít erről a borzalomról. Képeit csak azért emelem ki, mert már megint itt van néhány generáció, amelynek fogalma sincs, mi a háborús szenvedés, mit a sebesülés, a vér, az értelmetlen halál. Amúgy divatos lett az első „nagy háború” témája, s e divatban (ha az...) elhalványul az egész tökéletes értelmetlensége, a somme-i, piavei, isonzói csaták hónapokig tartó húsdarálója, vérfürdője. (Tán Ernst Jünger *Acélzivatár* c. könyve ás mélyebbre, a könyv, amelyet ugyancsak az évforduló, ill. a divat hozott elő a hazai ismeretlenségéből. Amihez lenne némi láb-

jegyzetem, de most nem ez a dologom...) A történet, amely az évforduló apropóján általában újraíródik, a diplomácia csődjéről, a véletlenek soráról szól, melyek pár lépésben lángba borítják egész Európát. És a hadi helyzetek elemzéséről meg a „ki a bűnös” ragozásáról. E felfokozott érdeklődésből nálunk jobbra csak az eredmény látszik – Trianon tragikus utójátéka. Andrássy Júlia naplója ezzel szemben ezt a rettenetet belülről, pontosabban alulról, a szerencsétlen bakák nyomorúsága felől, testközelből éli át. Férjét (herceg Esterházy Pált) elveszíti a háborúban, de sorsfordító tapasztalatát a frontszolgálat hozza: fogja a haldokló kezét, cseréli fél arcát elvesztő férfin a kötést, együtt zokog a menthetetlennel – nem is tudom, hogy lehet ezek után visszatérni az ún. normális világba. Mindegy: a tanulság a fontos, átélni, hogy a háború nem hősiesség és nem férfimunka, hanem örületes szenvedés, pokol és megváltás nélküli gyötrellem.

Azért emelem ki a grófnőnek a frontarcokat alulnézetből bemutató jegyzeteit, mert mára elhalványodott a háború mint földi pokol közelképe. A vietnami háború idején még közvetlen élményt kaphattott az amerikai és európai néző arról, mi is történik a közelharcban, bombazápor és menekülés idején. Aztán – a hetvenes évek háborúellenes diákmozgalmai korában – az amerikai politika (és hadvezetés) rájött, hogy ezek a képek tökéletes háborúellenes propagandát jelentenek, és a későbbi háborúk során betiltotta a sebesülésről, haldoklásról, netán halottakról tudósító tévé- és filmközvetítéseket. (Így pl. az első iraki háborúban Norman Schwarzkopf tábornok mondta meg a tévéstáboknak, hogy mit és

honnan lehet fotózni, később meg már azt se lehetett. Még a hazaküldött, *stars-and-stripesszal* borított koporsókat sem illett mutatni a képernyőn.) Amit persze Amerika szempontjából megérték: a háország helyeslése (médiális támogatása) nélkül nem lehet harcolni a világ másik végén. Szóval ettől kezdve elhalványult (elveszett) a háború borzalmainak képe, a háború kezdett kalandtémává alakulni: „Széltőljük a seggüket, és győzünk!” A populáris kultúrában is olyan kép uralkodik, ahol az ellenség úgysem lő vissza, szóval kalandtúrának látszik az egész. Mondom: terjed ez a mánia, három elvesztett háború (Vietnam, Afganisztán, Irak) és több ezer amerikai és szövetséges áldozat után. Nem: a háború kaland. Illetve a világ megmentése. Ugyanis már azt is hallottam, hogy a népegyzsaporulat ellen nem ártana egypár atombomba... (Ez utóbbi „szellemeskedés” még nem jutott el a média szintjére, csak a szélsőjobb szcénában sugdossák.) Akár hogy is: feltámadóban van a *háború mítosza*, mert a fiatalabb generációk nem látták-élték át véres borzalmait, képélményük is alig van. Rég volt, felejtős lett. Talán ezért is van az a sok fegyver- és lövöldözésmániás önkéntes, akármelyik háborúba, akármelyik oldalra jelentkezőkkel. (Sajnos az ISIS-be Angliából, Németországból is lelkesen rohannak lövöldözni – bár jobbra a muszlim kultúrkörből...)

Mellékszál: a grófnőt, az önkéntes ápolónőt a legreimesebb helyekre osztják be, teszi a dolgát, elfásul, majdnem feladja. Rémülten tapasztalja, hogy a sebesült tisztek lenéznek, kapcarongynak tekintik őket (mármint az ápolónókat), fogdossák, obszcén szavakat suttnak vagy ki-

abálnak nekik. A bakák nem, azok, szerencsétlenek, tisztelik a nővéreket, akik ápolják őket. Macsó osztálykülönbségek a barakkokban. A grófnő nem tudja nem észrevenni: az ő fenekét is el akarják kapni a tiszturak. (Gondolom, ugyanazok, akik a kastélybeli bálok alkalmával bokacsattogással, sűrű kisztihanddal nyüzsgögték körül a grófnőt...)

A napló magániromány, nem hiszem, hogy a grófnő gondolt volna e szöveg publikálására. A politizálás nem kenyere, de átüt rajta Tisza Pista megvetése, ahogy a hatalomban levő gőgjével nyomja el az ellenzék minden megmozdulását. A Tisza-kritika csendes zsidózásba csomagolódik (a miniszterelnök – szerinte – a zsidóknak kedvez.) Itt ott megjelenik Károlyi Mihály is, érdekes pillanatképekkel: akkor még (1914–15 körül) a társaság kedvence, kártyacsatáiról volt híres. Amúgy Nyugat-barát politikus és vívőr. Bevonul katonának, de rühelli – tán innen is táplálkozik háborúellenes meggyőződése, illetve németellenessége és Nyugat felé orientálódó világképe. (A napló rosszállással jegyzi fel Károlyi háború alatti viselkedését: a haza vérben áll, ő meg francia meg angol titkos tárgyalásokba bonyolódik kétes figurák révén.)

Közben újra meg újra feltűnik Katinka alakja: már akkor szociáldemokrata álmokkal, a napló szerint ő dirigálja Károlyit a politikai porondon, amit a grófnő nem kis malíciával elítél. Pedig izgalmas figura: a forradalmár ebből a lánykoszorúból robbant bele a magyar politikába, s tartott ki az első magyar miniszterelnök mellett élete végéig.

Közben mindenki mindenkinek

rokona, barátja, ösmerőse, tantija stb. Ami néha (mindig) jól jön. A hadikórházról az osztrák parancsnok (Brendl őrnagy) leveteti a magyar zászlót. (Az nem érv, hogy az osztrák–magyar seregben egy magyar lazarettet jelöl, ilyen alapon – mondja az őrnagy – rutén zászlót is lehetne tűzni. A grófnő tiltakozik, semmi foganatja, felrohan Pestre, szól „Duci bácsinak”, (ifj. Andrassy Gyula grófnak), és a zászló máris visszakerül a helyére, letolás pedig zúdul a főtiszt nyakába. Az őrnagy azonban nem hagyja annyiban, becitálja az asszonyt, hogy merészelt megkerülni a szolgálati utat, feljebbvalókat tilos közvetlenül megkönyékezni, ordítózik németül, az asszony – mint hazafi – pedig vissza, mígnem kisül, hogy Júlia asszony férje, Esterházy Pál herceg épp minap esett el – „oppardon!” pattog az őrnagy: exkuzálás, elsíkalás. (A „közös hadsereg magyar ügyei...)

A napló egészében unalmas: a grófnő horizontja – amit a világból lát – eléggé behatárolt. Olykor ingerülten zsidózik, híve a magyar szupremáciának még a fronton is (a fogalmat az egyik Andrassy gróf vezette be a magyar mitológiába), ezért a grófnő joggal gondolhatja, hogy a tótok, szlovének hazaárulók. Az első két háborús év üzemmenetének alulnézete viszont feldobja a szöveget.

Én meg csak sóhajtok, és reménykedem, hogy egyszer Andrassy Kája (mindmáig elő nem került) naplóját is fogom olvasni...

Mindennek vége! Andrassy Iлона grófnő első világháborús naplója. Szerkesztette **Kovács Lajos**. Budapest, 2015, Európa. 262 oldal, 3490 forint.



Csengery Kristóf

Hitvallás

Leonard Bernstein a 20. század második felének egyik legszínesebb és legsokoldalúbb muzsikusegyénisége volt. Karmesterként számtalan nagyszerű hangverseny és hanglemez fűződik nevéhez, megkerülhetetlen Mahler-dirigensnek ismertük (a hatvanas években kezdődött Mahler-renaisszánsz egyik kulcsfigurájának számított), de emlékeztetések maradnak Beethoven-, Brahms-, Schumann-, Schubert-produkciói is. Remekül vezényelt Haydnt, fogékonyan reagálva a zeneszerző humorára, fontos feladatának tekintette az amerikai zene propagálását, és Bartókhoz is érzékenyen közelített.

110

Lenyűgöző operakarmesternek bizonyult, kiváló zongoristának tartotta a világ, Ravel- vagy Gershwin-játékára éppúgy szívesen emlékszünk, mint nagyszerű és letisztult teljesítményére Mozart vagy Beethoven versenyműveiben. Zenei ismeretterjesztő munkássága korszakos jelentőségű: a *Young People's Concerts* sorozatával beírta nevét a zenepedagógia történetébe. Fiataloknak, sőt gyerekeknek, zenei műveltséggel nem rendelkező, egyszerű televíziónézőknek úgy beszélt a klasszikus zenéről, ahogy előtte senki, és ezzel sok új hívet szerzett a komoly muzsikának. Az utókor számára azonban talán mégis a zeneszerző Leonard Bernstein a legfontosabb, hiszen művei velünk maradtak, és ma is rendszeresen megszólalnak a világ nagy zenekarainak előadásában.

Tarkán eklektikus, változékony, folytonos útkeresésről tanúskodó,

jellegzetesen amerikai gondolkodásmódot tükröző életmű az övé. Bernstein nemcsak azért volt befogadó és feldolgozó szellemű szerző, mert karmester lévén az egész klasszikus-romantikus repertoár ott zsongott az emlékezetében, hogy aztán áthallások és reminiscenciák alakjában bele is kerüljön műveibe (elég, ha csupán a *Candide-nyitányra* emlékeztetünk, amely az egyik pillanatban Schubertre, a másikban Rossinire utal), hanem azért is, mert amerikaiként szemlélete teljesen mentes volt az európai arisztokratizmustól és skrupulusoktól. Ha ahhoz volt kedve, musicalt vagy operettet írt (*West Side Story*, *On the Town*, *Candide*), máskor Platón gondolatait zenében kifejezni hivatott, ötletes, filozofikus hegedűversenyt (*Serenade*), megint máskor valloalmasan személyes darabokat.

Utóbbi kategóriába tartozik két ikermű, amely nemcsak egymás közelében született, de ugyanazt a gondolkört – ember és Isten kapcsolatát – járja be, kétféle magatartásformát képviselve. Bernstein számára nagyon fontos volt saját zsidó identitása. A hatvanas évek első felében két olyan vallásos művet is komponált, amelyben a zsidó tradíciókhoz kapcsolódik. Az első az 1963-ban befejezett *III. szimfónia*, a *Kaddish*, a második az 1965-ben bemutatott *Chichester Psalms* (Chichesteri zsoltárok). Ellentét-párt alkotva a két mű sajátosan kiegészíti egymást. A *Kaddish* nagyszabású alkotás, a *Chichester Psalms* rövidebb, a *Kaddish* mo-

dernebb zene, a *Chichester Psalms*-ban Bernstein közérthetőbb hangot üt meg, a *Kaddish*-ban a narrátor súlyos morális kérdéseket vet fel, magatartását a Teremtővel való perlekedés ószövegségi hangja határozza meg, míg a zsolnárszövegeket megzenésítő *Chichester Psalms* harmonikus-igenlő mű, melynek alapgesztusa az Istennel való kapcsolat békéje, a világ elfogadása a hit és a bizalom szellemében. Ez a két egymás közelségében keletkezett opus együtt képezi Bernstein vallásos-filozofikus művészetének magját.

Chichester a dél-angliai Sussexben található, nevezetessége a kilencsáz éves gótikus katedrális. Az itteni orgonista, John Birch és a templom esperese, Walter Hussey felkérte Bernsteint: komponáljon zenét a *Southern Cathedrals Festival* (A Déli Katedrálisok Fesztiválja) számára, amelyet nyaránként Chichesterben tartottak. Igaz, a chichesteri katedrális anglikán templom, Bernstein mégis jó alkalomnak érezte a felkérést arra, hogy ismét egy jellegzetesen zsidó művet írjon. Zsolnárciklusát kórusra és zenekarra komponálta, különlegesen fontos szerepet juttatva a partitúrában Dávid hangszerének, a hárfának. Két hárfát is használ, előírva, hogy a játékosok az előadásokon ne a pódium oldalsó szegletében, hátul helyezkedjenek el, hanem legelől, közvetlenül a karmester előtt, így is jelezve szerepük fontosságát.

A *Chichesteri zsolnárok* ciklusa négytételű, az első tétel elé *Bevezetés* illeszkedik. A zene a bevezetésben a 108., az első tételben a 100., a másodikban a 23. és a 2., a harmadikban a 131., végül a fináléban a 133. zsolnár részleteit zenésíti meg héber nyelven. A darabban

fontos az aszimmetrikus ritmus és metrum (meghatározó a számisz-tikában is szerepet játszó 7-es kép-let): ez a lüktetés lebilincseli a hallgatót. Jelentős az ütőhangszerek feladata – ez is népszerű vonás. A zene forrásvilága sokféle: bekerültek a műbe Bernstein különböző musicaljeinek (így a *West Side Story*-nak is) kihagyott részletei, a hallgatónak bizonyos szakaszokról eszébe juthat Carl Orff erőteljesen ritmikus fogantatású zenéje, a második tétel refrénszerűen visszatérő, lírai *Adonai ro'i lo ehsar* (Az Úr az én pásztorom) dallamának *szó-ré-dó* témafeje pedig Offenbach operájából, a *Hoffmann meséiből* ismerős: így kezdődik Offenbachnál *Antónia románca*.

Annak idején, pár évvel a bemutató után egy alkalommal egy tizenhárom éves izraeli kisfiút maga Bernstein választott ki arra, hogy a *Chichester Psalms* legszebb részletét, a második tétel imént említett *Adonai...* szóját koncerten elénekelje. Daniel Oren életében ez az élmény meghatározóvá vált. Fel-nőttként a zenét választotta hivatásul, de nem énekes lett, hanem karmester, és nem is akármilyen: 1975-ben ő volt az, aki húszévesen megnyerte az első Karajan-versenyt. Ma, hatvanesztendősen Európa- és Amerika-szerte ismert dirigens, aki rendszeresen vezényel operát is, de a hangversenypódiumon is otthonos, és a világ minden táján megfordult már. Magyarországon érdekes módon kevésbé ismerik, nemrég azonban a Művészetek Palotájában vendégszerepelt a *Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara* élén, és műsorában két nagy klasszikus zenei sláger, Beethoven *5. szimfóniája* (op. 67 – 1804/08) és Ravel *Bolerója* (1928) között elvezényelte a *Chichester Psalmst*, felnőtt

karmesterként ugyanis szívesen visszatér ahhoz a műhöz, amellyel annak idején gyermekénekesként oly fontos találkozása volt.

A program első részét kitöltő Beethoven-szimfónia előadását hallgatva úgy éreztem, a karmester koncepciójának legfőbb eleme az egyensúlyteremtés a darab romantikus és klasszikus értelmezése között. A nyitótétel bevezető témafejének (ti-ti-ti-tá) megszólaltatásában megfigyelhettük a szabatos indítás törekvését, amelyben nyoma sincs a romantikus hagyománytól örökölt túldimenzionált dinamikának és a szokásos módon összekapott ritmusnak. A háromnyolcados felütést a karmester tisztán és ritmikusan kijátszatta a zenekarral. A dinamikát arányosnak, a zenei folyamatokat tagoltnak és célorientáltaknak, a vezénylés egészét túlzásoktól mentesnek éreztem. A variációs Asz-dúr tétel (*Andante con moto*) előadásában fontosnak találtam a telt hangzás következetesen megvalósuló igényét, a himnikus hangvételű és az indulószerű szakaszok iránti fogékonyságot. Friss volt a scherzo, melynek olvasata a sejtelmes figyelmeztetést helyezte előtérbe, a mélyvonósok pedig derekasan állták a triószakasz extrém módon gyors skálameneteinek próbatételét. Végül a fináléban – éppen úgy, mint a nyitótételben – az egyensúlyteremtés szándékát és képességét éreztem a legfőbb karmesteri erénynek: Daniel Oren megadta a beethoveni diadalmornak, ami jár, de megóvta a hangzást és a gesztusvilágot a túldimenzionálástól. Ravel *Bolerójának* fő dramaturgiai eleme a hallgató lassú megőrzítésének módszere a ritmus monotóniájával, a dal- lam változatlan ismétlésével és a

fokról fokra megvalósuló, szinte észrevétlen dinamikai fokozással. Oren számára is ez volt a kulcs: démonian higgadt produkciójában a ritmika szilárdságát (kisdobszóló: *Kérdő Gábor és Varga Zoltán*) és a szinte hűvös távolságtartást éreztem legfontosabbnak. Így létrejöhett a remekül működő hatásparadoxon: a hűvösség és távolságtartás rendkívüli szenvedélyeket generált (hiszen a legnagyobb szenvedély mindig az *elfojtott* szenvedély), amelyek végül elvezettek a katalizmához.

Végül néhány szó a műsor középpontjában, a két sláger között megszólalt Bernstein-mű, a *Chichesteri zsoltárok* előadásáról. Daniel Oren vezényletével a ciklus megszólalásmódját az erőteljes és vérbő, olykor nyerseségtől sem visszariadó hangzás igénye, a fafűvők nélküli színvilág és az ütőhangszerek kiaknázása, élénk ritmika jellemezte. Az Antal Mátyás igazgatta *Nemzeti Énekkar* telt hangzással, tisztán és energikusan énekelt – az ő soraikból került ki az előadás négy szólótája: *Szalai Ágnes, Szathmáry Judit, Csapó József és Mokán László* is. A mű lírai szigetéhez, a lassú tételhez érve a fiúszoprán szólót eszköztelen és ártatlan egyszerűséggel tolmácsolta a tízesztendős *Morandini-Gut Dániel*, a Magyar Rádió Gyermekkorúsának tagja. A *Chichester Psalms*, Bernsteinnek ez az emblematis és szuggesztív, hitvalló közvetlenségével lefegyverző műve hatásos, színes, kontrasztgazdag és magas színvonalú előadásban szólalt meg. Daniel Oren a vizuális eszközökkel egyébként nem épp takarékosan bánó karmester: ha szükségét érzi, leguggol, máskor felugrik, széles gesztusokkal vezényel (egy kritikusa ezt „ha-

donászásnak” nevezte), olykor jól hallhatóan felnyög vagy felkiált. Lehet ezt szeretni, úgy vélve, hogy mindez a zenével való teljes emocionális azonosulást jelzi, és lehet visolyogni tőle – a lényeg azonban az, ami megszólal, az pedig ezúttal

vonzó volt: hiteles muzsikálást hallottunk.

A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának Beethoven–Bernstein–Ravel-estje, vezényelt **Daniel Oren**. Művészetek Palotája, 2015. március 22.

rol-rol

Fáy Miklós

Szakállas nők, szoknyás férfiak

Valamikor a második felvonás során jutott eszembe, hogy ezt az előadást egyáltalán rendezte valaki. Nem mintha olyan iszonyatos fejtelenség lett volna a Vígszínházban, amíg Hasse Siroe című operáját játszották, inkább épp ellenkezőleg. Minden nagyon természetesen tűnt, hivatalosan félig szcenírozott a változat, de semmi hiányérzetet nem fedeztem föl magamon. Utazó előadás, ezt talán lehetett érezni, mert a díszlet végig vetítve volt, de amúgy káprázatjelleggel. Perzsa a történet, Siroe az öreg perzsa király tehetségesebb és egyenesebb gyermeke, aki a történet kezdetén visszautasítja, hogy látatlanba hűséget esküdjön az utódnak. Mert, persze, lehetne ő is az utód, de akkor nyilván hú is maradna önmagához, viszont valószínűbb, hogy a testvére, Medarse volna a választott, neki viszont kár volna hűséget esküdni.

Jó kis helyzet, de még tovább bonyolódik, van az öreg királynak asszonyjelöltje, aki Siroéért eped, és van egy férfinek öltözött nő, akiért viszont Siroe eped. Szerencsére érzelmei viszonzást találnak, csak a férfiruhás nő másodsorban szerelmes, elsősorban bosszúálló, az

öreg királyt akarja megmerényelni. Mintha az Aidát kevernék össze a Lear királlyal és még valami ezer-egyéjszakai kalanddal, csak azt nem érti az ember hirtelen, hol bujkálhatott ez az opera az évszázadok során, hogy szinte újdonságként tekinthet most rá a magyar közönség. Akinek nem újdonság, annak sincs nagyon mire fölvágnia, két hónappal ezelőtt jelent meg a lemez, jobbára ugyanezzel a szereposztással, onnét lehet esetleg ismerni.

A magyarázat leginkább a gazdagságunk, ugyan, kinek is volna ideje Hasséra, amikor Händelt sem ismerjük, vagy leginkább Mozartot sem ismerjük, Gluckot végképp nem. És akkor a hegycsúcsok között van egy ilyen különös, szelídőbb fennsík vagy micsoda. Kinek van erre ideje? Mondhatjuk, hogy Hasse nélkül nincs Mozart, még ha pontosan nem is érezzük a kapcsolatot. Az biztos, hogy a Siroében is vannak olyan pillanatok, amikor a nagy Mozart-operák szólalnak meg, de voltaképpen szívesen beérjük azzal a tanulsággal is, hogy Mozartnak nem volt előzménye és folytatása, köszönjük, nekünk csak a legjobb az elég jó.

Nem azt akarom mondani, hogy Hasse ugyanolyan sokrétű, eredeti, találékony volna, mint Mozart vagy Händel, de attól még elég jó. Annak kellene lennie, és jobban értenénk (pontosabban még kevésbé értenénk) a Figaro házassága zsenialitását, ha ismernénk a hozzá vezető utat. És akkor váratlanul ölünkbe hullik ez az előadás, félúton Versailles és Bécs között, néha a zene vagy a fesztiválelet mutat ilyen különös félutakat. Egy ideig úgy tűnik, hogy ez valami varázslatos luxusélet, a világ tele van régi hangszeren játszó muzsikussal, akiknek kell valamit játszani. Egyre több a kontratenor, ezen perze lehet agyalni, hogy pontosan miért, szerintem fölösleges volna eltagadni, hogy a szexuális másság könnyebb elfogadása is szerepet játszik a jelenségben. Egyszerűen véget értek azok az idők, amikor a King's Singerst még perverz buzeránsok bandájának lehetett nevezni (saját füllel hallottam), vagy amikor a Lassus énekegyüttes kontratenorját hallva harsány kacagásra fakadt néhány amúgy kedves lányka a Zeneakadémia erkélyén. Nincs benne semmi vicces vagy meglepő. Azelőtt nők énekeltek a nadrágszerepeket, most férfiak is.

Is. Mert épp ebben az előadásban Siroe férfi, de az öccse, Medarse most éppen nő, Mary-Ellen Nesi. A férfiruhába bújt Emira Roxana Constantinescu, rajta legalább nincs ragasztott szakáll, csak egy kis fátyolt enged le a szemé elé, azaz jelzi, hogy épp nőként vagy férfiként van jelen a színpadon. Nekem tökéletesen elég ez a jelzésjáték, nem is értem, miért félig szcenírozott a hivatalos megjelölése az előadásnak, amikor semmi nem hiányzik belőle. Annymira nem, hogy a

kiindulóponton visszatérve: eszembe sem jutott gondolkodni azon, ki is rendezte az előadást. Kicsit eklektikus a játék, a rettenetes hangú Juan Sancho játssza Cosroét, az agg perzsa királyt, de legalább értem, miért ő. Mert amúgy a kappanhang szereplése a lemezváltozaton eléggé megmagyarázhatatlannak tűnt, előben viszont világos, hogy ez az a figura, amelyik a legpontosabban ki van találva, sántikálva támaszkodik egy hosszú botra, kopasz feje, klepetusa kicsit az Asterix képregények világát juttatja az ember eszébe, de egy idő után elfelejt az ember hűledezni rajta. Ha egy hatásos jelenetet kell kiválasztani az előadásból, akkor az a gyötördő Cosroe, ahogy mögötte egyre nagyobb lánggal ég a pokol, ő meg azon nyög, sír, énekel, hogy megölette a saját fiát. Egy kétségbeesett Siroe kiáltással zárja az áriát, és érzem, hogy ez is egy pont, ahol áttörik a fal, amely az ismeretlen zenemű, ritkán hallott stílus és a közönség között áll: ez a forma is alkalmas erős érzelmek, szélsőséges lelkiállapotok, színpadra való pillanatok megjelenítésére.

A másik hasonló pont Julia Lezsnjeva áriái, ahol tényleg nincs szó színpadról és illúzióról, egy helyes, aprócska galambocska trillázik, szép, hosszú levegőjű frázisokat énekel, élvezzi a tehetségét, örül, hogy lehetőséget kap annak megmutatására, leéneklí még a fülbevalót is saját füléről, de röptében elkapja a színpadi ékszer. A harmadik pont meg az, ahonnan indulunk. Hogy a nézőnek nem jut eszébe a rendező, legfeljebb a jelmeztervező, aki ezeket a szépséges, arannyal átszótt kaftánokat, mezítlára hordott fekete, ünnepélyes ruházatokat, csinos turbánokat tervezte. A vetített háttér álom-Per-

zsia, színes vagy fekete alapon fehér ornamentika, mintha valami szabadműves körzözés is beleférne mindebbe, hogy megint csak eszünkbe jusson a közeledő Mozart. Ebbe a békés-békétlen mesevilágba tör be a második felvonásban a rangját vesztett, bebörtönzött címszereplő, derékig lemeztelenítve, csípőre tolt szoknyában, hogy látható legyen a szépen fejlett Apollóvonal, az ágyék fölötti izmok lantformája. Énekeseket nem szoktak ilyen helyzetbe hozni a rendezők, tudomásul veszik, hogy a megfeszített hangadás többnyire nem mutogatni való testtel jár. Ha itt mégis ez történik, csak az lehet a megoldás, hogy a rendező pontosan tudta, énekesének nem árt a félpucér állapot. Vagyis: maga a rendező az énekes.

Persze hogy így is van, ahogy a szomszéd kezében lévő színlapra sandikálok: Max Emanuel Cencic

itt az értelmi szerző és a gyakorlati végrehajtó, főszereplő, kitaláló, megtaláló, fölfedező. Nincs olyan virtuóz technikája, mint Lezsnyevának, nem olyan sűrű a színpadi jelenléte, mint Sanchónak, de ott van, szép a hangja, intenzív a jelenléte, furcsa módon akkor leginkább, amikor félájult mozdulatlansággal túri a sorsát – és ő találta ki ezt az egészet. Kitalálta, elérte, hogy lemezre vegyék, bemutassák, turnézni lehessen vele. Pontosán az történik, ami a jó színházban szokott: a színpadon állók viszik el a tejfölt, neki tapsolnak, őket szeretik. És nincs, aki tiltakozzon, nincs is miért, mert amit magunkkal viszünk a szürke hétköznapiakra, az Hasse. Johann Adolph, Isten hozott az élők között.

Johann Adolph Hasse: Siroe, Perzsia királya. Vigszínház, rendezte **Max Emanuel Cencic**, vezényel **George Petrou**.

rol-rol

Takács Ferenc

„Talán Dublinnak van igaza”

1997. június 16-án az ausztráliai Sydney katolikus székesegyházában gyászmisét mondtak bizonyos Paddy Dignam lelki üdvéért. A sajtóbeszámolóok szerint a szertartáson mintegy kétszáz ember vett részt.

Hogy miért lett újsághír ebből az első hallásra teljességgel mindennapos és ezért zérus hírértékű eseményből, ezt részben az elhunyt kiléte indokolta. Pontosabban az elhunyt sajátos *nemléte*: Paddy Dignam ugyanis sohasem létezett valóságos személyként. Fiktív személynek, irodalmi karakternek

született, ebben a minőségében szerepel James Joyce *Ulysses* (1922) című regényében. De még fiktív személyként sem létezik, Paddy Dignamet ugyanis a regényben *halottként* lépteti fel Joyce: szegényt hétfőn elvitte az alighanem alkoholos eredetű szívbetegség, most, csütörtökön – 1904. június 16-án – délelőtt van a temetése a Dublin Glasnevin nevű negyedében található Prospect Cemeteryben. Utolsó útjára elkísérik barátai és ismerősei, közöttük Leopold Bloom, az *Ulysses* főhőse is.

Azaz a gyászmisét Sydneyben olyasvalakiért celebrálták, aki valóságos személyként meg sem született, fiktív regényalakként pedig már meghalt, mielőtt az *Ulysses* cselekményben tevőlegesen részt vehetett volna. Bizarrr volt az időkülönbség is: a fiktív 1904. június 16-án fiktíve eltemetett fiktív Patrick T. Dignam (ez volt a teljes és hivatalos neve) lelke üdvéért kilencvenhárom évvel később mondtak misét. (Egyébként a temetéséről „beszámoló” regény megjelenésének hetvenötödik, azaz valamelyest kerek évfordulóján.)

Egy sohasem létezett halott gyászmiséje, ténynek és fikciónak, valóságosnak és képzeltnak, életnek és irodalomnak ez az elegyedése és egybezavarodása a kvázi-vallási irodalmi kultuszok jellemzője. A fiktív halotttért mondott valóságos gyászmise a Joyce-kultusz hívei számára ugyanolyan természetes dolog, mint az, hogy a soha meg nem született Leopold Bloomnak Dublinban szülőháza van, vagy hogy Bloom soha nem létezett szombathelyi illetőségű édesapjának, Virág Rudolfnak egykori lakóháza (ahol sohasem létezően sohasem lakhatott) emléktáblával van megjelölve. Az egyszerre templomian áhítatos, egyszerre karneválián bohóckodó kultikus ünnep, az 1904. június 16-án játszódó *Ulysses* napja, a minden évben ezen a napon világszerte, így Magyarországon is megült *Bloomsday*, mely a Joyce-kultusznak egyszerre karácsonya és húsvétja, maga is ennek a paradox elegynek a gyakorlati megtestesülése. Dublinban például a Joyce hőseinek öltözött hívők évről évre bejárják a regény helyszíneit, és szertartásosan eljátsszák-elcselekszik a szent szövegben (az *Ulysses*ben) rögzített mitikus aktu-

sokat – köztük Paddy Dignam temetését is, amint ez a regény hatodik fejezetében, a szakmában Hádész-epizódként emlegetett részben olvasható.

E körül a temetés (és a temetésről szóló Joyce-fejezet) körül forog cselekménytől reflexióig minden Henrique Vila-Matas, az idén hatvannyolc éves, spanyolul író katalán világhíresség eredetileg 2011-ben megjelent, 2014-től – Imrei Andrea heroikus munkája jóvoltából – ihletett magyar fordításban is olvasható *Dublinessk* című regényében. A közeg is a Joyce-kultusból ismerős: a mindenestül irodalomná szublimálódott élet és az életanyagga testesült irodalom közötti átlényegülése és folytonos színváltása adja ki azt a különös kísértetuniverzumot, amelyben az akadozó, kanyargó és félre-félresikló történet és a főhős mindegyikre reflektáló tudatfolyama csörgedezik. Ez szabja meg a szöveg természetét is. A *Dublinessk* olvasójának hosszú-hosszú irodalmi névsorolvasásokat kell követnie és (hol jelölt, hol jelöletlen) irodalmi idézetek sűrűjében kell eligazodnia – s annál jobban jár, mennél vajtabb füllel és mennél monstrozusabb szöveg-emlékező-tehetséggel áldotta-verte meg a sorsa, különösen a könyv fölött lebegő, egyben a könyv minden sorában ott kísértő két hazajáró lélek, a modernizmus két dublini születésű ír gigásza, James Joyce és Samuel Beckett művei tekintetében.

Aki a névsorokat olvassa és idézetekben beszél (illetve gondolkodik), a történet hőse: Samuel Riba. Könyvkiadóként áldozta életét a minőségi szépirodalomnak: klasszikus-modern és kortárs szerzők tucatjainak a könyvét jelentette meg fordításban. Most, hogy érzése és

meggyőződése szerint vége a könyvkiadásnak (mint ahogy a szépirodalom helyzete is végképp reménytelenné vált), beszünteti kiadója működését.

Hivatása válságát életválságként éli meg. Úgy érzi, mindennek vége. Ő maga sem a régi: számítógépező remeteként, japán nevén *hikikomoriként* zárta ki tudatából és életéből a köznapi valóságot.

Majd hirtelen ötlettől vezéreltetve elhatározza, hogy rekviemet mond a könyv és a szépirodalom vége, a Gutenberg-korszak apokaliptikus lezárulása alkalmából. Úgy érzi, hogy ennek legmegfelelőbb ideje és alkalmá június 16-a, a dublini *Bloomsday*, mely Joyce *Ulysses*-ének, a Gutenberg-korszak felülmúlhatatlan csúcsteljesítményének az ünnepe. És persze önként adódik, hogy a nagybetűs Könyv temetése a Hádész-epizód kultikus utánjátszása, a glasnevinai temető felkeresése keretében történjék.

Ennek az útnak, szertartásos búcsújárásnak az intellektuális és gyakorlati előkészületeiről és lebonyolításáról szól a *Dublineszk* első és második („Május”, illetve „Június” című) része. Dublinba érkezvén Samuel Riba három irodalmi barátjával június 16-án délelőtt kimegy a glasnevinai temetőbe, hogy szimbolikusan megismételjék és evvel mitikusan jelenvalóvá tegyék Paddy Dignam *Ulysses*-beli temetését. Ehhez – mintegy színészileg – azonosulnak az irodalmi minta szereposztásával: négyen vannak, mint a regénybeli temetésre igyekvő konflis utasai, köztük Leopold Bloommal, akinek szerepét – vagy identitását – maga Riba ölti magára. Majd utójáték következik. A harmadik részben („Július”) ismét Dublinban találjuk Samuel Ribát, mégpedig mélyponton: visszazu-

hant korábbi alkoholizálásába, felesége elhagyta, és kísérti az érzés, hogy maga is regényfigura lett, életének megszokott esetlegességeire egy titokzatos szerző-kísértet kényeszerít számára elviselhetetlen regényszerű rendet.

Talán maga Samuel Beckett ez a kísértet, aki itt, a harmadik részben átveszi Joyce-tól az irodalmi uralmat a történet és a szöveg fölött: a Joyce-i gazdag szárnyalás után most a beckett-i szegényesség következik, önfelszámoló minimalizmus, tehetetlen vergődés az élet – vagy az irodalom – sarában. A zárófejezet első mondata – „A hold sütött, más választása nem lévén, bár nem volt alatta semmi új” – Beckett *Murphy* (1938) című regénye nyitómondatán csavarint ironikusan: „A nap sütött, más választása nem lévén, bár nem volt alatta semmi új” (Tandori Dezső fordítása). Riba – életének apokaliptikus mélypontján – most Joyce után (és helyett) Beckett mítoszában keres kulcsot irodalomma szublimált életéhez, James Knowlson *Damned to Fame* (*Hírnévre kárhoztatva*, 1996) c. monumentális Beckett-életrajzát tanulmányozza. Majd részt vesz egy újabb temetésen Glasnevinben: bizonyos Malachy Moore-t, Dublin-szerte ismert Beckett-hasonmást adnak át ezúttal az anyaföldnek. Talán – véli immár az újjászületés és a regényszerűségéből való kiszabadulás reményében Riba – evvel “az irodalom nagyszerű kurvájának igazi, végleges temetése” is leszajlik, annak a prostituáltként a temetéséhez hasonlóan, akit Philip Larkin angol költő *Dublinesque*-jében (1971) – Vila-Matas ebből a versből vette könyve címét – kísértnek utolsó útjára társnői, vidáman baktatva, sőt időnként táncra perdülve a dublini utcán a temető felé

elnyikorgó halottaskocsi nyomában.

A *Dublinessk* a Joyce-kultusz táplálta nemzetközi *joyceana*, a Joyce életéhez és művéhez kapcsolódó irodalmi alkotások újabb példája: esszéisztikus számvetés és autobiografikus vallomás Joyce-ról (és barátjáról, egyben kiegészítéséről-ellenpontjáról, Beckettről), egyben a mitikus státusú Joyce-mű, az *Ulysses* szépirodalmi továbbírása, nyúlványa, csatolmánya vagy függeléke: fikciós appendix. Azaz – Gérard Genette *Palimpsestes (Palimpszesztusok)*, 1982) c. munkájának fogalompárosát alkalmazva – a *Dublinessk* az *Ulysses* hipotextusának („alatta”-szövegének) hipertextusa („fölötte”-szövege). Ebbeli minőségében egyáltalán nem társaltalan, sőt. Hogy csupán néhány ilyen Joyce-hipertextust említsünk (és persze ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az *Ulysses* maga is ilyen szöveg, az *Odüsszeia* hipotextusának a hipertextusa), itt van ír szerző tollából Peter Costello *The Life of Leopold Bloom (Leopold Bloom élete)*, 1981), amelyben az *Ulysses*ből kilépett hős életében éppen 1904. június 16-án nem történik semmi említésre méltó, vagy Flann O’Brien Joyce-t az *Ulysses*től undorodó kocsmái csaposként feltámasztó *The Dalkey Archive*-ja (*A Dalkey-i archívum*, 1964 – *Dalkey-i vallomások* címmel megjelent egy részlete Csizmadia Gábor fordításában, ezért a *Dublinessk* magyar szövegében a fordító Imrei Andrea is ezt a címváltozatot használja). De akadnak egzotikusabb és Joyce-szal még ennél is körmönfontabb módon összefüggő joyceánus hipertextusok, például az idős román író, Nora Iuga (1931–) *Sapunul lui Leopold Bloom (Leopold Bloom szappanja)*, 1993) című

regénye. És idetartozik Békés Pálnak a kultikus és fantazmagórikus Horthy–Joyce kapcsolattal foglalkozó *Nyelvleckéje* (1982), illetve ennek a hipotextusnak a hipertextusa, Cserna-Szabó András így többszörös hipertextus-státusú elbeszélése, *A Bloom-féle vese és a titokzatos makk* is (l. a szerző kötetében: *Levin körút*, 2004).

Enrique Vila-Matas (1948–) húszegynéhány szépprózai kötet szerzője, írásait eddig harminc nyelvre fordították le. 2014-ben nyerte a hosszas kényszerszünet után 2011-ben újra alapított Formentor-díjat, azt a díjat, amelyet először 1961-ben adtak ki, megosztva Jorge Luis Borges és Samuel Beckett között. Mindketten szereplői a *Dublinessk*nek, amelyet angol nyelvű megjelenésekor a *Times Literary Supplement* kritikusa „mesterműként” aposztrofált, nem teljesen jogtalanul. Ebben is az írás – nem írás dilemmáival, sőt patológiájával foglalkozik a szerző (mint tette egyik korábban magyarul is megjelent művében, a *Bartleby és társaiban* (2009 – eredetije: *Bartleby y compañía*, 2001).

Regényét az apokalipszis sejtelleme lengi be, a könyv, a kultúra, a világ végének érzete. Hőse azért utazik Dublinba, hogy méltó helyen-időben és méltó módon – a *Bloomsday* alkalmával és James Joyce segédletével – temethesse el az életet és az irodalmat. Ám Dublin, az *Ulysses*, James Joyce és Samuel Beckett meggyőzik arról, hogy az „apokaliptikuság végtelemül komolytalan... érzés”. Hiába különbözik a *Bloomsday* a végítéletet jelentő *Doomsday* szótól csupán egyetlen betűben, a szójátékos összefüggésnek nem szabad hinnünk: Bloomnapja nem az Utolsó Ítélet Napja, minden elmúlik ugyan,

de közben kezdődik is minden elől-ről. A *Finnegans Wake* címében szereplő „wake” szó kettős értelmében is ez testesül meg: egyszerre jelent „halottvirrasztást” (halált és temetést) és „ébredést” (feltámadást és újjászületést). Még Beckett *Trilógiájának* a hőse is – idézi Samuel Riba –, miután utolsó mondatában kijelentette, hogy „nem tudom folytatni”, mégis azt

teszi hozzá, hogy „folytatom”, és ez az utolsó szava (mint ahogy a könyvben is ez az utolsó szó).

Talán Dublinnak van igaza, sóhajt fel hősünk reménykedve. Talán nem is olyan nagy a baj.

Enrique Vila-Matas: Dublineszk. **Imrei Andrea** fordítása. Budapest, 2014, Magvető. 332 oldal, 3490 forint.

rol-rol

P. Szűcs Julianna

Vilmos világa

Mindenki tudja, a rendezők is tudják, én is tudom, sőt maga Zsigmond Vilmos is tudja, hogy őt nem a fotográfiaiért szeretjük. Volt egy magyar srác, kiment Hollywoodba szerencsét próbálni. Talán övé volt az utolsó olyan nemzedék, az utolsó olyan kötelékben repülő csapat – az ötvenhatosoké –, amelyiknek ez sikerült. A nagy filmesek hosszú huzavona után végül is bevették körükbe. Kezébe engedték a kamerát. Szépen, türelmesen, alázatosan megcsinálta magát. A legmarkánsabb rendezőknek, a legvonzóbb színészeknek lett egyenrangú alkotótársa. Megkapta a BAFTA-díjat, az Oscar-jelöléseket, az igazi Oscar-díjat, az ASC-t (csak meghívással elérhető American Society of Cinematographers-tagságot), mindenféle életmű-elismerést, és most ott ül az élők Olümposzán. (Film-történeti kenyeres pajtása, szellemi ikertestvére László Kovács pedig nyolc éve immár a halhatatlanok-

nak járó hegycsúcsról figyeli az eleven tülekedőket. A mi hősünk lefényképezte a *Harmadik típusú találkozások*at, de legbüszkébb a *A szarvasvadász*ra volt. Az „ikertestvér” látványra emelte a Szelíd motorosokat, de igazi bravúrjának az *Öt könnyű darabot* tartotta.)

Személyesen is sokat köszönhettem az effajta muziknak. Végigkísérték felnőtté válásomat, ízlésem rögzülését, az amerikaiságról alkotott véleményem lassú átalakulását. Egyszerűbben: „kiskoromban” jó okkal azt hittem, hogy van a keményen bevilágított, stúdiókra épített „beszélő” film (amilyen a *Legénylakás*), vagy inverze, a nagy költségvetésű hollywoodi film (amilyen a *Ben Hur*). Másrészt van az olaszos neorealizmus (amilyen a *Mamma Roma*) vagy modernebben a franciás újhullám (amilyen a *Jules és Jim*). A kettő két kibékíthetetlen világ, még akkor is, ha mindkettőt ugyanabban a moziban

játsszák, mindkettőhöz egyaránt kell kifogni a jegyüért, és mindkettőhöz ugyanazt a sós perecet kínálja a tálcás néni. (Megjegyzem: ez a pékárú mára éppúgy történeti kategória lett, mint a hajdani filmritmus és a mozi mindennapi életben betöltött mitológiai szerepválalása. Visszahozhatatlan.)

Zsigmondék (hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek) bebizonyították, hogy a széthasított filmlátványba nem volt érdemes beletörődni. Az *Ars Una*, a művészet egysége éppúgy érvényes, mint a *Productum Unum*, a gyártmány egysége. A film – noha ipar – művészet is. A film – noha művészet – ipar is. Az alagutat kétfelől kezdték fúrni. Egyrészt az artisztikus európai film anyagiilag befürdött, másrészt a gazdaságilag rentábilis amerikai mozi „szép” lett, „politikus” lett, „életes” lett. Az olló zárult, én (és generáción) pedig épp annyira belegyönyörködtünk *Gyilkos túra* (rendezte John Boorman, 1972) vízeséstől vízesésig buckázó, kapaszkodó, fuldokló kenusaiába, mint a Halál Velencében (rendezte Luchino Visconti, 1971, fényképezte Pasqualino De Santis) felszín fölé, felszín alá merülő, rossz sejtéseket szállító gondolájába. Vagy épp annyira tetszett a *Hiúságok máglyájának* (rendezte Brian De Palma, 1990,) sodró dinamikájú, hosszú, vágatlan nyitó képsora, mint a *Fényes szelek* (rendezte Jancsó Miklós, 1968, fényképezte Somló Tamás) vége-hossza snittekre komponált örökmozgó kockái. Az amerikai példákat természetesen Zsigmond fényképezte. És többek között a Zsigmond-fajta láttatási módszer – persze csak az operatőri jutalomjátékokban – tudatosította, hogy a filmkultúra oda ment lakni, ahol tejet kapni, magyarán, ahol az

innováció a mindennapi élet szerve részévé vált.

A Ludwig Múzeum kiállítása azonban nem érdemelne szót, ha csak a társművészet előtt tenné tiszteletét. Anyagidegen és unalmas lenne, mint ahogy anyagidegen és unalmas volt egykor a nagy Freud-kiállítás Bécsben vagy az Allen Ginsberg-emléktúra nem is olyan régen éppen e múzeum falai között. Freud és Ginsberg ott kezdődik, ahol a látvány véget ér. Gondolat és líra meghal a posztamenten.

Azért volt jó Zsigmond Vilmos filmoperatőr sokat méltányolt professzionális munkásságát, valamint Zsigmond Vilmos fényképész alig ismert, szinte hobbitévékenységet együtt látni, mert a kettőből, a mozgóképből és a fotográfiából, az amerikaiból és a magyarból, a profizmusból és az örömködéssből *együtt lehetett megtudni* valami lényegeset. Volt néhány hasonló élményem, de itthon ilyesmikre nem emlékszem. A párizsi Pompidóban láttam egyszer egy kiállítást, ahol Alfred Hitchcock munkásságát szembesítették azokkal a képzőművészeti alkotásokkal, amelyek vetítövásznán meg-megjelentek. Tavaly a bécsi Albertinában találkoztam az Antonioni alkotta *Blow up*-al, a *Nagyítás* világával, és körülötte a *Swinging London* rekvizitjeivel. A kurátor mindkét rendezővel jót tett. A hasonlító és a hasonlított erősítette egymást. Látványt ugyanis csak látvánnyal lehet értelmezni.

A tárlat előszobájában két kitüntetett méretű print, a *Vilmos világa* (1955) című fekvő formátumú és a *Vándor* (1956) című álló formátumú kép kulcsot ad az egész életműhöz. Merész fölütés. A digitális nyomatok analóg eredetije ugyanis

nemcsak a kor technikai adottságaival, az érzékeny színszűrőkkel, a derítőlappokkal és valószínűleg önkiodóval éltek, hanem azzal a látásmóddal is, amelyet a frissen végzett operatőr Illés György óráin kapott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, s amelyet a fényképezésre kattant fiatalember Dulovits Jenő másfél évtizeddel korábbi, ronggyá olvasott kézikönyvéből meríthetett. Az előbbi adatról rengeteget beszéltek a szép számú Zsigmond-interjúban. Az utóbbiról csak *Pfisztnér Gábor* magányosan okos tanulmánya szól abban a reprezentatívnak szánt tanulmánykötetben, amelyet a 85. születésnapját ünneplő mester jubileumi tárlatához mellékelte a múzeum, s amelyben a többi dolgozat sajnos sem lektort, sem olvasószerkesztőt nem látott. (Különböen hogyan is lehetséges Sztálin diktatúráját a hatvanas évekre datálni a korábbi negyedszázad helyett, Seattle-t Washingtonba helyezni Washington állam helyett, és az 56-os forradalmat háromhetesre bővíteni a dicső két hét helyett?)

Illés és Dulovits persze csak háttér-információk. Arra jók, hogy aha-élménnyel gazdagítsák a gondosan komponált kivágatot, és hogy referenciát jelentsenek a szomorúan szűrt vagy éppen a feszesen éles fény alkalmazásának indokaként. Szabad szemmel is jól látni, hogy a fiatal Zsigmondnak az ujjabögyében volt az ellenpontokkal bővített arany metszéses rend, és hogy fényből szó mindent: a képalakítás többi eleme szinte alig érdekli. A Vilmos világa arról „szól”, hogy a méla hős szinte egygyé válik a *napot nem látott* anyafölddel, miközben *sápadt* testét az *árnyékban* *hagyott* kereszték és a *sötét* kápol-

na által kicövekelt hely határozza meg. A Vándor meg arról „beszél”, hogy a *láthatatlan égítést, a Nap sugara* hogyan *világlik* az arcon, teszi *tapinthatóvá* a drapériát, és *tűnik halvánnyá* a hajlított horizonton. „Nekem a fekete-fehér a mániám – mondta a mester egy idei interjúban. – Amikor az ember fekete-fehérral dolgozik, az jobb, mint a valóság, mert művészi. Amikor moziban dolgozom, akkor is szeretek a színektől eltávolodni.” A dőlt betűvel szedett effektek kibontásához ugyanis a kolorit már-már fölösleges pompa, lényegét zavaró üresjárat. A kolorit csupán a lux ancillája, szokták mondani a Rembrandt-féle festészetről, s mint tudjuk a mester vallomásaiból, a Rembrandt-csodálat végig is kísérte egész eddigi pályafutását. Mondhatott volna ennél közelebbi képzőművészeti analógiákat is. Mondjuk, a nagy 19. századi nemzeti realistáktól a Dél-Alföld igaz pátoszu piktúrájáig.

Végül is meg lehet találni a fotográfia Mengyelejev-táblázatában a képalkotó magatartás helyét. Zsigmond Vilmos – úgy is, mint a Talpalatnyi földdel klasszikussá nemesedett Illés György tanítványa, úgy is, mint a tankönyve révén kihagyhatatlan Dulovits Jenő követője – annak a bizonyos „magyaros stílusnak” vált elszánt művelőjévé, amely filmben többek között McKay Árpádtól (Halálos tavasz) Hegyi Barnabásig (Körhinta), fotóban mások mellett a libalegelőket fölmagasztosító Balogh Rudolftól a parasztszobák mészfehérjében elmerülő Angelo Pálig terjedő referenciacsoporttal a háta mögött vált a hazai celluloid nemzetközileg respektált tekintélyévé.

Van ebben a „magyarosban” va-

lami spirituális, mert hagyja, hogy az érzéki világot az „esti sugárkószorú” átlényegítse. Valami romantikus, mert lemond a geometrikus struktúra ipari aurát sugalló szigoráról. Valami humanista, mert komolyan hisz figura és körlet, élőlény és táj, ember és természet szerves kapcsolatában. Ilyennek mutatkozott már első komolyan vehető kisfilmjében, a pincsesötétből, téglatörmelékéből, szorongó tekintetekből és reményt kifejező félmossolyokból összevágott *Hajnal előtt*-ben, és ilyen velleitásokat mutatott a fentebb leírt „ars poetica fotókon” kívül az *Ökörfogat*- és a *Külváros-szériákban*.

És ez a finom lélek, ez az idevalósi fiú, ez a mélyen magyarrá szocializált majdnem-művész egyszerre csak kint találta magát. Hóna alatt az ötvenhatos tekercecsekkel, fejében az angoltudás teljes hiányával, idegeiben az európai intelligencia valamennyi hátrányával szembesült a Letaglózó Valósággal. Így érezhetett János vitéz, Toldi és Abel, amikor rádöbbsent arra a győztes világra, amelyből korábban kimaradt.

Legszébb felvételei a hajóúton és a hirtelen megpillantott Manhattan küszöbén készültek. A *Hajóút New Yorkba* (1957) egén még ott a felhőktől takart, sugaraival jelet adó nap, vizén a hullámok titokzatos jövőt ígérő szentimentális fodrai, hogy aztán a *Globe Színház* (1957) brandekkel, betűkkel, függőleges és vízszintes rácsrendszerbe gyömöszölt arctalan embereivel döbbsentsen rá az élet praktikus oldalára. Itt vagyok, ehhez alkalmazkodom, minden más álom volt csupán. Sokkoló élmény lehetett.

A sokkhatás pedig akkor múlt el, amikor Zsigmond lassan beért, nemcsak angolul, de amerikaiul is megtanult, és hozott anya-

ga, a finom magyar érzékenység, valamint kapott anyaga, a brutálisan sikerorientált technika végre kémiai reakcióba lépett egymással.

A *Harmadik típusú találkozások*-ban az Oscar nemcsak az irracionális mese kongeniális lefényképezését ünnepelte. A kinyitott ajtóból beáradó természetfölötti fény, a fura alakú sziklát körbevonó mélyen sötét árnyék, a zenélő, pislákoló, hol elhomályosodó, hol fölizzó pontreflektorok olyan látványegésszé álltak össze, amelyben költészet és high tech, régiség és modernség, „magyaros stílus” és amerikai fölény óceánon innen és túl egyszerre lepte meg a világot.

De maradjunk a fotográfiákat fölfedeztető kiállításnál. Nem kellett az 1977-es Spielberg-sikerig várni, a tárlat megmutatja: 1965-ben Zsigmond már „készen volt”. Tanú erre a *Kormánykerék* című munka. A koncentrikus körökből, fémesen csillogó alkatrészekből és hűvös szerelvényfalból megszerkesztett egyszerű kompozíció akár beleférhetett volna egy hipertecnista neobauhausos életműbe. És mégsem. Az ívek alul-fölül nyugtalanítóan le vannak vágva. A króm-acél alkatrészek a fény-árnyék kromatikus skálája lidércesen szalad végig. A szélvédő előtt bizonytalan és amorf bioszférarészlet látszik, a légszákok helyén pedig szuroksötét, akár az éjszakai kútban. A *Kormánykerék* több lett önmagánál, feszült, drámai, izgató hangulatot áraszt. Mondhatni szimbólum. Fontos tárgy, ha valaki valahonnan valahová biztosan el akar jutni.

Fényképezte **Zsigmond Vilmos**. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2015. április 10. – június 21. Kurátor **Tomas Opitz**, **Puskás Bea**.

Gyórfy Iván

Mosogató-dráma

Ugyan a fenti cím az 1950-es, 1960-as évek társadalmi kereteit dühösen ostromló, önpusztító brit munkásfiataljainak realista stílusú, szociálisan érzékeny „kitchen sink” ábrázolására asszociál, amelyet a filmművészetben legerőteljesebben a korai Ken Loach-opusok képviselnek, a 2010-es évek közepére már más drámák zajlanak a mosogatók körül, legyen szó társadalmi folyamatokról vagy az azokra reflektáló filmekről. A század közepén – a honi gazdaságok még mindig kiélezett helyzete dacára – felívelőben volt a befogadó Európa mítosza. Először pont az 1960-as évektől vándoroltak be többen Európába, mint ahányan sorsára hagyták az öreg kontinenst; a 19. század közepétől a második világháború előestéjéig majdnem 60 millióan, a vérzivatarat követően évente félmillióan keltek útra innen. A gyarmatbirodalmak felbomlása, az afrikai és ázsiai háborús konfliktusok, etnikai tisztogatások és nem utolsósorban a nyugat-európai gazdaságok növekvő munkaerőigénye óriási felszívó hatással bírt a világ menekültjeire és (eleinte ideiglenes) vendégmunkásaira. A befogadó kontinens mítoszát átjárta a multikulturális társadalom eszményképének lírai etűdje, amely a következő századfordulón újra szépen muzsikált – időközben persze az 1973-as olajválság hatására ismét jobban begombolkoztak a fejlett országok, majd a kommunista blokk felbomlásával erőre kapó kelet–nyugati belső migráció, a délszláv és afganisztáni konfliktusok, az észak-af-

rikai Maghreb-országokból érkezők újabb hullámai és immár a szubszaharai, nyugat-afrikai régió növekvő taszítása, az EU bővítése is próbára tette e társadalmak türelmét. A jogalkotói szigor mára ismét jegyben kezd járni a durvuló előítéletességgel és a szélsőséges, intoleráns mozgalmak felfutásával, miközben a nem elhanyagolható negatívumok mellett elsikkadnak a pozitív gazdasági és szociális folyamatok: az öregedő és csökkenő népességű Európa fiatalodása és demográfiai egyensúlyhelyzetének megőrzése, a befogadók mobilitásának javulása az alacsony presztízsű, rosszul fizetett állásokat elfoglaló bevándorlótömegekkel szemben, egyes ágazatokban a munkaerőhiány enyhülése, a gazdasági teljesítőképeség emelkedése, a nyugdíj- és adórendszer stabilabbá válása, a kulturális-etnikai sokszínűség – bár az utóbbi megítéléséről már megoszlanak a vélemények. Hiába válnak tehát egyre szegregáltabbá az integrálódásra már alig-alig törekvő, gettósodó, slumosodó/szlömösödő városrészekben élő etnikai csoportoktól a kontinens települései, csökken a szubjektív biztonságérzet, és nő a terrorfenyegetettség, most először haladja meg a menekültek száma az 1945-ös mintegy 50 milliós mértéket, buggyannak ki a gatyakorc alól az alantas indulatok, a tény ettől még tény marad. Ha maradnak a jelenlegi bevándorlási trendek, az Európai Unió 2060-ig megőrizheti mintegy 507 milliós lakosságát, azok nélkül azonban legalább hetvenmilliót

apad a népesség, ami beláthatatlan gazdasági, társadalmi következményekkel járhat.

Az egykori és a mai Európa nem csak árnyalatnyi különbsége persze a filmekben is tetten érhető. Az újkorban eddig ritkán látott, össznépi intoleranciahullámra a művészeti ág legjobbjai kérlelhetetlen realizmussal vagy feszültségoldó empátiával reagálnak: a *Csak a szél* (2012), Fliegauf Bence filmje az előbbire, a francia (és európai) komédia jelenleg első számú alkotópárosának utolsó két nagyjátékfilmje az utóbbira példa. Az „első számú alkotópáros” persze játék a szavakkal és család a számokkal: Eric Toledano és Olivier Nakache előző filmje, az *Életrevalók* (2011) az *Isten hozott az Isten háta mögött* (2008) után a második legsikeresebb film lett francia földön, a nem angol nyelvű filmek közül pedig a legtöbb pénzt hozta a konyhára az egész világon. Bár Jean-Pierre Jeunet és Dany Boon szintén képes néhány tízmillió franciát berántani a vetítőterembe és megdolgoztatni a fél glóbusz jelentős népszerűségnek nevező izmait, kétszerzős európai filmként erre a virtuális címre igazán nem nagy a tülekedés. Az *Életrevalók*, amellett, hogy közönség- és kasszasikernek sem volt utolsó, a legjobb komédiáknak kijáró dicséreteket is learatta a nyaktól lefelé lebénult, morózus és kifinomult fehér arisztokrata, valamint a csóró, életvidám és alulművelt külvárosi fekete vagány kapcsolatának egyébként az életről másolt ábrázolásával (csak ott szenegáli helyett algériai volt a gondozó). Az *Életrevalók* a megértés, a társadalmi korlátokon átnyúló beleérző képesség, a határtalan életszeretet filmje – nem kevesebbet várhattunk tehát el a forgatókönyvíró-rendezőktől, mint

azt, hogy ne múlják alul előző teljesítményüket.

A *Samba*, ez első látásra nyilvánvaló, nem éri el ezt a művészi-komikus színvonalat, holott toleranciaküszöbe talán még magasabb is, mint az *Életrevalóké*. A Magyarországra (a menekülthullámhoz hasonlóan, amely a nyugat-európai tendenciákhoz képest késleltetve, csak az utóbbi években tetőzik) a bemutatótól számított csaknem féléves csúszással megérkező alkotás egy szenegáli bevándorló és egy őslakos francia immár romantikus szállal is átszótt kapcsolatát állítja közszemlére. A címszereplő Sambát ismét az *Életrevalók*ból – és Toledano–Nakache második nagyjátékfilmjéből, a *Volt egyszer egy nyár* (2006) című, a gyerektáborozás gyönyöreit és buktatóit szívmengető derűvel feldolgozó mozgóképből – megismert mauritániai-szenegáli (a nyugat-afrikai fula népcsoporthoz tartozó) gyökerű francia Omar Sy alakítja, míg az emberierőforrás-menedzseri hajszában kicélgő, öngyógyító motivációval szociális kisegítő munkát vállaló Alice-ét a brit-francia Charlotte Gainsbourg vállalja magára. Már ebből a szereplőválasztásból is kisejlik, a *Samba* a sokszínűség szimfóniája – ellenpontként a kontinensen terjedő, politikai-vallási köntösbe öltöző kirekesztő-elitista tendenciákkal szemben. És akkor még nem említettük Samba barátját és társát a bajban, kinkeserves humorban és illegális munkaerőpiacon, Walidot, aki Wilsonnak neveztetni magát, és brazilnak próbál látszani – őt az algériai eredetű Tahar Rahim kelti életre. Amikor a tíz éve egy előkelő szálloda konyháján mosogató Sambát lejárt papírjai miatt lefogják, az őrizeti központban összeismerkedik Jonasszal, aki megbízza, keres-

se fel egy kozmetikai szalonban dolgozó „menyasszonyát”, és adjon hírt róla: a férfit a Burkina Fasóban született, félig-meddig már norvég Isaka Sawadogo játssza, a nőt ellenben az etióp születésű világhírű topmodell, Liya Kebede. Samba körül kering még a vásznon a joghallgató Manu (őt a francia rock sztár, Izia Higelin alakítja), aki igyekszik kimenteni a zárt táborból, valamint a segélyirodán dolgozó többi, szebb napokat látott középosztálybeli asszony és a főhős nagybátyja, Lamouna (Youngar Fall), aki ugyanabban a konyhában robotol, mint Samba, s egyik napról a másikra ő is elveszti megélhetését. Samba útja az elfogadottságtól, a majdnem biztos egzisztenciától (melyből otthon maradt családját is pénzelheti) a totális talajvesztettségig, majd az újbóli „felemelkedésig” vezet, ám nem a romantikus komédiák megszokott, az oltár előtt szerzett megváltást ragozó forgatókönyvei szerint.

A főhős személye és környezete maga az ellentmondás – a poének zöme is a nem várt kettősségből, az egyszer fent, máskor lent elesettségéből és eufóriájából fakad. Ám ezek a poének ritkán ülnek, a kétórás játékidő enyhén túlszabott, a rendőrök elől menekülő fekete munkások csetlése-botlása a párizsi háztetőkön inkább idétlen, mint mulattató. Ugyanakkor a karakterek hihetően emberiek: Samba, aki nevével – és előző filmszerepeivel – szemben botlábú a táncparketten, az érzelmek viharában is elveszítetten tévelyeg, lehámlik róla az *Életrevalók* macsó máza, s csak egy szeretetre éhes, lelkifurdalástól gyötrődő, erőtllenül ügyeskedő hétköznapi alak marad. Szívesebben öltözik farkó kabalamezébe, mint a hatóságok zaklatása ellen álcaként viselt

üzletemberjelmezbe; jobban érdekli a munkájába belefásult, dührohokra hajlamos, idegességében lovakat simogató Alice, mint a kedves, kis igényű és könnyen kapható Magali; büntudata eleinte nem engedí, hogy a bosszúért lihegő „vőlegény” menekültigazolványát felhasználva szerezzen magának új identitást: önmaga szeretne végre lenni. Omar Sy a megalázottak méltóságával veszi tudomásul a forgatókönyv túlírt fordulatait – kiváló partnere ebben a színészek között is szemmel látható életkori különbséget ügyesen áthidaló Charlotte Gainsbourg. Mindkettőjüket szolid önróniára kényszerítik az alkotók, s ez előnyére válik a filmnek: a színésznőt például *A nimfomániás 1-2.* (2013) címszerepéért (és más Lars von Trier-produkciókban való feltűnéséért) fricskázzák meg, amikor a benne megbúvó erotomán vadállatra tesznek utalást.

A *Samba* nem köti el a Párkák fonalát, csak megbogozza kicsit, hogy nehezebb legyen kimérni és elvágni: nem tudjuk meg, merre vezet Samba és Alice útja és egy kivétellel a többi mellékalaké – együtt vagy külön, felfelé vagy lefelé, a kiűzetés vagy a letelepedés irányába. De talán mindegy is. A döntésképtelenség egyfelől azt eredményezi, hogy a film nem elsőrangú komédia, ám drámai realizmusa vonzóvá teszi, mert nem fél megmártózni a mosogatóban és a nyomorlakás bűzéiben, a csalások, jó- és rosszindulatú hazugságok, az erőszak szennyes tisztítóvizében.

Európának meg kell értenie, hogy a vándorlás teremtő erő, a helyhez kötöttségtől egyedül senki nem lesz nemesebb vagy értékebb – állítja Salman Rushdie egy írásában, aki persze bizonyos értelemben könnyen beszél, hiszen írói

identitása, sőt élet(műv)e a rá mért vándorsors elfogadásából fakad –, s a gyökértelenség sem fogyatékos-ság, bűn pedig semmiképp. A *Samba* megérteni látszik az idők üzenetét – saját jövőjét játssza el az, aki féltékenyen bezárkózik nyelvbe és nemzetbe, kultúrába és lakókörnyezetbe, vallásba és le-származásba, a létszámfelettieket fölösleges tehernek ítélve –, az egyéni látószög ellenére tisztában van a migráció történelmi rendező-elvével. Innen tekintve pedig a párizsi hotel hátsó traktusa sem esik távol a magyarétól (jól példázza ezt Bognár Róbert portréja a *Mozgó Világ* 2006. júniusi számában Dzsamalról, a volt mauritániai rabszol-gáról), legfeljebb a helyi barátnők

nem Mini Cooperral hajtanak a se-gélyszervezethez.

Éric Toledano és Olivier Nakache filmje hangulatfilm. Rátapint, hogy a második évezred második évtized-ének közepén milyennek tűnik ez a kontinens alul- és felülnézetből, és hogyan érezhetjük benne magun-kat. Mit mondjak: ránk férne némi terápiás lósimogatás.

Samba. Színes, francia romantikus vígjáték, 120 perc, 2014. Rendező-forgatókönyvíró **Eric Toledano, Olivier Nakache**; zeneszerző **Ludovico Einaudi**; operatőr **Stéphane Fontaine**; vágó **Dorian Rigal-Ansous**; szereplők **Omar Sy, Charlotte Gainsbourg, Tahar Rahim, Youngar Fall, Isaka Sawadogo, Izia Higelin, Liya Kebede, Héléne Vincent, Christiane Millet**.

rol, rol

Sándor Erzsí

A nemzet reklámja

A HG 360 Reklámügynökség Kft. 2013 májusától dolgozik a Nemzeti Fejlesztési Ügynökségnek. Egyéves megbízásukat nyilván továbbkö-tötték, így most már az NFÜ jog-utódjának, a Miniszterelnökségnek dolgoznak, és piárfeladatokat látnak el. Ennek televíziókban is látható egyik fő attrakciója, a Széchenyi Terv 2020 Tavaszai reklámfilmjé-nek első és második verziója. A rek-lámfilmekkel ráirányítják a figyel-met az európai uniós forrásokból az Új Széchenyi Terv keretein be-lül megvalósuló hazai fejlesztésekre. Mondjuk, elalszom ennél a mondatnál, de mit van mit tenni, ha ez a feladatuk. (A mondatot a kommunikációs cég honlapjáról kopiztam ki. A következőt is: az al-

kotók a konkrét fejlesztéspolitikai célok megismertetése helyett a valódi kedvezményezettek inspirálá-sát és motiválását állították a kö-zéppontba.)

Akiket látunk tehát, mind jól szituált fővárosi vagy falusi emberek, középosztálybeli gyerekek, har-minc és negyven év körüli, úgyne-vezett fiatal, alkotóerejük teljében lévő, jó karban tartott, sportos, edzett, jó megjelenésű, jól is öltö-zött férfiak és néha nők, kollégák és családok. Tény, hogy ritkán gon-dolok a Széchenyi Tervtől megvaló-suló hazai fejlesztésekre, de ha kényszeríteném magam, Mészáros Lőrinc elhízásnak indult, köpcös fi-gurája jutna eszembe, és bizony Simicska haskörfogata. Ha valakik,

ők okvetlenül részesedtek a Széchenyi Terv áldásaiból, és bizony semmilyen módon sincsenek fedésben a HG 360-as csoport által kiválogatott reklámfazonokkal. Pedig Magyarországon legalább olyan kevés ember sportos, jól öltözött, jól szituált, feszes izmú, laza, stresszmentes, örökké mosolygó, lakással vagy házzal rendelkező családos vállalkozó, mint amilyen kevés esélye van bárkinek Mészáros Lőrincé vagy – urambocsá! – Simicska Lajossá válni. Így aztán számomra definiálhatatlan, hogy kik is lehetnek azok az ufók ezeken a filmekben, és vajon kiket szólítanak meg.

Az első képkockákon heteró pár alszik édesen, miközben nézi őket egy teljesen felöltözött kislány. Ők lennének a célcsoport, a valódi kedvezményezettek? Egy alvó pár, akiket reggel felöltözve vár a gyereke? Igazi magány süt az első másodpercekéből. Aggódok, hogy kiderül, a gyerek már kitakarított, kivasalt, és reggelivel várja a lassan ébredő szüleit. Tudom, biztosan van az országnak olyan tája, ahol nehéz álmu szülőök reggelente képtelenek a gyerekeiknél előbb felkelni, de egyáltalán nem hiszem, hogy azok Széchenyi-tervpályázatról és uniós hitelekről álmodnak. Cukros ételekről, esetleg.

Azután egy rendezett falusi utcásort látunk, és a zenében megszólal Haumann Péter hangja: azt mondja vele, hogy ha csak órákra is, de élheti mások életét, akár hősökét is. A továbbiakban megtudjuk, hogy hősök mindazok a hétköznapi emberek, akik odaadással végzik a munkájukat, akik vállalják a kihívásokat stb. stb. stb. Ahogy ez már mifelénk lenni szokott.

Azért még meg vagyok akadva, hogy miféle kihívással is kellene megküzdenie a heteró párnak alvás közben, de a továbbiakban újabb

embereket látok, akik Haumann szövege szerint felismerik a lehetőségeiket. Van köztük lakótelepi család, kisfiát öltöztető apuka, tűzoltóbrigád, szabó, asztalos, áthatóan kék szemű, kutatószerű egyén, aki éppúgy néz, mint a mosóporreklámban szoktak, amikor egy függőleges videofalon odébb pöckölik a szennyeződést.

A valódi kedvezményezettek mind férfiak. Az 1 perc 30 másodperces reklámban a 48. másodpercig egyetlen nő sincs, aki termelő vagy kutatómunkát végezne. A nő vagy alszik, vagy megöleli a gyereket a lakótelepi játszótéren. Ezért nem kéne uniós pénzt adni neki. Nem is kap, majd kap a férfi. Mind egyik, aki reszel, kalapál, vályogot vet, ás. Helyesbíték: aki vályogot vet, az nem kap. Nem is fog.

Tényleg bármit elhiszek Haumann Péternek, de hogy ő esetleg éppen ezeknek a hétköznapi hősöknek az életét élné, akár csak órákra is, azt nem. Nemcsak azért nem, mert Haumann duplaannyi idős, mint ezek a fiatalos, jóvágású, dinamikus férfiak, hanem azért sem, mert a világon senki sem írt róluk egyetlen színdarabot sem. Hiszen mi érdekes lehetne abban, hogy valaki előbb-utóbb felébred, munkába megy, hazaér, vidám kollégái vannak, és boldog család várja estenként. Van háza, családjá, munkája, jujj, de izgi!

A reklám felétől aztán Haumann a szövege szerint arról beszél, hogy a jövőnk különb lesz a múltunknál, mert a munka és a szorgalom azzá tesz. Közben egy újabb sármos férfi autót vezet, és a 48. másodpercben végre megjelenik egy nő, aki vagy építész, vagy műszaki rajzoló, tartok tőle, hogy az utóbbi.

Az ország már sokszor megmutatta, hogy az itt élőkben mennyi tehetség van, mondja Haumann, és

újabb öt férfit látunk, köztük egy apát, amint a kisfiát ringatja. Tényleg minden bokorban találni ilyen. Üvegfúvó, bicikliműszerész, bandázó férfibarátok és egy postásnő. Ez az, amit támogat az unió, ha nem tudná. Rendőr a kisfiával, pelyhedző szakállú ifjú és Haumann a másfél perc végén, amint azt mondja, vegyem kezembe a sorsom, éljek a lehetőségeimmel, és merjek tenni a céljaimért. Fekete öltönyben van, fekete háttér előtt, mintha az Úr hangjaként jelenne meg a nemzeti tragédiánkban, és adná át önmagának a Kossuth-díjat. Még egy gesztusa is van hozzá. Előrenyújtott jobb kezével ad hangsúlyt minden szavának. Fáj kimondani, de Hókuszpók hangjaként százszor meggyőzőbb volt, mint itt. Nem értem, miért vállalta el, és végképp nem értem, hogy miért őt választották. Hiszen Haumann narrációja és a reklámfilm képi világa köszönő viszonyban sincsenek egymással. Mintha tévedésből egy másik film hangját keverték volna a képek alá.

A szöveg nyilván alkalmatlan ar-

ra, hogy bárki személyessé tegye, legyen bár a nemzet színésze, Haumann ráadásul artikulációs problémákkal is küzd, vélhetően a szövegre kiszabott másfél perces időkeret meghaladja a fogászati lehetőségeit. Hova tehetnék vajon a hangmérnökökre szánt közpénzt? Haumann kifejezetten sajnálatra méltó, végső gesztusában pedig elszomorító. Nincs ilyenkor egy barát, egy jó szándékú partner, családtag, aki szólna, hogy ezt nem kellene? Nem kéne tele szájjal érzelmeket hazudni, ócska mondatokat nem létező indulatokkal megtámasztani és egyáltalán az egészet elvállalni. Hacsak nem éppen leleplezni akarta ezt az egész másfél percbe sűrített, álságos, magyar valótlan-ságot. Ami persze nagyon is valóságosan macsó, hazug és színlelt, és ezt duplán aláhúzza Haumann előadása. Ha így van, már-már forradalmi tett egy nagy művésztől, ám ha nincsen így, akkor nagyon nincs.

Széchenyi 2020 Tavaszi reklámfilm, 1-2. verzió.