

hidegtalakat lepke, fénix, sárkány stb. alakúra formázní.

A kínai konyhának fő erénye még a páratlan gyorsaság (viszonylag bonyolult ételek is megvannak negyedóra alatt) és a hallatlan alkalmazkodóképesség. Ez utóbbi révén – Anderson tudósítása szerint (210. o.) – még a hamburgerből is sikerült elfogadható ételt varázsolni, legalábbis Hongkongban.

Különböző szempontok együttesen adják a kínai konyha képét. Anderson (akárcsak Chang Kwang-chih és az őt követő Terebess) mindenekelőtt kronológia szerint tárgyalja a témát, könyvének több mint harmadát azonban egy-egy külön nézőpontnak (regionális, szociális, diétikus stb.) szenteli. Jőmagam a fentiekben mindezeket némi összehasonlítással igyekeztem kiegészíteni. A gyakorlati megközelítés fontos lépéseit jelenthetik az idézett szakácskönyvek. Ezek mellett érdemes megemlékezni egy váratlan irányból jelentkező kalauzsról. A KÍNAI TÁRSALGÁS szerzője (Nagy Bálint, 1986. 8. o.) azzal kecsegteti olvasóit, hogy könyve nem pusztán üres feleségre való, hanem forgatói „éltapja segítségével [...] nemcsak kínai nyelvterületen, de Budapesttől Lagosig és Kairótól Jakartáig bárhol rendelkezhetnek (a valódi kínai éttermekben a szakács vagy pincér mindig kínai származású)”. Újabb szakácskönyveink stílusában tehát: toborozunk egy hat-nyolc fős társaságot, dobjunk össze jó sok pénzt, csapjuk a hónunk alá ezt a pompás kis könyvecskét, és legeljük le az „Étkezés” fejezet (1986. 166–203. o.) kínálatát.

Irodalom

- Barches, Roland: POUR UNE PSYCHO-SOCIOLOGIE DE L'ALIMENTATION CONTEMPORAINE. *Annales*, 16/1961/977–986 o.
- Braudel, Fernand: ANYAGI KULTÚRA, GAZDASÁG ÉS KAPITALIZMUS, XV–XVIII. SZÁZAD A MINDENNAPI ÉLET STRUKTÚRÁI: A LEHETSÉGES ÉS A LEHETETLEN. Fordította Pődör László. Gondolat, Bp., 1985.
- Chang Kwang-chih (Zhang Guang-zhi), ed.: FOOD IN CHINESE CULTURE. ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES. Yale University Press, New Haven & London, 1977.
- Davidson, Alan: NORTH ATLANTIC SEAFOOD Penguin, Harmondsworth, 1980.

- Dobos C. József: EGY ÚJ FŐZÉSRŐL VALÓ KÖNYV. MAGYAR-FRANCIA SZAKÁCSKÖNYV. Méhner Vilmos, Bp., 1981
- Keszeli János: BORNEMISSZA ANNA SZAKÁCSKÖNYVE 1680-BÓL Közveteszi Lakó Elemér. Kriterion, Bukarest, 1983.
- Kopeczky László: HÍMZETT POGÁCSA. DIÉTÁS HUMOR. (Három kisregény.) Forum, Újvidék, 1986
- Lévi-Strauss, Claude: ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE Plon, Paris, 1958.
- Lo, Kenneth: CHINESE FOOD. Penguin, Harmondsworth, 1972.
- Nagy Bálint: KÍNAI TÁRSALGÁS. Tankönyvkiadó, Bp., 1986.
- Raj Tamás & Oláh Tamás, szerk.: ALADDIN KONYHAJA KELETI SZAKÁCSMŰVÉSZET. Minerva, Bp., 1986.
- Terebess Gábor: EZERÍZŰ KÍNA. Helikon, Bp., 1986.
- Váncsa István: TIBETI SZAKÁCSKÖNYV DERŰS KONYHAMŰVÉSZETI ELMÉLKEDÉSEK *Élet és Irodalom*, 1986/51–52. XII. 19. 25. o.
- Yang, Martin C.: A CHINESE VILLAGE. TAIYOU, SHANTUNG PROVINCE. Columbia University Press, New York, 1945.
- Zhao Yi & Kassai György: A VÖRÖS SÁRKÁNY ÍZEL. Textúra, Bp., 1990.

Kicsi Sándor András

SZERSZÁMOK VÉDHATALMA

Akciófilmekről

Ha influenzajárvány dönti ágynak az embert, kivált olyan, amelyek az országos tisztiorvos szerint nem léteznek, s így aki áldozatának érzi magát közel harminckilenc fokos lázzal, az mindössze „képzelt beteg”, különlegesen jó alkalom kínálkozik a számára ahhoz, hogy műveltségének hézagait betömökjdje.

Jó pár napja ezzel foglalatostkodtam én is. Ha képzelt betegséget Rubophennal tévezve lázmentességig sikerült szimulálnom, egy sok száz oldalas múlt századi bölcséleti műben igyekeztem elmélyedni az élet végső értelmetlenségéről. Ha a Rubopen se használt, kókadozva néztem a képernyőre meredve korunk egyik reprezentatív vizuális műfajának, az *akciófilmnek* eddig kellő figyelemre nem méltatott remekét. Néhány RAMBÓ-t, ROCKY-t eddig is láttam ugyan, amennyiben a körülmények szerencsétlen

összejátszása kikerülhetetlenné tette – és ameddig nem nehezdedek három Eunoctin erejével pilláimra –, de sosem jutott eszembe mélyebb történetbölcseleti eszmei mondani- valójuk fölött eltűnődni. Mint ahogy azon sem, minek köszönhetik világsikerüket. Erre csupán tegnap, valahol Schopenhauer veretes főműve negyedik könyvének vége felé, a DELTA KOMMANDÓCSOPORT című remeklés bágyadtságűző megtekintése vezetett rá.

Persze lehet, hogy nem is műfajának igazi remeklése. Úgy látszik, az amerikaiak beleuntak ebbe a maguk teremtette terméktípusba is, és ahogy a klasszikus western gyártását már jó ideje olasz alvállalkozóikra bízzák („spagetiwestern”), ugyanúgy megcsömöröltek – legalábbis gyártókként – az akciófilmekről: ez is olasz termék. De ez mit sem von le érdemeiből. Sőt: ahogy minden világlátott ember tudja, hogy a „world’s famous pizzériaít” nem Itália ege alatt, hanem marylandi vagy connecticuti kisvárosok perifériáin, esetleg a New York-i Lower East Side síkato-raiban kell keresni, úgy ma már az igazi Amerika-ínyencek is tudják, hogy a filmipar legamerikaubb amerikaiságait, mindenekelőtt a legigazabb vadnyugati történeteket és akciófilmeket az óvilági kultúra egyik bölcsőjében állítják elő. Ez érthető: a nemzetközi munkamegosztás előrehaladtával az amerikai álomgyárak ma inkább arra fordítják erőiket, hogy tősgyökeres japán akciófilmeket gyártsanak. Tehát a DELTA KOMMANDÓCSOPORT is ilyen ízig-vérig „spagetti-akciófilm”. S mint ilyen, természetesen tősgyökeresen amerikai: Amerikai benne a Puerto Ricó-i katonai támaszpont, amerikaiak a katonák, amerikai az ellopott atombomba, színhelye, a Karib-tenger térsége, a szereplők egyenruhája, sőt benne maguk a szereplők is, legalább annyira, amennyire magyarok a dirndlis osztrák Piroshkák meg a mély érzésű Matuska Szilveszter, hollywoodi előadásban, Robert Redford alakításában.

De egy ilyen országhatárok és nemzetek fölötti univerzális műfaj esetében ennek nincs is jelentősége. Az akciófilm ugyanis Egyetemes Emberi (régebbi szóhasználat: „nembeli”) „üzenet” közvetítésére hivatott. És sikerének erősen valószínűsíthető nyitja rajongóinak lelki azonosulása ezzel az „üzenettel”. A több ezer éves végtelenített kalandtörténetek műfajának – melynek olyan ked-

vesen szívmengető változatai voltak már a régi görögöknél is, mint Héliodórosz SORS-ÜLDÖZÖTT SZERELMESEK-jei –, alighanem ez az iparszerűen előállított tömegtermék a végállomása.

Hogy miért, erre akkor jövünk rá, ha összevetjük, ami benne rokon a hagyománnyal, s ami benne új.

Néhány példa az előbbiekre: rokon a „hősök” tökéletes kortalansága, pontosabban az, hogy belső természetükön, karakterükön a véges emberi idő múlásának, de még a pusztá létezésének sincs semmi nyoma. S ennek korrelatívumaként sem külsőleg, sem belsőleg nem változnak: az ifjak mindig egyformán ifjak, az idősbek mindig egyformán idősbek, a gonoszok mindig egyformán gonoszok, a jók mindig egyformán jók. A kalandos történetek hagyományával mutat rokonságot a véletlen itt is mindent fölülmúló fontossága. A cselekmény bonyolításában ez pótol minden egyéb motívációt: véletlen egybeesések és véletlen elszakadások, esetleges egymásba botlása jóknak és gonoszoknak, és hasonló módon esetleges, ám a szembenállások végkimenetelét eldöntő megjelenése a mindig kívülről érkező csodának. Nincs szerepe – vagy az érdemileg tökéletesen elhanyagolható – a bármiféleképpen reális térbeliségnek s ennek következtében minden valóságos térbeli különbségnek: érdektelen, hogy a „színező elemként” elhangzó országneveknek, kontinentális vagy nyelvi-nemzeti meghatározásoknak (ha elhangzanak effélék egyáltalán) van-e bármi azonosítható, egyéb ismeretekhez köthető valószerűsége. Végeláthatatlan sivatag vagy háborgó óceán, a sztratoszféra vagy a Mariana-árok, hófödte légritka bérc vagy mérges kigőzölgésektől gomolygó járhatatlan mocsár – minden valósághoz köthető átmenet nélkül váltogathatják egymást. A műfaj belső törvényszerűségei szerint teljesen logikusan: egyedüli szerepük, hogy azon próbatételek kellékei legyenek, amelyekkel szemben a belsőleg üres szereplők fizikai kiválósága vagy gyengesége megmutatható. S ez a hagyományban így is volt és van rendjén: a kalandos történet átmenet az ősi mitologikus képzeletet csökevényes formában őrző tündérmese és az újabb kori – de már Cervantes DON QUIJOTÉ-jában vagy Voltaire CANDIDE-jában is csak parodisztikus – kalandregény között. Mint ahogy így volt

rendjén a filmtörténet korábbi időszakában is, azokban a kalandfilmekben, amelyek lényegében nem tettek egyebet, mint mozgalmas látvánnyá adaptálták a klasszikus kalandregény formai ismérveit. Sőt épp a legklasszikusabb darabjaik vagy klasszikus világirodalmi remeklések egyetlen, eredetileg harmadlagos jelentőségű összetevőjének, a *cselekményműnek* a megfilmesítései voltak (A PÁRMAI KOLOSTOR, a VÖRÖS ÉS FEKETE, a HÁBORÚ ÉS BÉKE stb.), vagy olyan „harmadlagos romantikájú” múlt századi kalandregényeket vittek a vászonra, melyekben már eleve a fordulatos cselekményre redukálódott a világ – elég itt a A HÁROM TESTŐR végtelen számú megfilmesítésére gondolni.

A fogantatásuk pillanatában is „filmnek” szánt hagyományos kalandos „mozik”, amik tehát nem regényadaptációkként születtek, a fenti sémától sem egyedül filmekként, sem sorozatokká elnyújtva nem különböztek. Mi több, igényesebb előállítók esetében – persze a statikus alapséma érdemi módosítása nélkül – még arra is törekedtek, hogy a véletlen mindenható uralmának adjanak valamilyen tér- és időbeli, valamint lélektani látszathihetőséget. De amint az irodalomból adaptált kalandfilmekben, ezekben is fontos szerepet játszottak az *emberi tulajdonságok*. Egyrészt azok, amelyek (ha statikussá merevített formában is) cselekvéseikben belsőleg mozgatták a hősöket, és ezzel őket a nézőnek rokony vagy ellenszenvessé tették, másrészt azok, melyek őket szerszámaik használatára alkalmazították: a fizikai erő, az ügyesség, az öletesség, a helyzetfölsimerés, az akaraterő – vagy ezek több-kevesebb hiánya, ami természetesen rájuk nézve végzetes következményekkel járt.

Az *akciófilm* mint műfaj alighanem gyökeresen új fordulat a kalandos történet több ezer éves múltjához képest. Róla, legyen bár más-más címe egyes megnyilvánulásainak, végső soron csak egyes számban lehet beszélni, akárcsak szereplőiről és az őket megtestésítő csillagokról: egyetlen egységes eposzias folyamat önmagukban semmilyen sajátlagos értelmet és érzésvilágot nem tartalmazó, egymással tetszés szerint csereberélhető alfejezetei ezek. Ennek az eposziának egységes, összefoglaló címe ez lehetne: A SZERSZÁM DIADALA. Variációinak egyetlen alanya, lényeges szereplője, „hőse”, jellemmeghatározója

ugyanis – bárhány emberformájú lény nyüzsg is a színen – a kezekben lévő, kizárólag pusztító funkciót szolgáló *technikai eszköz*, amelynek hovatovább elhanyagolható, önmagában érdektelen járulékos kelléke a kéz, amely tartja és használja, s a báb, amelyhez a kéz tartozik. Ha a régebbi kalandtörténetekre a jellemek nyílt vagy álmotivációkkal cikornyázott statikussága volt a jellemző, az akciófilmekre az, hogy bennük jellemek még a statikusság szintjén sincsenek. Vagy másként kifejezve, jellemük annak a szerszámnak a jobb vagy rosszabb minősége, amit épp a kezükben tartanak, és e minőség egyedüli kritériuma a vonatkozó tárgy pusztító ereje. Ki a „jó”? – Akinek olyan eszköz van a birtokában, amellyel hatékonyabban tud mészárolni, mint mások. S viszont, a „gonoszak” azok, akik gyengébb kivitelű szerszámaik miatt a „jó” áldozatául esnek. A „hősöknek” – valójában az általuk birtokolt szerszámok kellékeinek – kizárólagos „emberi” tulajdonságuk az „operacionális jártasság”, egyszerűbben az, hogy maximálisan alkalmazkodni képesek irtóeszközeik technológiai követelményeihez, azok szenttelen olajozottsággal működő alkatrészeivé tudnak válni. Egyedüli erkölcsi „categoricus imperativusuk” (ha nem szentségtörés esetükben ezt a kifejezést használni), hogy a legfőbb erény, ha a leginkább hatékonyan és tömegesen tudunk vesztükre lenni azoknak, akiket balvégzetük az utunkba sodor.

S hogy rászolgált-e erre ama „mások” tömege? – Az akciófilmek hősei (újabb emberi tulajdonság?) ezen nem töpregenek sokat. Sőt egyáltalán nem töpregenek, nem mérlegelnek. Az európai civilizáció történetében alighanem példátlan, hogy a *gondolatmentesség* abszolút önértékké válik, a mérlegelés hiánya, sőt az onérzetes butaság (amint ez például a DELTA KOMMANDÓCSOPORT-ban többször kimondva meg is fogalmazódik) érdemé magasztosul. Akárcsak az emóciók tökéletes hiánya. Még ha huszadrangú mellékmotívumként, a cselekmény indítólokéseként futólag fölmerül is, hogy a főszereplő eredetileg egy őt ért sérelemért (például felesége meggyilkolásáért) bosszút akar állni – hasonló elem minden „nagy” akciófilm elején kap vagy húsz másodpercet –, a továbbiakban ennek már semmi jelentősége. Már pusztán azért sincs, mert a bosszú mint lélektanilag

érthető emberi indíték föltételezi, hogy célpontja az legyen, aki vétett a hős ellen, s hogy ő igyekezzék megtalálni a valódi vétkest. Az akciófilm viszont ezzel még látszólag sem törődik: az ő „bosszúállásának” célpontjait az az egyetlen szempont határozza meg, hogy a „hős” az általa birtokolt eszköz révén kit képes megsemmisíteni. És mivel ennek a technikai képességnek semmi köze nincs az elvesztett iránti szeretethez, a vesztét okozók elleni gyűlölethez, a jogosság vagy a jogtalanság mérlegeléséhez, s egyáltalán, semmiféle érzéshez és gondolathoz – ezért törvényszerű, hogy a „hősnek” ne legyenek emberi emóciói. Egyetlen (ön)célnak kell teljes lényével alárendelődnie: eszközei működtetésének. Egyetlen erénnyel kell rendelkeznie: eszközei hibátlan alkatrészévé kell lennie. „Ügyei”, amikért harcba száll, ha fércindítékként futó utalás történik is rájuk (garasos adózás a kalandtörténetek klasszikus hagyományának...), lényegtelenek. S azok „ügyei”, akiknek ő a megsemmisítésére tör, belső tartalmuktól függetlenül megsemmisítendőknék ítéltetnek – egyszerűen annál fogva, hogy (természetesen) az ő tökéletesebb technikai fölszereltségével számára megsemmisíthetőknek bizonyulnak. Ha valaki gyönge – sőt, ha csak gyöngébb –, ez önmagában válik a rossz szinonimájává, s az erő, pusztán attól, hogy az, önmagában hordja minden belőle fakadó cselekedet érdemmé magasztosulását.

A bárgyutságig torzult technikai fölénykultusz szóra sem volna érdemes, ha az akciófilm a hetvenes évek óta nem vált volna a világ filmparának „reprezentatív műfajává”, és ha nem ezek tömeges előállításával próbálnák (nálunk sem eredménytelenül) átvészelni a filmgyárak a visszaesett mozilátogatottság miatti gazdasági nehézségeiket. És ha nem ezek kínálata tenné ki tetemes hányadát a hazai videopiacnak is. Ami, az e téren már maradéktalanul érvényesülő piaci viszonyok között, nyilván híven tükrözi a „kereslet” igényeit. Mik tükröződhetnek ebben?

Mindenekelőtt: alighanem eleve kizárhatjuk, hogy valamiféle öncélú látványosság-szükséglet. Az akciófilmeknek, a legsikeresebbeknek is, a mondottakhoz hasonlóan közös tulajdonsága a mérhetetlen vizuális igénytelenség. Pirotechnikai patentjaik a

mozgó képek garmadáján felnöttek, sőt még a most cseperedők szemében sem mutatnak több újdonságot és eredetiséget, mint egy tíszazugi nagyközség évi rendes helyi tűzoltó-bemutatója. Fegyverzeteik messze elmaradnak a tévés hírmagazinokban napról napra láthatók mögött. A megmutatott természeti tájak vadregényességét említeni sem lehet egy lapon az UNESCO és a különféle „zöld” mozgalmak környezetvédelmi filmjeinek látványosságával. E „művek” érzelemmentes és buta tekintetű (sőt ezzel hivalkodó) „body building”-hősei látványként nem különbek az alagsori lakótömbi testépítő bajnokok figuráinál. Ügyességi bravúrjaik hitelét már a gyermeknézőkben is rontja, hogy átlátszó trükkfölvételek.

Szellem? Érzelem? Értelem? – Említettem, hogy mindettől való tökéletes mentességükkel hivalkodnak, s hogy az effélék iránti megvetésüknek alkalomadtán hangot is adnak – ez a közös jellemzője a sztároknak.

A nyers erő, a brutális erőszak kultusza? – A legtöbben erre hivatkoznak, némely hazai egyetek ebben látják e filmek veszélyességét, és erre hivatkozva követelik hozzáférhetőségük akár adminisztratív korlátozását. Am erős megszorításokkal van csak igazuk (s nem a cenzurális igények tekintetében). Ugyanis az erő, az erőszak erős embereket, rendkívüli külső-belső adottságokkal rendelkező *individuumokat* föltételez, akik *önmaguk*, fizikai-szellemi-pszichikai tulajdonságaik erkölcsi skrupulusokat nem ismerő érvényesítése végett igyekeznek más szubjektumok fölébe kerekedni, őket megsemmisíteni. Méghozzá (a hagyományos kalandtörténetek poétikai sztereotípiái szerint) mindig valamilyen „ügy” érdekében, ami lehet erkölcsileg gonosz, embertelen is – innen fakad, hogy az olvasó, a néző a krimikben, legalábbis a valóban izgalmasakban, morálisan gyakran ambivalens lelkiállapotba kerül: erkölcsi érzéke azt diktálja, hogy a „jó ügy” győzelméért szurkoljon, viszont ha rossz lelkiismerettel is, bizonyos külső-belső emberi tulajdonságaik miatt szívvel legalább ennyire a „sötét erőknek” is drukkol.

Ezzel szemben az akciófilmben *nincsenek* ilyen értelemben „erős emberek”, és nincsen „emberi erőszak” sem. Csak *szerszámok* vannak, gyilkolásra alkalmas *technikai eszközök*,

amelyeknek egyik része hatékonyabb, mint a másik, és a szerszámok véletlenszerű tartozéka és alkatrésze a kéz, amelyik éppen markolja vagy irányítja őket. A lényegét tekintve tökéletesen közömbös, hogy éppen kinek van a birtokában a gyorsabb tüzelésű gépfegyver, a korszerűbb robbanószerkezet – „karaktere” nem neki van, hanem csak és kizárólag a *szerszámnak*, és e karakter kimerül egyetlen ismérvben: gyorsabban tüzel-e, hamarabb robban-e, nagyobb öldöklést végez-e. Minden egyéb – hogy ki állítja elő, ki alkalmazza kik ellen, jogosan-e vagy jogtalanul, tiszteletre méltó vagy becstelenségből-e stb. – ehhez az egyetlen jegyhez képest lényegtelen, sőt egyáltalán nem is esik a latba. Ebben az értelemben tehát vitatom, hogy az akciófilmekben az emberi erőszak kultuszának bármi különösebb jelentősége volna.

Hanem? – E műfaj a SZERSZÁMNAK való készséges fölkinálkozásnak a kultusza. Benne és általa az ember minden emberinek nevezhető belső tartalmát fölajánlja a maga teremtette pusztítóképes eszközvilágnak, hogy védelmezze meg benne – a *semmit*, s válogatás nélkül pusztítson el bármit, ami benne e tökéletessé teljesedett semmit akármilyen irányból veszélyezteti. Mindegy, hogy miként vélekedünk a DELTA KOMMANDÓCSOPORT egyetlen valamelyest emberszabású szereplőegyütteséről, a forradalmár terroristákról, annyi vitathatatlan, hogy – már amennyire ezt a film össznívója engedi – ők az egyedüliek, akikben nem kizárólag ez a semmi van: ők *valamiért* küzdenek, ha kell, gyilkolnak – tehát *már eleve*, ezért megvetendők, hitványak

és persze kíméletlenül kiirtandók. S hitványságukat bizonyítja, hogy az eszközök, melyek a birtokukban vannak, hitványabbak, mint azokéi, akik őket kiirtják. És akik *önmagában* ettől méltóbbak rá, hogy a néző nekik drukkoljon.

E szerszámnak, technikának való *odaadó, szurkoló fölkinálkozás* miatt mondhatni képletesen, hogy az akciófilm a pornográfivá vált technika. Amint a pornográfia emberi tartalmaktól megfosztott emberküllemű hűsobjektumok dologi érintkezésévé alakítja a szexualitást, ugyanúgy az akciófilm hatékony gyilkolómáshinériák technikai erőpróbájává teszi a megsemmisült tartalmú, őket működésbe hozó, ember alakú eszköztartozékok viszonyait.

Semmik semmikkel való kapcsolatrendszerét helyezi a szerszámok mindenekfölötti ségének védhatalma alá.

Könczöl Csaba

Errata

Tarjányi Eszter REGÉNY, AMELY KERESI OLVASÓJÁT című bírálatában egy mondat hibásan jelent meg folyóiratunk májusi számában (756. o.). A mondat helyesen így hangzik: „*Mintha a látás-vakság fogalmához kapcsolódnának az író kedvelt szerzői is, Homérosz, Milton, Joyce, akik közösek abban, hogy élelslátásuk nem párosult éles szemmel...*”



A folyóirat a Művelődési és Közoktatási Minisztérium,
az MTA–Soros-alapítvány, a Budapest Bank, a József Attila-alapítvány
és a Central & East European Publishing Project (Oxford)
támogatásával jelenik meg