STŐHR LÓRÁNT: **Film**

Elfelejtett emberek

Másik Magyarország – előbb Bukta Imre Műcsarnokban megrendezett kiállítása, majd a festőről készült portréfilm kapta ezt a címet. Na de honnan nézve Másik ez a Magyarország? Természetesen a centrumból, Budapestről és a nyugati modernizációs tendenciákhoz többé-kevésbé csatlakozott városokból látszik Másiknak a leszakadó vidék, a rendszerváltás utáni kollektív tudattalanunk szorongató Doppelgängere. Bukta Imre Mezőszemerén született és él, bennfentesként joggal festheti meg saját élményeit e „másik Magyarországról". Nagy Dénes filmrendező viszont könnyen abba a csapdába eshetne, hogy katasztrófaturistaként szörnyülködik a vidéki mélyszegénységen, egy hajdan jobb napokat látott régió pusztulásán. A fiatal rendezőt két dolog menti meg ettől a veszélytől: interjúalanyaival szembeni empátiája és a film főszereplője, Bukta Imre. A festőművész rezignáltan mesél szűkebb környezete életéről, tárgyilagos kritikával és megértéssel mond véleményt közösségéről. A Másik Magyarország – hála Bukta józanságának és Nagy érzékenységének – nem elrettentő látványosság, hanem a hatalmi centrum feledékenységére emlékeztető intő jel, amelynek nyomán a vidéki Magyarország válságövezetei mára gazdasági és mentális értelemben is pusztasággá váltak.

A kulturális értelmezések mentén fogant művészportré Nagy Dénesé: látjuk a művészt alkotás közben, hallhatjuk gondolatait hagyományos interjúszituációban, a filmidő jelentős részét mégsem az ő jelenléte, hanem a környezet bemutatása tölti ki. A rendező számára a művész személyiségével egyenrangú az a kulturális kontextus, amelyben a művek megszülettek: a nyomorgó vidék, Északkelet-Magyarország két kis falva. A rendező kamerája részletesen elidőzik a pusztulás képsorainál, elhagyott, kivert ablakú házak mellett kocsizik, omlófélben levő falakat pásztáz. Más stílust képviselnek a Bukta festményeire rájátszó, erősen beállított élőképek, amelyeken a helybéliek környezetükben, olcsó utcai áruk vagy otthonuk tárgyai között ülnek-állnak szemtől szemben a kamerával. A naturalista utca- és az ironikus élőképek mellett lírai természeti felvételek nyújtanak teljesebb élményt a helyszínnel kapcsolatban. A nagy hatású lírai-groteszk zárókép egyetlen beállításba sűríti a dokumentumfilm látleletét. A folyó ködben úszó töltésén fél fordulatot leíró kamera egy busz vergődését követi végig a sáros úton, miközben ironikus ellenpontként halkan megszólal a *Bánk bán* emlékezetes áriájának foszlánya: „Hazám, hazám, te mindenem". A képsor válasz a Buktával készített utolsó interjúrészletre, amelyben a festő arra a kérdésre, hogy miért nem menekül el ez elől a tragikus helyzet elől, azt válaszolja, ő nem látja tragikusnak, hogy ott él, ahol született, s különben is, hova menne, ő itt van otthon, ez itt az ő hazája.

A hazához való ilyetén makacs ragaszkodást nehéz volna az ott élő fiatalokkal elfogadtatni. Nemcsak a képek beszélnek ugyanis a falusi állapotokról, hanem néhány helybéli kamaszt is megszólaltat a filmkészítő. Az interjúkban a fiatalok hasonló élményekről, azonos életérzésről vallanak: szeretethiányról, nem létező jövőképről, menekülésvágyról. A szülők lélekben vagy fizikailag elhagyták gyermekeiket, akik karácsonyi ajándékot évek óta nem láttak, egy szobába zsúfolódva élnek testvéreikkel, s a számítógépes játékokban, az internetes közösségi oldalakon, a popzenében, tévézésben, a kocsmák diszkóiban keresnek menedéket. A művészet nekik semmit nem jelent, azt sem tudják, mi az, Buktát sem ismerik. A cím erről szól: egy országban, de mintha egészen más korban élnénk, tökéletesen más kulturális viszonyok közepette.

A dokumentumfilm egyik szereplője kamaszos kérlelhetetlenséggel fogalmazza meg, hogy amint nagykorú lesz, elmegy külföldre, és soha nem tér vissza. Nagy Dénes egy hozzá hasonló kitaszított fiú sorsán át fikciós formában is elmeséli a mai magyar falu viszonyait, de hogy ne szakadjon el a dokumentarista hitelességtől, helyi amatőröket választott szerepekre. A Tar Sándor novellájából készített *Lágy eső* történetében egy intézeti kamasz fiú érkezik a faluba, a helyi sertéshizlalda munkása fogadja őt örökbe, így szerez ingyen munkaerőt maga mellé. Dani beleszeret a falu szépébe, aki gyanakodva figyeli az intézeti keménységét és szeretetéhségét vad gesztusokban kifejező srác közeledését, majd egy idő után felsőbbsége tudatában elutasítja őt. A gyerekkori kitaszítottság és a szimbolikus kasztráció érzéseihez a komor és hallgatag fiú a sertéshizlaldában, az állatok életében lel párhuzamos élményeket, amelyek naturalista részletekkel gazdagítják a film szövetét. A rendező Mundruczó Kornél kedvelt motívumait használja fel kisfilmjében, ezért kevésbé tűnik eredeti és felkavaró alkotásnak, mint Nagy korábbi kisfilmje, az *Együtt,* de azért itt is szembeötlő a szerző líraisága, ahogyan egy-egy képsorba tudja sűríteni főhőse érzéseit. (Az idei cannes-i rövidfilmes versenyprogramban bemutatott *Lágy eső* expresszív-lírai vizualitásának megteremtése Dobos Tamás operatőr munkája, akinek a *Másik Magyarország* csodálatos, kifejező képeit is köszönhetjük.)

Ha egymás után nézzük, a dokumentumfilm által keltett keserűség átjárja a képek szépségét és az elbeszélés megformáltságát. A festmények és a filmek ugyan a Másik Magyarország lakóiról, de nem nekik készülnek. Mégsem hiábavalóak: összetartó erejűek. Nekünk szólnak – felejtés ellen.

(Nagy Dénes: Másik Magyarország – Töredékek egy falu hétköznapjaiból, Lágy eső)

TORMA TAMÁS: **Építészet**

A lakatfal és más lakatfalak

Júniusban *új lakatfalat adtak át* Pécsen – kóstolgassuk a mondatot.

Acélcsövekből készült, egy pécsi mérnökhallgató győztes pályázata nyomán építették meg, és a megnyitón természetesen ott volt Páva Zsolt polgármester is, az első lakatot pedig a POSZT alkalmából Bodrogi Gyula színművész helyezte fel az új falra. A párosok indoklása szerint a legújabb lakatfalat azért kellett beüzemelni, mert a néhány éve erre a célra épített második lakatfal is megtelt. Az újabb lakatfal-klón a Janus Pannonius utca és a Sétatér találkozásánál áll, a Cella Septichora ókeresztény sírkamrák közelében, tehát lényegében a város turisztikai sétaközéppontjában – ez pontosan és egyszerre utal a lakatfal státusának emelkedésére és egyben az intimitás elvesztésére. Utóbbin lehet nyavalyogni, de azért vegyük észre, hogy a lakatfal *fizikai* tény is: fejlesztésére a népszerűség növekedésével párhuzamosan van szükség. A lakatok száma évente körülbelül ötezerrel szaporodik, ez szerényen megszámítva is tonnán felüli súly, és már az az új rács is megtelt lakatokkal, amelyet egy beugróval arrébb, három éve építettek a régihez a pécsi görög kisebbség és egy vállalkozás adományából.

Az új fal tehát ötven darab vékony acélcsőből összehegesztett, karcsú fémváz. A csövek két méter magasak és úgy állnak sűrűn egymás mellett, mint valami felnagyított kristályrácsok. Első látásra és jobbára még pőrén esetlennek hatnak, bár érdekes játék mobilszobroknak képzelni őket, amelyek majd az ütemezés szerint, másfél év alatt fokozatosan vesztik el átláthatóságukat, ahogy betelnek. Az új lakatfal akár hétezer lakatot is elbír, és láthatóan úgy helyezték el, hogy bővíthető legyen.

De most menjünk vissza a Janus Pannonius utcába – az eredet, az eredetiség kérdéséhez. Gondolom, sokan emlékeznek az érzésre, amikor turistaként a pécsi utcákon bolyongtak – már a közeledő főtérre összpontosítva, lovas szobor, dzsámi, cukrászda, fiatalok miegyéb –, és akkor feltűnt az a semmi kis beszögellés. Két ház szintkülönbsége, amelyet a régiek az ő aprólékosságukkal egy rács segítségével önálló sarokká avattak. Ecetfa sarjadt benne meg gyomok, ma ez a *lakatfal*. A kis sarkot jó ideje senki sem veszi észre – a lakatoktól amúgy sem látni, sőt már a beszögellés maga is új, nem bírta el a lakatokat, át kellett építeni.

Tehát ez a lakatfal sem magától született, ahogy az első, valamikor a hetvenes években. Ahogy általában a legendákkal együtt jár, a születés pillanata beazonosíthatatlan, nem úgy, mint a sajtótájékoztatókkal avatott újabbaké. Valamikor tehát a hetvenes években lehetünk, amikor egyes legendák szerint középiskolások a sikeres érettségi után hagyták itt szekrénylakatjaikat, más elképzelések szerint a közeli börtön rabjai – szabadulásuk emlékére. Természetesen a legismertebb verzió, hogy szerelmesek lakatjai függnek ott, és ezekért a könyörtelenül múló idő elleni, hősi mikrolázadásokért szeretjük. A lakatok az ihletett és múló pillanatot próbálják végtelenné tartósítani. De realistább az az eredettörténet, miszerint az első lakattal egy asszony jelezte szeretőjének, hogy éppen szabad a pálya. (Egy akkor békéscsabai, azóta pécsi hölgy pedig azt állítja, az első lakatot ők tették fel, arra utalva, hogy ide mindenképpen vissza kell térniük.) Találtam olyan eredetváltozatot is, amely szerint a lakatfalat a homoszexuális szerelmesek használják, más történet szerint egy szemben lakó kollégista tette föl az elsőt egy titkos vagy kevésbé titkos randevút jelezve.

Tehát a lakatok. Egymáson, egymásban, több száz, térben és időben meghosszabbítva több ezer. Az újabbak kitakarják a régieket, hurkáik egyre szeszélyesebb mintákká dagadnak, legtöbbször alapjuk, a függőleges kerítésrudak párhuzamai sem látszanak. A sok névtelen, egymástól független, mégis összefüggő titkos akaratot szeretjük bennük, azt a gyönyörű spontaneitást, amely viszont éppen veszni látszik. A lakatfal túlnőtt magán, a vakuk, tévés lámpák vakító fényében a lakatfal a tömegturizmus és a város szolgálatába állt.

Vadiúj lakatfal áll tehát a székesegyház előtti Sétatéren, de újak a beugrók és a rácsok a Janus Pannonius utcában is, hiszen minden megtelt – ez már több tonnányi városimázs. Először csak egy lakatfal hízott, aztán egy beugróval arrébb lett még egy, majd a mostani. Közben pedig országszerte is terjedt a lakatfal mém: Győrben szív alakú lett, Tatán repkény közé, egy falba foglalták, de létezik Nyíregyházától Miskolcon át Szekszárdig. Pesten a Deák térre került egy, Kaposváron és Szolnokon pedig önkormányzati avatóünnepséggel a polgármester maga avatta fel. És itt figyeljünk fel arra a finoman láthatatlan határra, amely a spontánt a hivatalossá válástól választja el: Szolnokon például a gyaloghíd korlátját annyira féltették a spontán lakatolástól, hogy egy központi akcióterv részeként inkább a híd lábánál jelöltek ki hivatalos lakatfalat. De lakatfalat láttam már Velencében és Firenzében, terjed az egyik párizsi Szajna-hídon és van Moszkvában, de Pekingben is. És nyilván Ázsiában, Latin-Amerikában, továbbá számtalan további helyen, amelyekről nem tudunk.

Sok párhuzamos történet szövi át egymást láthatatlan szálakkal, homályba vesző kezdetekkel és számtalan lánccal, lakattal – a legenda észrevétlenül átalakul.

(Új, hivatalos lakatfal Pécsen, a Sétatéren)

KOLTAI TAMÁS: **Színház**

Abszurd randevú

Szelmenc nevű falu nincs, csak Nagyszelmenc és Kisszelmenc van, az egyik Szlovákiában, a másik Ukrajnában, azelőtt Csehszlovákiában és a Szovjetunióban, annak is előtte, amikor a kurta farkú malac túrt, és csak egy falu volt, Magyarországon. Lélekszáma százéves átlagban nem érte el az ezret, lakói túlnyomórészt magyarok. Trianon után került Csehszlovákiához, az első bécsi döntés visszacsatolta, a háború után kettévágták, egyetlen nap alatt deszkafalat húztak a közepére határnak, lélek a szögesdróton se be, se ki. 2005-ben nemzetközi megállapodással határátkelő nyílt. Azóta átjárhatnak a falujukban a magyarok Szlovákiából Ukrajnába, és viszont.

Zelei Miklós korábban *A kettézárt falu* címmel dokumentumregényt, most *Zoltán újratemetve* címmel darabot írt az emberi sorsokra nézve galád történelmi abszurdból. A játékfikció szerint Zoltánt 1944-ben az esküvőjéről hurcolják a Gulagra, s mire visszatér, menyasszonya kettős értelemben is *odaát* van: meghalt, és „a másik országban" temették el. A cselekmény évtizedekkel későbbi jelen idejében az agglegény Zoltán elhunyt, s mert végakarata szerint a menyasszonya mellett szeretne nyugodni, a falusiak temetési menete kísérletet tesz, hogy dacolva a tilalommal átvigye a koporsót a szögesdrót-határon.

Vidnyánszky Attila Zsámbékon, a „hatlyukú" szabadtéri hangár térségében színházi anyanyelvének megfelelő, mozgalmas, lírai-groteszk, szürreális képi montázsra épülő mesefantáziát rendezett a darabból. A centrális erőtérben az egyházi és népi kórusokkal kísért koporsóvivő menet, illetve a „17-es számú szelvényparancsnokság" áll. A hosszan kitartott és felbontott pillanat folyamatosan tágul. A falusiak (és a Nyugatról hazalátogató földik) a múltbeli rettegések, szenvedések, büntetések bizarr mozzanatait idézik föl, az ukrán határőrök afganisztáni traumával és drogcsempészettel, továbbá delíriumos mozgalmár-, hastánc- és *Diótörő*- vízióval terhelt részegjelenetet adnak elő. Rapszodikusan kalandozunk térben és időben, felesel egymással múlt és jelen, tragédia és komédia, megmutatkozik a túlélést segítő életstratégiák olykor megrendítő, olykor kiábrándító, egyenesen kisszerű napi gesztusrendszere. A temetési menet végül átjut a megnyílt – és ezáltal harisnyába, bugyiba dugdosott áruk átcsempészésére is lehetőséget adó – határon, de az egykori szerelmesek *túllépnek a mai kocsmán,* kikelnek koporsójukból, és örök fiatalságukban minden határt áthágva, egymás kezét fogva, romantikus zenei apoteózis kíséretében libbennek el éteri régiókba.

Az előadás erénye a bonyolult, keserédes, romantiko-szatiriko-heroiko-ironiko szemlélet, de bevallottan félkész, fókuszálatlan, etűdszerű – a rendező egy ponton a cselekménybe illő abszurd történettel emlékezett meg Mátyás Irénről, Zsámbék elhunyt nagyasszonyáról –, így hibái a javíthatóság reményében említendők. Mindenekelőtt az arányokat és a világos szerkezetet kellene megtalálni: rendet teremteni az időfelbontás káoszában. Ez könnyebben megoldható technikai feladat, részben írói-dramaturgiai kérdés. Lényegesebb, hogy sorsok jelenjenek meg. Ez nem a *Mesés férfiak szárnyakkal* kozmikus montázsa, itt embereket deformált a történelem ostoba önkénye, mindkét oldalon, a géppisztollyal hadonászó és fenyegető ukrán kiskatonáig bezárólag, aki mindenkit személyesen ismer a faluban. Az összehangolt gesztusszínjátszás mellett arcokra, tekintetekre, a pillanatok igazságára van szükség, akkor is, ha az igazság esetleg éppen a leleplezett hazugság. Zsámbékon egyelőre csak a felülnézet, a ritualizált, távolságtartó történelmi klisé működött, de ha a Vidnyánszky színházi nyelvét jól beszélő beregszászi társulatra épülő játék kőszínházba kerülve szerkezetet és a történelmi abszurd összes áldozatára kivetített *sorsdimenziót* kap, a színész pedig – nem utolsósorban – színészi feladatot, akkor lehet belőle jó előadás.

Szerencsésebb csillagzat alatt született népek esetében a határok nem gördítenek akadályt a találkozások elé. Az idő tájt, amikor a magyar falu lakói nem látogathatták meg a szomszédjukat, egy amerikai újságíró és egy angol koronahercegnő gond nélkül találkozhatott az örök Rómában. A *Római vakáció* című hatvanéves „mesefilm" (1953) egy más módon abszurd világba kalauzolt, amelyben szabadság van, ember és ember között nincs társadalmi vagy rangkülönbség, illetve ha van (mert a film épp erről szól), egyetlen napra leomlanak köztük a falak, a protokoll elől szökő inkognitós hercegnő és a szenzációra vadászó, bohém zsurnaliszta úgy töltenek együtt egy bolondos napot, hogy titkukat megőrizve, egymás privát szféráját tiszteletben tartva fölülemelkednek az összes kínálkozó gyarlóságon. A szórakoztató bulvár emelkedetten bohókás szentimentalizmusába csak mákszemnyit zavart bele a rideg valóság: amikor a neves Frank Capra megtudta, hogy a forgatókönyvet az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottság által elítélt Dalton Trumbo írta a börtönben, elállt a rendezéstől. (A filmet William Wyler rendezte, Audrey Hepburn és Gregory Peck játszotta.)

A filmből, ahogy az lenni szokott, színpadi változat készült, Cole Porter-számokkal megspékelve, ezt használta fel a fordító Zöldi Gergely és a rendező Pelsőczy Réka az Orlai-produkcióban létrejött hazai bemutatóhoz. A szentendrei *Római vakáció* jeles ötlete, hogy a hasonló című film forgatásán, illetve annak próbáján játszódik, ezáltal meg lehet spórolni az „eredeti helyszínek" imitációját, de még a forgatási cuccot, a kamerákat és a stábot is. Az egész leszűkíthető néhány díszletpanelra és egy zongorakísérőre, viszont kibővíthető a szerepeket játszó színészek privát keretjátékával, vagyis gyakorlatilag az összes hangsúly *a színészre* esik, aki mégiscsak a színház alappillére. Pelsőczy rendkívül finoman, gazdaságosan és ízlésesen bánik az „anyaggal", a helyszínjelzésekkel, a panelekre „rálehelt" Róma-vetítésekkel (ma már nem lehetne a Colosseum körül mopedezni, épp most lett gyalogos körzet), a szerepszféra és a privát szféra összesimításával, ezáltal ad egy vajszínű, közvetlenül emberi árnyalatot a csacska történetnek.

A színészek hálásak, és személyiségükkel töltik meg a szereppaneleket. Nagy Dániel Viktor fregoli figurákat játszik kulturáltan, szellemesen és lehengerlően, jó helyre teszi az olasz hangsúlyokat, mintha nem is magyar színpadon volnánk. Cseh Judit a „filmben" ambiciózus karrierépítő színésznő, a keretjátékban – a többiekhez hasonlóan – kollegiálisan segíti a díszletezést. Márton András és Hernádi Judit – előbbi mint elegáns színész-rendező mindenes, utóbbi mint túlzásait dicséretesen visszafogó komika – magánéleti viszonyukat is tartózkodóan jelzik. Szikszai Rémusz kitűnő az időnként késve reagáló, szeretni valóan túlbuzgó fotóriporter szerepében. A két főszereplő iskolajátékot mutat be lenge bájjal és bensőséges komolysággal. Tenki Réka egy arisztokratikus nebáncsvirág-létből kitörő fruska viháncolásával és kedvességével tündököl, Fekete Ernő egy kissé unott kényszerzsurnaliszta eredendő sármját játssza át a csábító üzleti lehetőséget privát élményre váltó, amerikai típusú nagyvonalúságba. A keretjáték férfi sztárjának és kezdő színésznőjének találkozásából végül nem lesz egymásra találás, noha a filmbeli búcsúcsók vészesen valódivá válik. Külön-külön távoznak a stúdióból. Bulvár-hepiend helyett duplán fanyar fintor.

(Zelei Miklós: Zoltán újratemetve – Zsámbéki Színházi Bázis; Római vakáció – Szentendrei teátrum)