

A HENTES, A KURVA ÉS A FÉLSZEMŰ

# Minden eladó

SOÓS TAMÁS DÉNES

SZÁSZ JÁNOS KODELKA-GYILKOSSÁGOT FELDOLGOZÓ FILMJÉNEK KÜLÖNÖS AKTUALITÁST AD A #MEETOO-KAMPÁNY.

Szász János rendszerint azt a határzónát pásztázza a filmjeivel, ahol a civilizációs kísérlet végleg kisiklik, ahol ösztönlényei, egzaltált, gyengeidegű bolondjait, szülők által magukra hagyott, kivetettségben élő gyermekei benső szorongásaik elől gyilkosságba menekülnek – vagy sodródnak inkább. Kölyökhősei a rendszer logikáját viszik el a végletekig, *A Witman fiúk* az iskolai állatkísérletek nyomán akarják megérteni a halált, és egy prostituált karjaiban a szexualitást, *A nagy füzet* vidéki nyomorba kitelepített kiskamasz vadorzói a túlélés erkölcsstelen erkölcsét tanulják el és gondolják tovább, kegyetlenségeiknél így nincs is természetesebb a világon. Szász nem a közösségi nyomás, a rendszer, az etikett, vagy a társadalom kritikája érdekli, hanem azok a pszichológiai homályzónák, ahol megtörténik a megmagyarázhatatlan döntés, ahol a halál, az elmúlás misztériumára fogékony lelkek áthágják a különböző, civilizációs, kulturális, erkölcsi határokat, mert úgy érzik, másfelé már nem vezet kiút, „a lélek benső fenyegetéseitől és a külvilág agresszivitásától satuba fogott ember szorongásából” – ahogy Reményi József Tamás fogalmazott az *Ópium* kritikájában.

Ha a *Woyzeck*, a *Witman fiúk*, az *Ópium*, *A nagy füzet* azt kérdezi, mi történik, ha túllendülünk ezeken a határokon, *A hentes*, *a kurva* és *a félszemű* már azt, hogy mi lesz velünk, ha évek óta a határon túl élünk. Szász eddigi legkiábrándultabb filmjében már nem az elkerülhetetlen lecsúszás, a jellemtorzulás állomásait jegyzi föl, hanem egy hírhedt rablógyilkost léptet elé: Léderer Gusztávot, aki a Prónay-különítmény tagjaként aktív részt vállalt a behérterrorból. Már Tanácsköztársaság bukásának idején is a hasznoszerzés motiválta: politikai ho-

vatartozástól függetlenül bélyegezte kommunistának és állította ítélőbírósa elé az áldozatait, hogy felakaszthassa őket, majd elkobozhassa a vagyonukat. Tevékenységével később, a húszas években sem állt le, de ekkor már maszekban dolgozott: felesége segítségével valószínűleg több vagyonos polgárt zsebelt ki és tett el láb alól, a hatóságok azonban megvédték a háborús hőst, hiába merült fel a neve több gyilkossággal kapcsolatban. Csak jó pár évvel és emberöléssel később, 1925 januárjában bukott le, miután megölte és 22 darabra vágta Kodelka Ferencet, a Soroksári úti henteset, aki heti egy alkalommal szép összegért látogatta Léderernét. A házaspár egy idő után már nem elégedett meg a heti penzummal, és hogy kiforgassák az összes pénzből a tehetős henteset, rávették egy hamis üzletre: egy amerikai üzletembernek kellett pénzt kölcsönöznie busás kamattal, és a második találkozón megölték.

Szász csavar annyit a hideglelős történeten, hogy az a szorgos Wikipedia-olvasók számára is tartogasson izgalmakat, de alapvetően nem a krimi fordulatai érdeklik. Nem foglalkozik azzal, hogy rácsatlakozzon a hollywoodi stílt a hazai akciófilmmezésben is meghonosító gyakorlatra (*Aranyélet*, *A Viszki*), a nyíltan társadalomkritikus kezdeményezéseknél (*Kút*, *Kojot*, *A martfüi rém*, és *Aranyélet* megint csak) pedig jóval allegorikusabban fogalmaz. Lemond a suspense feszültségéről: az ő Lédererjét bár üldözi a hatalom, és kénytelen elbujkálni vidékre, hogy behajtsa a hentesen a tartozását, amit még a világháborúban kötött üzletben halmozott fel, de a rendőrök nem nyomoznak utána, és a helyiek sem jelentik föl. *A hentes*, *a kurva* és *a félszemű* a fordulatokra, leleplezésekre építő krimik szerkezetét, a világban és a tu-

dásunkban folyamatos beálló változást is tagadja. *A hentes...* állapotfilm, amely egy atomjaira hullott világot tapogat körbe. Itt már nem laknak filozófiára, költészetre fogékony bolond-Woyzecek, és a rendből, a családból kiteszított fiúk is rég felnőttek már: helyükre a potentátok és a mindenáron érvényesülő karrieristák léptek.

Szász elemi erővel rakja elé ezt a málló falakból összetakolt, latyakos földutakon bejárható, penészszagú világot, amely régi magyar művészfilmekből vagy az amerikai poszt-apokaliptikus moziból lehet ismerős. A stilizálásra fogékony rendező most is elemeli a történetet, a *Woyzeck* után újra fekete-fehérben forgat Máthé Tibor operatőrrel (a lefojtott színpaléta jól passzol a történethez: több benne a rejtély, az indulat), másrészt archetípusként rajzolja elé a figurákat. Léderer (Nagy Zsolt) arcát úgy szabja át, mint a náciét Hollywoodban: műszem és visszataszító sebhely jelzi, hogy velejéig gonosz ember, erre még a nevetségesen fésült haj is rásegít. A szerep kedvéért húsz kilót hízó Hegedűs D. Géza pedig tarkopasz fejével, vizslató tekintetével a kielégíthetetlen vágyat testesíti meg: azt a férfit, aki mindent be akar kebelezni. Az 1945 kiskirálynak (ma úgy mondanánk: oligarchájának) nagytestvére ő, akinek a követség szintén szimbolikus: abból fakad, hogy megállíthatatlanul zabálja fel a környezetét. Talán nem véletlen, hogy a magyar filmekben most szaporodtak el a kiscsömög-allegóriák, *A hentes...*-be is könnyű belelátni aktuális párhuzamokat, pláne, hogy a #meetoo-kampány kirobbanása óta a 90 éves történet nem várt jelentőségre tett szert. Elég csak emlékeztünkbe idéznünk, ahogy Gryllus Dorka késsel a kezében csábítja a henteset, vagy a koponyába állított bárdot, hogy egyértelművé váljon, hogyan rétegy egymásra Szász a zabálás, a kéjvágy, és a gyilkosság metaforáit ebben a világban, ahol mindent húst – emberét, disznóét – kilóra mérnek, és a nőket is ugyanezzel a lendülettel adják-veszik a piacon. Léderer is, Kodelka is csak birtokos szerkezetben beszélnek és gondolkodnak a nőről, akit meghódítani nem, csak áruba bocsájtani képesek. Szásznál a férjét támogató Léderernéből kiszolgáltatott, a szabadságára vágyó exprostituált válik, akinek nem a luxusélet fenntartására kell a hentes pénze, hanem hogy megvásárolja a kocsmát,



SZERETET NÉLKÜL

# Eltűnik hirtelen

BASKI SÁNDOR

## ZVJAGINCEV CSALÁDI/TÁRSADALMI APOKALIPSZISE.

A lkotó ember számára a fennálló rendszer alapjait megkérdőjelezni működő demokráciákban sem a legjövendelműbb vállalkás, ugyanaz az autokrata rezsimekben már az önsorsrontás minősített esete. Andrej Zvjagincev sem azzal az igénnyel indította rendezői pályáját, hogy bejelentkezik az orosz Jafar Panahi szerepére, az apa-fiú történetet elmesélő *A viszsztatérés* (2003) játszódhatott volna bárhol és bármikor, a *Száműzetés* (2007) esetében pedig eleve koncepció volt, hogy se az időt, se a helyet ne lehessen beazonosítani. Az újjgazdagok és a mélyszegények világát ütköztető *Elena* (2011) már a társadalmi feszültségekről is tudósított, de az orosz medve bajszát először a *Leviatánnal* (2014) rángatta meg igazán a rendező. Interjúiban ekkor még az aktuálpolitikai áthallások helyett a történet egyetemességét hangsúlyozta, kiemelve, hogy korrupciós tanmeséjét egy amerikai eset ihlette. A film ugyan nem festett szíverítőt képet az orosz közviszonyokról, de Zvjagincev védekezhetett volna akár azzal is, hogy

a bemutatott visszáságok a provinciális vidékre jellemzők inkább, a fővárosban talán nem is annyira fojtogatóak a viszonyok – lám, a helyi hatalmasok által fenyegetett főszereplő is egy moszkvai barátban talál szövetségest.

A *Szeretet nélkül* már semmilyen illúziót nem hagy: a rothadás permanens, áthatja a társadalom minden rétegét, nem érdemes többé a magán- és a közéletéről külön beszélni. Ebben a történetben nincsenek korrump politikuskok és hamis papok, családi drámát látunk, mégis ez Zvjagincev legpolitikusabb és legnyomasztóbb filmje. Felismerhető az idő is, 2012-ben járunk, a propagandacsatornák az ukrán frontot tudósítanak, a tévé és a rádió ott duruzsol végig a háttérben, a szereplők úgy fogyasztják a híreket, mintha muzsáj lenne. Nem kommentálják, a véleményük se olvasható le az arcukról, a kétféle apokalipszis – a személyes és a társadalmi – mégis rímel egymásra.

„Semmilyen illúziót nem hagy”  
(Marjana Szpivak)

A felszínen egy család szétesése zajlik, ami a történet kezdetére gyakorlatilag be is fejeződik, csak a romok eltakarítása marad hátra, beleértve a közös lakás eladásán kívül a közös gyerek sorsának eldöntését is. Borisz munkahelyén kizárólag családos emberek dolgozhatnak, aki elválik, az az állását is elveszti, a férfinak ezért létkérdés, hogy feltűnés nélkül és minél előbb újrarahasodjon, míg Zsenya, a fogyasztás és a mobiltelefonja bűvöletében élő feleség a családi panelt újjgazdag barátja villájára cserélné le. A 12 éves Aljosát egyikük sem akarja

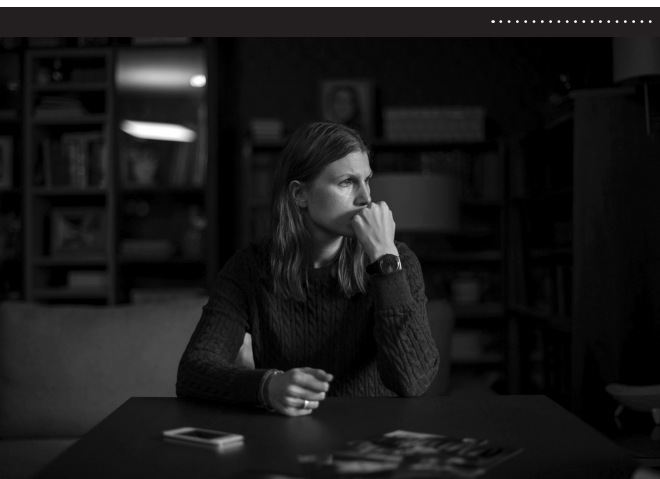
magával vinni az új kapcsolatába, inkább bentlakásos katonai iskolába adnák. Késhegyre menő vitájuknak fültanúja a fiú is; másnap nem megy haza. Hiánya két napig fel sem tűnik a szüleinek, csak ezután kezdik lassan az aggodalom jeleit mutatni, még ha nem is egyértelmű, a fiút vagy magukat sajnálják inkább. A szembenézést mindenki megspórolja.

Zvjagincev a román új hullámra jellemző modorban, szenttelenül rögzíti a nyomozás folyamatát, a néző a szülőkkel együtt szembesül vele, hogy a hatóságok nem képesek vagy nem is akarnak segíteni – visszatérő motívum ez a rendező filmjeiben –, feladatukat egy civil keresőcsoportnak kell átvennie; szociális háló és szolidaritás állami szinten már nyomokban sem létezik.

A *Leviatán*hoz hasonlóan Zvjagincev és állandó írópartnere, Oleg Negin most sem riadnak vissza a poentírozástól, de ahogy a tengerparti kisvárost átszellemítette a rendező, úgy Moszkva szürke paneljaiból, erdős parkjaiból és a luxuslakás rideg geometriai formáiból is képes olyan expresszionista teret alkotni, amelyben a direkter mondatok is hitelesen csengenek. A nyomozást ugyanakkor krimibe illő pontossággal és részletességgel dokumentálja, hogy a végén aztán a műfaj legfontosabb konvencióit mégis zárójelbe tegye. Lényeges információkat tart vissza, van, amire a nézők csak a főszereplők reakcióiból következtethetnek, és az sem derül ki, mi történt valójában Aljosával. Megszökött, elrabolták, baleset érte?

Talán nem is számít igazán, eltűnése és hiánya is szimbolikus. A sokszor, sok helyen Tarkovszkijjal rokonított Zvjagincev a *Stalker* után – a keresőbrigád eljut egy Zónához hasonló, elhagyatott gyárépületbe –, mintha a *Solarist* is megidézné. Nála nem az eltávozott szerelmek materializálódnak, hanem a ki nem mondott, önmaguk előtt is titkolt szülői vágyak válnak valóra, így az, akit nem szeretnek, egyszerűen megszűnik létezni.

**SZERETET NÉLKÜL** (Nyeljubov) – orosz, 2017. Rendezte és írta: Andrej Zvjagincev. Kép: Mihail Kricsman. Zene: Jevgenyij és Szasa Galperine. Szereplők: Marjana Szpivak (Zsenya), Alekszej Rozin (Borisz), Matvej Novikov (Aljosza). Gyártó: Non-Stop Productions / Fetisov Illusion. Forgalmazó: Mozinet Kft. Feliratos. 127 perc.





MANIFESZTUM

# Női hangok kórusa

VINCZE TERÉZ

## DADAIZMUS A TEMETŐBEN, POP-ART AZ EBÉDLŐSZTALNÁL.

**M**anifestum: álláspontok és célok nyilvános deklarálása egy párt, egy csoport vagy egy egyén által” – ezzel az inzerettel kezdődik Julian Rosefeldt, német médiaművész, filmkészítő másfél órás, kísérleti jellegű mozgóképe. A 13 rövidfilmből álló mű eredetileg, 2015-ben, videóinstallációként került kiállításra. A darabokat epizódokként egybe fűző film a 2017-es Sundance filmfesztiválon mutatkozott be. A prologust leszámítva, mely szereplő nélküli kép, a 12 további epizódban a főszerepeket Cate Blanchett alakítja – a legváltozatosabb formákban tűnik fel a hajléktalan férfitől és gyári munkásnőtől a tudóson és balettkoreográfuson át a brókerig és az általános iskolai tanárig. Blanchett teljesítményének köszönhetően a film szórakoztató potenciáljának egyik fontos eleme a színész fantasztikus átalakulása, az, ahogy az egymástól nagyon

különböző figurákba életet lehel. Ugyanakkor egy koránt sem egyszerű további feladata is van: nem kifejezetten színészi előadás céljára fogalmazott (döntő részben) művészeti kiáltványokat megtölteni élettel, hisz a rendezés a szövegeket többé-kevésbé életszerű szituációkba helyezi bele. Így lesz Tristan Tzara dadaista kiáltványaiból koporsónál előadott halotti beszéd, Claes Oldenburg pop-art manifesztójából asztali áldás, vagy építészek művészeti és társadalmi programjából a szemétfeldolgozó munkásának belső monológja.

A film szórakoztató voltának további fontos összetevője tehát az a, hol ironikus, hol kifejezetten mulatságos viszony, mely a szituációk és az elhangzó szövegek kontrasztjából keletkezik az egyes epizódokon belül. A film ugyanakkor messzire elkerüli, hogy ezen a módon mechanikussá váljon, nem erőlteti túl a konkrét kép-szöveg kapcsolatban rejlő po-énlehetőségeket. Tehát az a ritkább, amikor a szöveget és képet direktben kijátssza egymás ellen, mint amikor a futurista építészeti kiáltványából azt halljuk, hogy a házainknak hatalmas gépekké kell alakulniuk, majd kisvártatva megjelenik a képen a berlini Ludwig-Erhard-Haus (LEH) aulájának képe, mely valóban leginkább egy hatalmas, mechanikus óraszerkezet belsejére emlékeztet.

A felhasznált kiáltványok nagy része képzőművészeti törekvésekhez, irányzatokhoz kapcsolódik (futurizmus, absztrakt expresszionizmus,

szürrealizmus, pop-art stb.), de nem maradtak ki a filmesek sem; valamint nagy hangsúlyt kapnak építészeti programadó szövegei. Ez kapcsolatban áll a film újabb szórakoztató rétegével: a lenyűgöző vizuális világgal, mely sokszor építészeti jellegű látványoknak köszönhető. Az operatőri munka az épített környezet lehetőségeit maximálisan kihasználja, az ipari romok hipnotikus képeitől a LEH vagy a Brandenburgi Műszaki Egyetem könyvtárának megvalósult építészeti utópiáján át, a disztópikus városvíziók megtestesüléseként velünk élő lakótelepekig.

Az építészet kiemelt szerepe egybehangzik az egész alkotás morális üzenetével, mely nyilvánvalóan a társadalmi felelősséget vállaló művészet, a művész mint forradalmár, a művész mint a kulturális és társadalmi átalakulás programadója elképzelés mellett teszi le a voksát. A manifesztum mint műfaj maga is ennek az ideának a megtestesülése, még tevékenységellenes dadaista formájában is. Az építészet pedig a maga konkrétságában hordozója ennek a kapcsolatnak, törekvései kézzelfoghatóan alakítják világban benne létünk kereteit, fejezik ki társadalom és kultúra ethoszát.

A kiáltványoknak mindig van futurisztikus vonása – egy másfajta, átalakított jövőt vizionálnak. E manifesztum-film pedig mintha konkrétan látta volna a jövőt, oly pontosan rímelnék a még 2014-15-ben készült anyag fontos motívumai a világ 2017-es állapotára. A concept-art és minimalizmus szövegeivel dolgozó, hírolvasó stúdió epizód mintha csak pontosan az utóbbi egy évben a nyugati világban vezetővé váló hívószavak („post-truth”, „fake news”) megfilmesítése lenne. A film egész koncepciója pedig tökéletesen rímel a Hollywoodból kigyűrűző, a patriarchátus hatalmi szerkezetét ostromló „metoo” mozgalomra, amint a szinte kizárólag férfiak által megfogalmazott, (Rosefeldt szavaival:) „tesztoszterontól kicsattanó” szövegeket egy nő szájába adja.

**MANIFESZTUM (Manifesto)** – német, 2015. Rendezte és írta: **Julian Rosefeldt**. Kép: **Christoph Krauss**. Zene: **Ben Lukas Boysen, Nils Frahm**. Szereplők: **Cate Blanchett**. Gyártó: **Bayerischer Rundfunk / Ruhr Triennale/ Schiwago Films**. Forgalmazó: **Cirko Film. Feliratos. 95 perc.**

„Koporsónál elhangzó halotti beszéd”  
(Cate Blanchett)



