

Havassy Gergely

A látható véletlen és a láthatatlan kommunikáció Enyedi Ildikó filmjeiben

Tanulmányomban arra vállalkozom, hogy Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeiben olyan visszatérő tematikus és formanyelvi elemeket mutassak fel, amelyek alapján az életmű darabjai csoportosíthatók. Ezek a motívumok a rendező minden filmjében megjelennek, és túlzás nélkül állítható, jellemzik életművét. Enyedi kortárs rendezőink legjelentősebbjei közé tartozik, mégis alig találunk életművével foglalkozó átfogó tartalmi elemzéseket. Jelen tanulmányban ilyen megközelítésre teszek kísérletet, mely három fő szempont, a véletlen, a „miscommunication”, illetve a látható és láthatatlan fogalmak párosa köré szerveződik. Egy életművet pusztán áttekinteni és művenként elemezni ugyanakkor némiképp céltalan volna. Fő szempontjaim mentén Enyedi filmjei egymáshoz viszonyíthatók, összefüggő, egységes rendszerbe vagy rendszerekbe foglalhatók. Az egyes motívumok tárgyalása után közzétett ábrák ezeket a rendszereket hivatottak szemléltetni. Mindemellett az utolsó részben a korábbiakra alapozva konkrét tartalmi szempontok mentén az életmű egy lehetséges „filmfejtését”¹ igyekszem adni.

Enyedi kapcsán felmerül még azon probléma is, miképpen célszerű műveit egy tudományos igényű szövegben értelmezni, amikor minden szava és mozdulata olyanmilyre személyes és mély, hogy a formális közelítésmódnak szinte ellenáll. Tartsunk távolságot, esetleg „menjünk nagyon közel”? Enyedi Ildikó egy ízben azt mondta, elsősorban azért ábrándult ki a társadalomtudományokból, mert azok azért, hogy hatékonyak lehessenek, tárgyuktól olyan távolságba helyezkednek, ami az ő számára vagy túl távoli vagy túl közeli, de semmiképpen nem komfortos és nem hatékony.² Az efféle stratégia – sajnos vagy nem

sajnos – minden tudományos vizsgálódás sajátja. Mármost mennyire lehet hatékony, mennyire lehet érvényes eljárás filmjeihez úgy közelíteni, ahogyan ő semmiképpen nem közelít azokhoz a témákhoz és személyekhez, amelyekről és akikről egész életműve szól? Annak, aki filmjeit értelmezni, elemezni és/vagy osztályozni kívánja, ezzel a kérdéssel meg kell birkóznia. Tanulmányom első két fő része az életmű formális megközelítésének, míg az utolsó az életmű filmfejtésének kísérlete.

A véletlen

„A véletlen szerepe a modern filmben nem az, hogy megerősítse, hanem hogy gyengítse az okozatiságot, és rámutasson arra az alapvető kiszámíthatatlanságra, ami a világ dolgait jellemzi” – írja Kovács András Bálint a véletlen modern filmben betöltött szerepéről, ezt követően így szól: „a posztmodernben a véletlen nem katasztrófa, hanem egy másik lehetséges világ megjelenése”³, majd Enyedi Ildikó két filmjét, *Az én XX. századomat*, illetve a *Bűvös vadászt* hozza fel példának azon állítását illusztrálандó, hogy a posztmodern filmben a véletlen már nem csupán egy bizonyos társadalmi környezettel vagy mentalitással kapcsolatban válik uralkodóvá, hanem a világ egyetlen lényeges szervezőelveként tűnik fel.

A *Bűvös vadász* nyitó képsoraiban nyaklánc golyói szaladnak szét a padlón, az egyik rejtett járatba, résbe esik, hogy aztán kanyargós utakat maga mögött tudva egy fa gyökerei közül kerüljön elő, s egy szarka elrepüljön vele. A rendező erről azt mondta, neki a dolog magától értető-

1 „Nem a tárgyat hódítja meg, hanem magát hagyja meghódítani.”; A fejtés akkor működik, ha a megfejtő olyan jelentős összefüggéseket mond ki, olyan tartalomra hívja fel a kommunikatív közösség figyelmét, amit a többiek is átéltek, de nem tudtak fogalommal változtatni, és így a kulturális viták terébe beemelni.” Király Jenő: *A film szimbolikája* II/2. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. pp. 26., 6.

2 Interjú a Partizán YouTube csatornáján (2021. november 8.) <https://youtu.be/B9L7ZSwetx8> (utolsó letöltés: 2023. 03. 15.)

3 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus, 2005. p. 97.

dő, „itt bemegy, ott kijön”⁴; ami történik nem más, mint az alkotó sajátos logikája, sajátos elve arra, ahogyan a dolgokat elrendezi, összekapcsolja. A *Simon mágus* főszereplője a lánnyal teljesen véletlenül találkozik, akivel aztán egy hasonlóképp kiszámíthatatlan beszélgetést folytat, és még el is kap egy könyvet annak feje fölött, ami mint ha csak a *Bűvös vadász* golyójának szellemében létezne, elegáns véletlenséggel bukkan fel teljesen szándékosan. Az *én XX. századomban* a két testvér egészen véletlenül sodródik egymás útjába sok év után, és egymással, valamint a férfival való kapcsolatukat is nagyban uralja a kiszámíthatatlanság; emellett, minthogy elszeparálódásuk után az, hogy milyen körülmények között nevelkednek, szintén a véletlen műve, életútjaik egymás alternatíváiként is értelmezhető⁵, a történetet a véletlen nyitja meg és a véletlen zárja le. A *Testről és lélekről*-ben ketten egyazon álmon osztoznak, egymást gyógyítják meg, „együtt formálódnak egészé”⁶, a nő már csaknem véget vetne életének, ám az utolsó pillanatban megcsörrenő telefon megmenti. Kettejüket a véletlen, a sorsszerűen valószínűtlen véletlen rendeli egymás mellé. A *feleségem történetében* Störr kapitány azt a nőt veszi feleségül, aki elsőként lép be az ajtón, utána a játékidő jelentős hányadában feltűnnek-eltűnnek egymás előtt-elől, véletlen találkozások és történések sorozata készíti elő a finálét. A *Tamás és Juliban* a szerelmesek sorsát bányakatasztrófa pecsételi meg.

A filmen vagy bármely művészetben ábrázolt véletlen lélektana némileg ellentmondásos, hiszen bármi is következék be a mű története során, nem mondható ki, hogy valóban véletlen lenne, hiszen a művet is „műveli” valaki, a történetet is írja valaki. Ahogy később látni fogjuk, Enyedi filmjeiben ez korántsem ilyen egyszerű; különleges szerzői jelenléte karakterein keresztül mutatkozik meg, amely így a véletlent mint olyat is átértékeli, mindemellett számos különféle véletlent vonultat fel, nem csupán egy, az életműre átfogóan jellemző típust.

A *Tamás és Juliban* történetében a véletlen egyáltalában nem vállal szerepet, az események irányába és formálódásába nem szól bele, összességében arra hivatott, hogy a szerelmesek történetére rússse a nekik osztályrészül jutott lehetetlenség, a kettejük közötti szerencsétlen összeférhe-

telenség, és egyszersmind azon ítélet pecsétjét, amelyet a rendező a néző számára tanulságként előkészített. Hasonló véletlent találunk a *Bűvös vadászban* is: itt véletlen csupán a film legelején, a cselekmény alapkövének letétele előtt jelentkezik, képileg és jellegében a szerencsejátékos kockadobásához hasonlít. Ameddig a *Tamás és Juliban* végén a szereplőket már megismertük, kettejük sajátos körtáncán túl vagyunk, és a véletlen minden korábbi esemény összefoglalójaként jelentkezik, addig a *Bűvös vadász* elején sem a szereplőket, sem a történetet, pusztán az egyik szereplő által elmeséltek alapján valamelyest körvonalazódó meghatározatlan, előzetes tanulságot ismerjük, s a film feladata ennek megmagyarázása, bővítése. E két szélsőérték között ugyanakkor meglehetősen hasonló cselekményszervezés húzódik, a szereplők sorsa mindkét filmben egy sajátos logika szerint meghatározott. A *Bűvös vadászban* a golyót, még ha nem is azé, aki szeretné, egy tudat (az ördög tudata) irányítja, s ezt extrapolálva elmondhatjuk, a cselekményt is valamely meghatározott tudat, egy rendezői tudat irányítja. A cselekmény úgy tálalja az eseményeket, ahogy az ördög a golyót irányítja. Hasonlóképp a *Tamás és Juliban* azt látjuk, hogy a szereplők – minthogy a szerelemről és az emberi viszonyokról teljesen másképpen vélekednek, teljesen más családi és társadalmi háttérrel rendelkeznek, valamint azért, mert végül is egyikük férfi, másikuk pedig nő, elvontabb fogalmazással élve „azért, akik ők” – szerencsétlenségre determinálva kerülgetik egymást. E determináltság minden véletlentől mentes: a *Bűvös vadászban* a golyó metaforájában konkretizálódik, a *Tamás és Juliban* a szereplők eltérő háttereként konstituálódik.

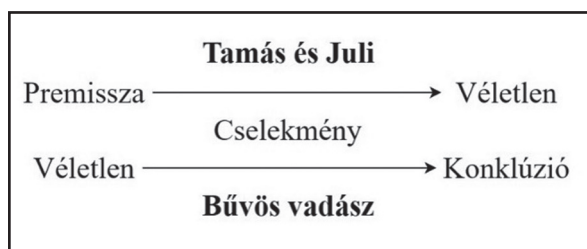
A determinálva szóval ugyanakkor van egy kis probléma. Ez arra utal, hogy tetteinket tőlünk független tényezők határozzák meg. Mármost lényegesen másképp kell fogfognunk a cselekményt akkor, ha ezek a külső, független tényezők a véletlen attribútumai, illetve, ha egy társadalmi rend, egy világrend, egy életrend stb. szabályai szerint valók. A véletlen esetében úgy kell fogalmaznunk: ez most éppen így történt, de történhetett volna máshogyan (illetve akár több párhuzamos változatát láthatjuk ugyanannak, mint Az *én XX. századomban* a lányok életútalterná-

4 Beck András: Hát, havazik rendesen. *Nappali ház* 10 (1998) no. 3. p. 11.

5 Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 100.

6 Gelencsér Gábor: ÉP(P). *Jelenkor* 60 (2017) no. 4. p. 502.

tíváiban), a „rend” esetében viszont azt kell mondanunk: ennek így kellett lennie. A *Bűvös vadászban*, illetve a *Tamás és Juliban* az alapvetően modernista jellegű véletlen⁷ a történet bevezetéseként vagy lezárásaként jelentkezik, egyébiránt a háttérbe vonul, valamely történeti elembe vagy szerzői megoldásban feloldódik. Az Enyedi Ildikó filmjeiben fellelhető számos különféleképpen viselkedő véletlen közül ez az „egyik oldalról határoló” véletlen meghatározó típus; az ilyen véletlent felvonultató műveiben a történet egészére nézve a véletlen szerepe minimális, ám mindig kitüntetett helyen van (1. ábra).

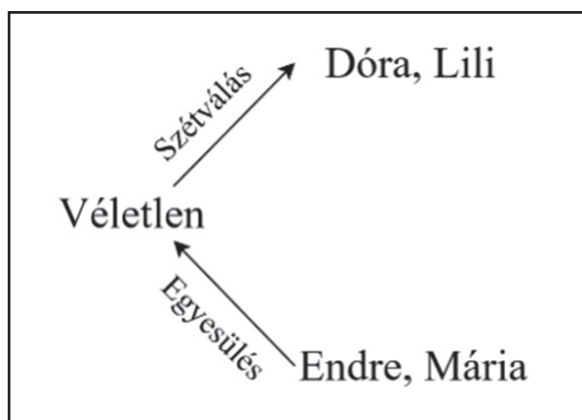


1. ábra

Az én XX. századomat, a *Simon mágus*t, valamint a *Testről és lélekről*-t áthatja a véletlen, ám a korábitól lényegesen eltérő, pontosabban fogalmazva egyszerre többféle véletlen. Az első kettőben a történetet megszervező egyeduralgó erőként jelentkezik. A *Simon mágusban* a főszereplő – mágus lévén – bizonyos mértékben maga is rendelkezik ráhatással az események alakulására, s minthogy azt a véletlen uralja, elmondhatjuk, a szereplő „hozzáfér” a véletlenhez, az eseményeket megszervező erőhöz, legjobb példája ennek az, amikor a nyelvi korlátot áthidalandó teljesen véletlenszerűen mond igent vagy nemet a lány kérdéseire. *Az én XX. századomban* a két testvér és a férfi közötti kapcsolatot ugyanez a véletlen szervezi meg, ám filmeleji elszakadásukat majd filmvégi találkozásukat egy merőben másik véletlen uralja, nevezetesen az, amelyik a *Bűvös vadász* elején, illetve a *Tamás és Juli* végén jelentkezik. A véletlen, mely a két utóbbi filmben pusztán arra szolgált, hogy egyszer a szerelmesek sorsát megpecsételje, másszor pedig az ördög kiszámíthatatlan logikáját metaforikusan bevezesse, itt odáig fejlődik, hogy a két gyermeket egymástól elszakítva két alternatív sorsot

hoz létre – melyeket aztán a másik véletlen szervez meg –, majd a *Testről és lélekről*-ben két egymástól elvágott, egymásra rászoruló, egymást kiegészítő embert és/vagy sorsot illeszt össze.

E tekintetben tehát *Az én XX. századom* és a *Testről és lélekről* tükörfilmek (2. ábra), valamint – ahogy arra később, a „miscommunication” kapcsán részletesen kitérek – a *Testről és lélekről* *A feleségem történetével* párhuzamos.



2. ábra

Szót érdemel még a sokat emlegetett, ám nem részletezett „szervező” véletlen. Enyedi Ildikó mind a *Simon mágusban* mind *Az én XX. századomban* humorforrásnak használja – kiszámíthatatlansága a sehonnan jött gegek végtelen randomgenerátoraként funkcionálhat, és logikai alapja megtámadhatatlan, merthogy bevallottan nincsen neki –, ám később *A feleségem történetében* a megcsalás jelei után kutató kapitány útjába kerülő sokféle szituáció és az azokban foglalt számtalan, általa a feleségével szembeni terhelő bizonyítékként értelmezett körülmény előállítójaként is megjelenik. E véletlen természetéből következik, hogy sem a szereplő, sem a néző nem tudhatja, mi fog következni, mindez egy magasabb szinten, a cselekményben munkálkodó logika szerint történik; ehhez – legalábbis a *Simon mágus* egyes részeitől eltekintve – az életmű eddig felsorolt filmjeiben sem a nézőnek, sem a szereplőnek nincs hozzáférése.

A feleségem története a véletlenek felvonultatásának koronaékszere. Bárhogyan jelent is meg az eddig tárgyalt fil-

⁷ Itt arra gondolunk, hogy a véletlen, noha sem a cselekmény módszerében, sem a történet fordulataiban lényegesebb szerepet nem vállal, ritka jelenlétekor a világ dolgainak kiszámíthatatlanságára utal. Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 97.

mekben véletlen, azt mindegyik esetében el lehetett mondani, hogy történet és cselekmény szerint különböző viselkedést mutatott. Itt természetesen nem arra utalunk, hogy a kameraállások, a zene, a szereplők stb. véletlenszerűen kerültek kiválasztásra, sem pedig arra, hogy a történetben bármi is a rendező akarata ellenére, véletlen alakult volna úgy, ahogyan alakult – mindamellett, hogy a film médiuma a forgatásban rejlő elemi esetlegességek révén soha nem lehet képes teljesen kizárni magából a véletlent.⁸ A *Simon mágus*ban a mágus véletlennel szemben mutatott magabiztossága kérdésessé teszi, számára véletlen-e a véletlen. Cselekedeteiből (pl. beszélgetés a kávézóban) és a személyét övező különféle különleges – néha már fantasztikus – történésekből (pl. leeső könyv) kiütözik, hogy a véletlennek létében cseppet sem kételkedik, ám ameddig a tőle független történéseket mintegy távolról, érdeklődve figyeli, addig az olyan szituációkba, amelyeket csak a véletlen lehet képes elrendezni, bátran, vakmerően, magabiztosan, szinte már rezignáltan belevág. A karakter e magabiztossága és rezignációja annyi, mint az adott helyzetben bekövetkező történések elébe menés, rájuk való számítás, szinte már azok előrelátása. Egy film szereplője éppúgy alá van vetve a rendező akaratának, mint a valóságos személy a társadalmi rend nyomatékának és a valóságos világ más szeszélyeinek. Ameddig a filmben mind a megjelenő társadalmi rend, mind a világ szeszélyei a rendezői akarattól függenek, addig a valóságos világban egyedül – amolyan „önkontrollként” vagy éppen felszabadulásként – a társadalmi rend van az ember kezében. A mágus cselekedetei és általános hozzáállása arra utalnak, hogy a film világának fő szervező erejét (némiképp) irányítani képes, s nemcsak az ikonikus kávézós jelenet példázza ezt: nagyon jellemző ama Párizs fölött „átlépő” kameramozgás, mely „olyan embereket köt össze, akik nem tudnak egymás jelenlétéről”.⁹ Az efféle vizuális megoldást David Bordwell a klasszikus elbeszélésre jellemző mindentudó elbeszélői percepcióként mutatja be, e mindentudás esetünkben a szereplőre is kiterjed. Másképp fogalmazva: a minden-

tudó elbeszélő a szereplő érdekében állandóan, deus ex machinaként közbelép. Megszólalásig hasonló eljárást figyelhetünk meg *A feleségem történetében*, csupán fordított előjellel.¹⁰ E két film szerves összefüggése egy aktívan beavatkozó szerző jelenlétében áll.

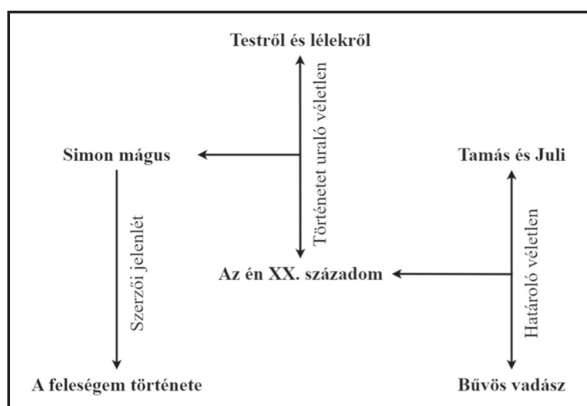
A történet elején Störr kapitány azt mondja, azt a nőt veszi feleségül, aki elsőként belép az ajtón – ez lényegileg a *Simon mágus* véletlenszerű párbeszédeihez hasonlítható, ugyanakkor tartalmazza a határoló jellegű, a *Tamás és Juliból*, valamint a *Bűvös vadász*ból ismert véletlent is, illetve egyértelműsíti, hogy nem csupán azt, ami történik, de azt is, ahogyan történik, a véletlen fogja irányítani, akárcsak *Az én XX. századomban*. A főhős ekkor egy fogadás kedvéért rábízta magát a véletlenre, majd egész végig harcol és szenved e döntés vélt vagy valós következményeitől, lényegileg hadat visel a véletlennel szemben, majd végül arra jut, inkább szerződést bont, mégsem kéri azt, amit a véletlen adott neki. Kitétte magát a véletlennek, végigment az úton, amit az kijelölt, szenvedett és döntött: mégsem, ám egyúttal meg is békélt a megtett úttal. Megbékélése ugyanakkor szembeállítja egymással a modernista és a posztmodern elbeszélésben megjelenő véletlent. A szereplő szándékosan veti magát a kiszámíthatatlanságba, nem törődik a kiszámíthatatlanság tartalmával, majd e tartalom, melyet tette nyomán kézhez kap, ránő a fejére, káosza eluralja életét. Az első véletlen a modern, a második, a káosz, a posztmodern. A szereplő beleveti magát a világ dolgainak kiszámíthatatlanságába, ám ez átcsúszik, továbbfejlődik a káoszba, a teljes felfoghatatlanságba, amelyet nem ért, amelyre mérges lesz, és amelytől visszaretten, s ezért visszamenekül a korábbihoz, a biztonságoshoz, a klasszikushoz. Egyedül a klasszikus elbeszélés végén mondjuk azt, „ennek így kellett történnie”; *A feleségem történetében* mindezt úgy mondjuk, hogy a modern és a posztmodern már mögöttünk van. Ugyanakkor ez a visszafordulás modernista döntés, mint Király Jenő írja¹¹, s így *A feleségem története*, egyéb, később tárgyalt aspektusai mellett, a modernség és a klasszicizmus melletti tanúságtétel.

8 Burch, Noël: A véletlen és funkciói. (trans. Mester Tibor) In: Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 233–235.

9 Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. (trans. Mester Tibor) In: Vajdovich (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. p. 199.

10 Utóbbi esetében a véletlen az alább tárgyalt „miscommunication”-nel is összefonódik.

11 „A modernség jellemzője Hegelnél az önmagába visszavonult szellem és a külvilág esetlegességének szembenállása [...]” Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest: Eszmélet Alapítvány, 2017. p. 541. A visszavonult szellemen felismerhetjük a kapitányt.



3. ábra

A véletlen kapcsán a 3. ábra szerinti csoportosítás végezhető. Adottak a filmek, valamint a közöttük értelmezett irányított relációk. Kovács András Bálint a művek motívumszerkezetét általánosságban közlekedési hálózathoz hasonlította¹², itt majdnem azonos logikát követünk. A koncepció gyakorlata a következő: kiindulópontként tetszőlegesen választunk egy művet, majd a relációkat szemléltető nyilak mentén eljutunk egy másikhoz, amivel egy egyszerű összehasonlítást kapunk. A relációk irányítottasága „odafelé” az adott motívum feltűnését, „visszafelé” pedig eltűnését jelzik, így például a *Bűvös vadász*tól indulva *A feleségem történetéig* a véletlen szerzői jelenlétté való fejlődését figyelhetjük meg, fordított irányban pedig szemléltethetjük a két mű között látható (véletlen szerinti) hatalmas különbségeket. A *Tamás és Juli*, illetve a *Bűvös vadász* közötti utat választva a motívum nem változik, a reláció szimmetrikus – egy másik csoportosításban ezek közös tematikus halmaz elemei volnának –, tehát a két mű hasonló, s ugyanez a helyzet *Az én XX. századom*, valamint a *Testről és lélekről* esetében is.

A „miscommunication”

Miscommunication alatt a kettő vagy több ember közötti kommunikáció félreisiklására kell gondolni, tudniillik azokra a szituációkra, melyek során emberek elbeszélnek

egymás mellett, sajátos családi vagy társadalmi háttérük révén félreismerik partnerük szándékát, és így egymás elől mintegy karmikus módon kitérnek, elugranak. Az angol nyelvű kifejezést használok a téma bevezetéséhez, mert magyar megfelelői – jobb híján „félreértés” vagy „kommunikációs zavar” – korlátozzák a jelentésmezőt. Az angol kifejezés a „mis” és a „communication” szavak összeillesztéséből keletkezik, így az összetett szóként adódó jelentésén túl még a hiányzó, elmaradó, elbliccelt stb. kommunikációt is, nemcsak a meglévő, megtörtént kommunikációban beálló nehézséget, nyelvi vagy értelmi korlátot jelentheti.

Enyedi Ildikó filmjei bővelkednek ilyen pillanatokban; korai filmjeitől kezdve, az életmű egészén átívelően sorra bukannak fel e nehézség különféle formái és analógiái. Az *Invázió* című korai rövidfilmben az idegenek és az emberek között nyelvi okokból meg nem értés és téves következtetések egész sora keletkezik. A *Vakond* főszereplője beszédét azért, mert ő a többiektől egészen különbözik, pusztán a maga és a néző szemében hasonló, senki nem érti, nem hallja, nem veszi figyelembe, egészen szürreális, halálközeli élményt közvetít a főhős interakcióra való igénye és a világ makacs passzivitása. *Az én XX. századomban* a testvérpár és a férfi főszereplő egyre-másra félreértésekbe kergetik egymást, szándékaikat nem közlik, és mind adottnak vesznek olyasmiket, amikre soha nem kérdeztek rá. A *Bűvös vadászban* az ördög kígyónyelve, a szándékos ferdítés és a csábítás tölti be ezt a szerepet. A *Tamás és Juliban* a szerelmesek nem értik egymást, a fiú sokszor izgalmában, sokszor türelmetlenségében ormóltan cselekedetekre szánja el magát, a lány pedig amiatt, hogy képtelen kinőni a leszakításra váró virágszál szerepéből, a kommunikációt sokszor inkább el is blicceli. A *Simon mágusban* a főszereplő az, aki egyrészt mások jeleire teljesen vak és süket, másrészt afelé az egy ember felé, akire figyel, nyelvi korlátai révén néma. A *Testről és lélekről*-ben, illetve *A feleségem történetében* a főszereplőpárosok tagjai között jószerével nem is létezik kommunikáció, csak míg az előbbiben bizonyos nem nyelvi vagy láthatatlan jelek révén a néző megérti őket, és még ők is valamelyest egymást, addig az utóbbiban mindez a teljes érthetlenséget okozza.

¹² „A művek motívumszerkezetét inkább hasonlíthatjuk egy olyan közlekedési hálózathoz, amelyben vannak nagyobb és kisebb csomópontok, vannak átvezető utak, és vannak zsákutcák. A nagy csomópontok a főmotívumok, amelyekből kiindulva bárhová eljuthatunk.” Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus, 2009. p. 97.

Azon filmekben, amelyekben a nyelvi korlát okozta meg nem értés van jelen (*Invázió*, *Simon mágus*), a megnehezített kommunikáció két oldalán a szereplők általában humoros körtáncot járnak egymással, de ameddig a korai filmben ez megmarad az ellehetetlenített diskurzus stilizált bemutatásának, addig a *Simon mágus*ban csaknem a véletlennel egyenerősségű szervezőerőként működik. Utóbbiban a mágus úgy veti magát a miscommunication-be, ahogyan *A feleségem történetében* Störr kapitány a véletlenbe: tud róla, szándékosan, bele nem gondolva teszi, ugyanakkor a kapitány a véletlennel felelőtlen, a mágus a miscommunication-nel céltudatos.

Az én XX. századomban a félreértés abból adódik, hogy a testvérpár két tagja a megszólalásig hasonlít egymásra, ez a többjelentésű, de hasonló alakú szavak analogiájára érthető meg: a legfontosabb a kontextus, az interakció elhelyezkedése és az interakcióban résztvevők egymáshoz való viszonya. A szereplők itt nem azzal a nehézséggel szembesülnek, hogy más-más nyelvet beszélve nem értik meg, mit szeretne a másik, hanem a kommunikáció azon alapkövetelménye sem teljesül közöttük, hogy az adó és a vevő időben és egyáltalán tisztázódjék¹³. Azt a kérdést kellene tisztázniuk, „ki vagy te?“, nem pedig azt, „mit, miért akarsz és hogyan?“. Ez a felállás igen közeli rokonságot mutat a *Tamás és Juliban* lévővel. A fiatal pár között fellobbanó vonzalom nem fejlődhet szerelemmé, a párkapcsolat első lépéseinél, egymás felfedezésénél bukdácsolnak – ugyanarra a kérdésre keresik a választ: „ki vagy te?“. A néző pontosan megérti, kik ők, és azt is megérti, miért nem értik egymást. Számukra ez viszont reménytelen. Az *Első szerelem* „fiú” tagja földön kívüli, ám ez a lányt egyáltalán nem zavarja, észre sem veszi, aminek lényege annyi, hogy „a szerelem vak”. A *Tamás és Juliban* a szerelem vaksága a szerelmes felekre is kiterjed, a rózsaszín felhő egymás elől is eltakarja őket. Tamás nyomul, érintkezni, szeretkezni szeretne, a virág leszakításának gáláns módja – az, amire Juli vágyik – számára ismeretlen, ezért a lányt állandóan elijeszti, megsérti. Juliban ugyanezek a vágyak úgy lépnek fel, hogy Tamás egyes próbálkozásait elszenvedí, majd képzeletben előállítja azt vagy egy ahhoz közeli erotikát, ami elől

éppen elmenekült, egy minden bizonnyal Tamásnak is tetsző, a külvilággal nem törődő, kitárulkozó, fellélegző, vad erotikát – viszonyuk, ahogy majdnem minden viszony, aszimmetrikus, nem egymás felé, hanem közösen egy harmadik irányba mutat. „Az erotikum az esztétikum legmateriálisabb közege, amelyben szemlélet és cselekvés, gyönyör és kín, szép és rít, recepció és akció, odaadás és leteperés, keresés és menekülés, igent és nemet mondás eredetileg differenciálódik. Itt szembesül az ember cél és öncél primitív konfliktusával.”¹⁴ Tapasztalatlanságuk és vak vonzalmuk révén arra vannak ítélve, hogy semmiképp ne lehessenek egymáséi. Ameddig az *Első szerelem*ben minden hátráltató és elsőre visszaretentő körülmény ellenére (a *Simon mágushoz* és valamelyest a *Testről és lélekről*-höz is hasonlóan) a nehézségek végül félreállnak, és teret hagynak a szerelemnek, addig a *Tamás és Juliban* minden támogató, segítő körülmény ellenére ez mégsem következik be – az *Első szerelem*ben a szerelem vak, és ez éppen elég, a *Tamás és Juliban* a szerelem túl vak. A tapasztalatlanság, a tetzetoszaság nagyobb bonyodalom, mint a nyelv.

A *Testről és lélekről*-ben a főszereplőpáros közötti lényegi interakciók szándékosan esetlenek, a fontos dolgokat elvették, kettejük kapcsolata nem a szavak szintjén, hanem egy elvont rétegben, az álmok szintjén, egy láthatatlan térben szövődik. A nő egy bizonyos félelemtől hajtva, a férfi pedig múltbéli sérelmekről üldözve jut el ugyanabba a világba, az eszképzimusnak ebbe a nyugodt fellegvárába, ahol szavaktól mentesen, láncokat levette találkoznak – és kommunikálnak. A nő terápiára jár, a mindennapi élet szituációit elpróbálja, elbábozza, tanulja őket, gyakorol rájuk; mindez a kommunikáció sajátos, kvázi formája, bennük a bizalommal felruházott, védőbástyaként működő formalitás és elmélet ütközik meg a félelemmel és visszaretetéssel kezelt közvetlenséggel és gyakorlattal. A férfi ezen a gyakorlaton és közvetlenségen túl van, sablonos válaszokat, rutinszituációkat szeretne előállítani: formalitás ez, mely gyakorlatiasságnak maszkírozta magát. Kommunikációhoz és interakcióhoz való hozzáállásuk emeli ama falat, melynek antitézise közös álmuk. Mária az Asperger-szindróma jeleit mutatja: számára az, amikor Endre megkérdezi, van-e kedve aznap

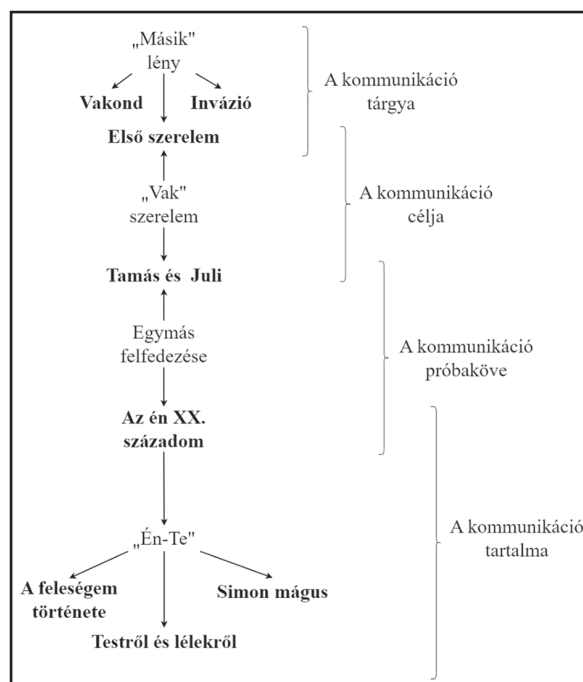
13 Formálisan természetesen tisztázódnak a szerepek, a kommunikáció megtörténhet, meg is történik, ám hamis marad.

14 Király Jenő: *A film szimbolikája* IV/1. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgókép-kultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 19.

este fölmenni hozzá, még ha végül nem is mond, aligha abban az értelemben működött, ahogyan Endre használta. Ismerkedésük próbaköve a formális és a rutinszerű, sorok között olvasó gyakorlatok ütköztetése. Sikertük lényege – a *Tamás és Julitól*, *Az én XX. századomtól*, *A feleségem történetétől*, illetve az *Első szerelemtől* eltérően, amely négyből sikerről ugyan csak egynél beszélhetünk – abban van, hogy végül ténylegesen felteszik azokat a kérdéseket, sikeresen végigjárják azokat a stádiumokat, amelyek során a másik szándékait, igényeit és gyengeségeit felderíthetik. Esetükben a másik mibenlétére nem kell rákérdezni, annak ismeretét az álom metatere szavatolja.

A *feleségem történetében* az előbbihez hasonló elvont tér nincsen, Störr kapitány Lizzyt véletlenszerűen választja, így a másik személyisége alapvetően kérdéses marad, mindemellett a kapitány epizodikus tér csak haza, egymás életében hatalmas kihagyásokkal vannak jelen, ezért nemcsak a másik mibenléte, de szándékai és igényei is megkérdőjelezésre, felderítésre szorulnak – a korábbi filmekben szelektíven megjelent kommunikációs nehézségek halmozottan vannak jelen. Az életmű e darabja a miscommunication végső formáját testesíti meg, a kommunikáció lehetetlenségét és egyszersmind lehetőségfeltételeinek kutatását. Férj és feleség között a kommunikáció, a megértés nem tud létrejönni. Emellett fontos kitérni arra a hasonlóságra, melyre fentebb, a véletlen kapcsán már utaltam: *A feleségem története* és a *Testről és lélekről* „párhuzamos filmek”. Ameddig *Az én XX. századomban* a véletlen felosztja és ezzel két alternatív életre, két alternatív életútra bontja a történetet, addig a *Testről és lélekről*-ben éppen összehozza, összeilleszti a két szereplő sorsát, és ezért a filmek egymás tükörképei (ahhoz hasonlóan, ahogyan a *Bűvös vadász* elején, valamint a *Tamás és Juli* végén jelentkező véletlentípusok, elhelyezkedésük révén szintén tükörfilmekké teszik a kettőt). Ameddig a *Testről és lélekről*-ben található miscommunication, amely a formális és gyakorlatias ütköztetését egy elvont tér beemelésével oldja fel, és a konkrét, a szereplők számára lényeges diskurzusokat mellőzi, az elvontba áthelyezve mélyíti el, addig *A feleségem történetében* elvont, álomszerű tér nincsen, noha a főszereplők közötti kommunikáció az előbbihez egészen hasonló, ezért párhuzamos filmekről beszélhetünk.

A kommunikációs bonyodalmakon keresztül az életműben átfogó, komplex analógia mutatható ki. Ennek ábrázolását több kisebb csoportosítás kompozíciójaként



4. ábra

valósítottam meg. A csoportok csomópontokként jelennek meg, a relációkat szemléltető nyilak ezúttal nem filmek egymáshoz való viszonyát adják meg, hanem egyes motívumok mibenlétét, tartalmát tematizálva képeznek kisebb egységeket. Minden film, amelyre egynél több referencia mutat, halmazmetszetként is elképzelhető, s így nagyobb egységet formál. (4. ábra) A *Vakond*, az *Invázió* és az *Első szerelem* című filmekben a kommunikáció egyik oldalán mindig valamely, az embertől konkrét és metaforikus értelemben is eltérő fél áll, egy „másik lény”. A *Vakond* esetében ez a szerep a főszereplőé, az *Invázió*-ban az idegeneké, az *Első szerelemben* pedig a szerelmespár egyik tagjé. Ami köztük a siker záloga, a szerelem vaksága, az *Tamás és Juli* számára a kudarc módszertana, és ami utóbbiak esetében a kihívást intézi, mint a partnerek közötti harmónia kialakulásának próbaköve, tudniillik egymás felfedezése, az *Testről és lélekről* Máriaja és Endréje számára a sikert szavatoló kvázi fantasztikum tárgya, valamint *Az én XX. századom* szerelmi háromszögében páronként a konfliktus és a vonzalom motivációja. *Az én XX. századom* tematizálja a szereplők mibenlétére való rákérdezés fontosságát, ugyanakkor feladatlanul hagyja a történetben rejlő, a szereplők kettősségéből táp-

lálkozó ambivalenciát, és megelégszik az alternatív életpályák oppozíciójának feloldásával. A mibenlét kérdésére való sikeres válasz a *Testről és lélekről*-ben nyeri el tökéletes formáját, ott válik sikeressé, *Az én XX. századom* továbbvezet az ambivalencia a káosz területére. A *Simon mágus* esetében a kommunikációt is a véletlen szervezi meg, erről már szóltunk. Az a probléma, amely a rövidfilmekben metafora és fantasztikum szintjén jelentkezik, amely a *Tamás és Juliban* banális körülményekké szelődül, ami *Az én XX. századomban* alternatívákra oszlik, ami a *Testről és lélekről*-ben a metaforikus-fantasztikus jelleg révén komplementerekké rendeződik és egyesül, *A feleségem történetében* a megértés teljes bukásához vezet. A filmvégi látomásban újfent visszatér a metafora és/vagy a fantasztikum, a jobb sorsra érdemes kisiklott viszony és kisiklott élet végzetten átnyúló beteljesülés iránti vágyakozása, de a fizikai világ korlátai, a szeretett és vágyott fél halála melankóliává oldja.

A látható és a láthatatlan

A tanulmány elején érintőlegesen vázoltam azt a problémát, amely a szerző és műve vagy életműve és annak értelmezése közötti potenciális taszításban van. A véletlenről beszélve típusok szerint rendeztem az életművet, a miscommunication kapcsán pedig visszatérő tematikus és adott esetben történeti elemek mentén konkrét kapcsolatokat mutattam ki az egyes filmek között. Az előbbi elvontabb kalauzt, egyszerű utcatérképet, az utóbbi eggyel konkrétabb, ismeretterjesztő turistatérképet kívánt adni az életműhöz. Hogy ne kövessem el azt a hibát, amelyet Schopenhauer szerint Kant követett el az értelem tizenkét kategóriája kapcsán¹⁵, minden esetben azzal kezdtem, hogy rövid bevezetés után felsoroltam az életmű azon momentumait, amelyekben az adott jellegzetességek tetten érhetőek, hogy azokból szinte a közbenjárásom nélkül kitűnjenek a hasonlóságok, amelyeket azután rendszerbe foglaltam. Ezek mind a filmek külsőségeire, formai meg-

oldásaira vagy történetmesélésére, elbeszéléstechnikájára vonatkoztak. Ebben a részben az életművet összefüggő egységnek tételezem (amennyiben tehát a következőkben karaktereket említek, azokat nem az egyes filmek karaktereként, hanem az életmű szereplőiként tekintem), és a korábbi, némileg távolságtartó elemzéseket felhasználva egy még közvetlenebb, a rendszeresen visszatérő témákon keresztül a rendező sajátos világlátását, gondolkodásmódját megközelítő olvasatot adok. Ugyanezen alapon állva más olvasatok is megfogalmazhatók, terjedelmi korlátok végett ezek közül itt egyre fókuszálók.

A filmek nőképe

Az én XX. századomban számtalan alkalommal halljuk szereplők szituációkra, történésekre illetve más szereplőkre vonatkozó gondolatait, látjuk a testvérpár lelkületében és életmódjában a kontrasztot (férfiak fölényes, pórázon tartó elcsábítása, szemben a félénk feltárulkozással¹⁶, elegáns büfékocsi és pezsgő, szemben az utolsó kocsiosztály túlekedésével stb.), valamint a párhuzamosságot (hosszú és jelentőségteljes szemkontaktus férfiakkal [a vonaton], kapcsolat ugyanazzal a férfival [aki őket azonosnak ismeri fel] stb.). A véletlen alternatív életpályákon keresztül alternatív szereplőket hoz létre, ennek kiindulópontja a főszereplőpáros édesanyja.

A prűdériáig konzervatív tudós a női nemet és a női jellemet két alapvető típusra, ringyóra és anyára felosztva értelmezi, amely típusok elmondása szerint minden nőben megtalálhatók, de amelyek feloldódnak a nemi életben, s ezért alapvetően azonosak, tehát miként a plusz egy és a mínusz egy együtt nulla, így ezek is nullák, nem léteznek. A szereplő által használt matematikai példa, mely az előjelek hiányáról szól, megvilágítja az általában vett férfi képét az általában vett nőről: ama tengelyen, amelyen a logika által lekötelt férfi gondolkodik, a nő nulla. A tudós karakter értetlenkedése, ti. az, hogy a nőt nemlétezőnek mondja ki, a nézői és a rendezői rátekintő logika számára azt jelenti, hogy a nő nem azon a tengelyen

15 „...erőszakosan beléjük kényszeríti a világ összes dolgát, és mindazt, ami csak végbemegy az emberben...” Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. (trans. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Tar Ibolya, Csejtei Dezső, Juhász Anikó) Budapest: Osiris, 2021. p. 512.

16 „A vágy a partnert festi ki, a kacérság önmagát. A beteljesületlenség és a beteljesülés is nemzhet szenvedélyt.” Király Jenő: *A film szimbolikája IV/1*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 286.

helyezkedik el, amelyen a férfi, nem is egy vele párhuzamoson, hanem egy merőlegesen, mely a férfi tengelyét a nullában metszi. Hogy a férfiak, a nők és elsősorban a film tudós karaktere ezt a másik tengelyt felismerhessék, egész világszemléletüket meg kellene változtassák. Olyan ez, mintha a pontnak kellene ráismernie az egyenesre, vagy az egyenesnek a sakra és így tovább. A rendező nem emeli magasabb szintre, a férfi fölé a női nemet, mindkettőt hasonló mértékben a másikhoz nem értőnek, *tamás és julisan* tesztoszónának tünteti fel – ennek legszebb példája az a részlet, amikor a tudós a legalapvetőbb logikai tételt vázolja a táblára, és két gyanús homályos tekintetű hölgyet látunk félközeli plánban. A vizuális gag igazolja, amit a szereplő saját hallgatóságáról mond, ám a film egésze cáfolja azt, amit a női nemről.

A testvérek születésének pillanata a ringyó és az anya típusok szétszakadását jelenti, további életpályájuk pedig a „mi volna, ha” meséje: Dóra a kacér és talpraesett, célját elérő, ám komolyabb célokkal nem rendelkező (minden bizonnyal a tudós legrosszabb rémálma), Lili pedig a visszafogott és céltudatos, ugyanakkor kevésbé talpraesett típus, aki ezért mindig férfiak ráutaltja (vonatjegy, átjutás a kerítésen stb.). Mindkettőjüket megkísérti ugyanaz a férfi, aki őket azonosnak, az alternatívákat egyetlen igaz formának, a lényegében meghasadt identitás fragmentumait egy egésznek fogja fel. Dórával találkozáskor már túlzásnak is érzi Lili visszafogottságát, „túljátszottnak”, ahogy fogalmaz. A film végén a tükörképek találkoznak, a férfit a „véletlen számára”¹⁷ vezeti a helyszínre, ahol ő és a film narrátora egyszerre jut el ugyanarra a felismerésre: nem mindkettő, nemcsak az egyik, hanem egyetlen egy, az egész kell neki. Amit a tudós abszolút nőnek nevez, a testvérek édesanyja, az analitikusi logika, a formális távolságtartás által meg

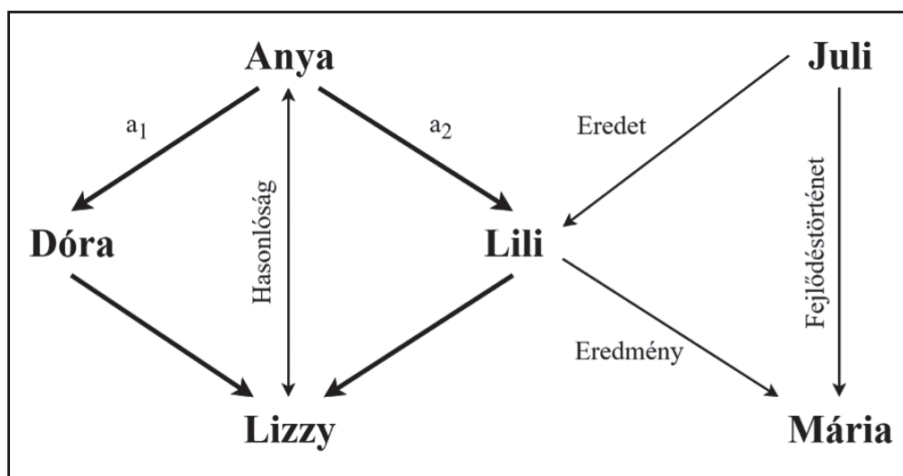
nem értett és meg nem érthető, de minden férfiben törődést és vágyat ébresztő személy az Enyedi-életmű nőképe.¹⁸

A *feleségem története* Lizzy-je Enyedi abszolút nőképét hordozza: a Dóra-fél, a domináns fél uralja a külsőségeket, a láthatót (talpraesett és a férfiak figyelmét felkelti), a Lili-fél, a visszafogott fél uralja a bensőségeket, a lelki világot, a láthatatlant (céltudatos, de ráutalt helyzetben van). Hogy a kapitány eleinte nemtörődöm, könnyelmű a viszonyban kapcsolatban, az a majdani káoszban és meg nem értésben kiteljesedő véletlen előszele, az pedig, hogy Lizzy érzéseit, vágyait nem kommunikálja, az abszolút nőkép velejárója, a Dóra-fél dominanciája. A kapitány feladata pontként ráismerni az egyenesre, arra, hogy létezik másik irány, hogy szerelme felé nem abba az irányba kell nyúlnia, amerre sejtí – ezt a miscommunication kapcsán a „másikra való rákérdezés”-ként már érintettük. A kapitány a könnyelmű kezdeményezésért, a praktikus megoldásért, hasi problémái kezeléséért a hűtlenségre való örök gyanakvással fizet, Lizzy pedig, a kéréstlen kéréstől való szabadulásért cserébe Dóra-felének féken tartása kényszerével. Az ebből következő problémákkal való szembenézést mindketten elsikkasztják, megússzák: Lizzy tovább kalandozik az éjszakában, a kapitány pedig tőr, miközben úgy tesz mintha nem volna mit tőnie.

A hét fejezet, a hét lecke az első pillantás és a könnyelműség árának részletfízetése. Lizzy-t a társas élet rejtelmek kísértik meg, a kapitányt pedig a csempészélet csábítása és taszítása; mindkettő intrika, ám ameddig Lizzy maga is intrikus archetípus, addig a kapitány az együgyű, de nagy erejű hős. A kapitány harca külsőségekben nyilvánul meg (pénz, munkahely stb.), Lizzy harca viszont belső harc, Dóra-felének és Lili-felének harca (a szintén

17 A film elején, elszakadásuk előtt a testvérek közösen utaznak ezen a számon.

18 Termékeny összehasonlításra adnak lehetőséget Kertész Mihály *Sodoma és Gomorra* (Sodom und Gomorrha) és *Rabszolgakirálynő* (The Moon of Israel) című filmjei: „A *Moon of Israel* Merapija (Korda Mária) tökéletes ellentéte Mary alakjának: Mary a luxusnő, Merapi a strapanő, Mary az élvezetekben dőzsölő, hedonista promiszkuusnő vagy öntudatos fogyasztónő, míg Merapi népének minden szenvedéséből kivieszi részét. Merapi ösaszony és abszolút nő, akiben egyesülnek az idők vagy létrétegek, míg Mary, a modern nő, a felszínen akar siklani, kényelmesen és könnyedén, az eredmény azonban az, hogy bár Mary fut egy pár kört, maga és mások kárára, végül belőle is elötűnik Merapi lényege, a végső képlet azonos, végül ő is azt teszi, amit Merapi kezdettől tesz.” Király Jenő: A film szimbolikája I/1. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tan-szék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 355. Király elemzése feltárja, hogy Kertész filmjeiben hasonló női szereplőket vonultat fel, ám ameddig Enyedi karakterei dialektikusan valóban létrehozhatnak egy abszolút nőalakot, addig Kertésznél egyszerűen érvényre jut valamelyik. A nőalakok differenciálásában Kertész *Az én XX. századom* tudós karakterével ért egyet, az áttörést Enyedi filmművészete hozza el.



5. ábra

intrikus író karakter csábítása). A kapitány helytáll a maga világának hatalmas kihívásánál, a hajó és az utasok megmentésénél, szakmai körökben hősnek számít, ám a szociális élet kiveti magából, végül már egy taxit sem tud leinteni, majd észre sem véve úgy táncol, ahogyan képzelt vagy tényleges riválisa, az író füttyül. A stabilitást biztosítani vágyó s a keménység látszatát, a férfiasságot kedvelő karakter számára a kiszolgáltatottság, a lefegyverzettség ilyenét formája a bukással egyenértékű.

A *Testről és lélekről* nyitó képsoraiban először Endre szemlélődő külalakba kényszerített vágyakozó pillantását látjuk, amint a szünetben beszélgető női kollégákat figyeli, majd nem sokkal később – szubjektív szemszögből – Máriát, aki éppen visszahúzza a napról az árnyékból egy centiméterre kilógó lábát. A köztük szövődő viszony arc kifejezésük apró mozdulataiból érthető meg. Mária álarc mögé rejtí érzéseit, maszkja merevségén csupán néha enged át egy-egy kisebb mosolyt, ám az ilyenkor különösen nagy súllyal esik latba; a karakterben, ahogy *A feleségem történetében* Lizzynél a Dóra-típus adta a külsőséget, a domináns dominált, úgy itt éppen ellenkezőleg, a Lili-típus, a visszafogott dominál.

Az életmű nőképét az 5. ábra összegzi. Az anya karakter alternatívákra (a_1 , a_2), tézisre (Dóra) és antitézisre (Lili) való szétválása a Lizzy karakter dialektikus megszületésének története. Az én XX. századom tudósa a ne-

miséget teszi meg az alternatívák azonosságára irányuló következtetés alapjának, azt mondja, a kettő eltérő, de elválaszthatatlan. „[A]z igazság nem megkülönböztetlenségük, hanem az, hogy nem azonosak, hogy teljességgel különbözők, de éppúgy elválaszthatatlanok és elválaszthatatlanok, és közvetlenül mindegyik eltűnik ellentétében. Igazságuk tehát ez a mozgás, amellyel közvetlenül az egyik eltűnik a másikban; a levés; olyan mozgás, amelyben különböző a kettő, de olyan különbség által, amely éppoly közvetlenül feloldódott.”¹⁹ Idézett szerzőnk logikáját követve, ha ahol ő „levést” mond, mi „nemiséget” mondunk, akkor ahogyan ő a létből mint tiszta létből és a semmiből mint tiszta semmiből megérti a levést mint mozgást, úgy mi Dórából és Liliből megértjük Lizzy-t.

Dóra és Lili karakterei külön-külön is rendelkeznek előképpel. Az ábra Julira és Máriára vonatkozó része a Lili karakter háttérének bemutatásáért felelős, ez utóbbi az életműben lényegesen nagyobb figyelmet kap, jobban differenciált. A *Simon mágus* tolmács karaktere felfogható volna Dóra-interpretációként (kacérság), ám minthogy a filmben a mágus karaktere csendes nagyságként szinte elnyomja a többieket, nem éreztem kellően megalapozottnak az összevetést ahhoz, hogy az ábrába beemeljem. A *Simon mágus* kapcsán az életmű férfiképének elemzését érdemes megkezdeni.

¹⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *A logika tudománya*. (trans. Szemere Samu, Zoltai Dénes) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 58–59.

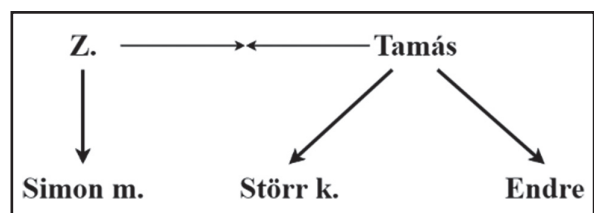
A filmek férfiképe

A *Simon mágus*ban a mágus egyáltalán nem csinál semmi látványosat; amikor vetélytársával egyszerre vannak színen, az mindig igyekszik dominálni őt, ő pedig minden gond nélkül hagyja ezt neki. Simon mágus legtöbb és legnagyobb csodája láthatatlan, ő maga mégis jelentőség-teljes, s körülötte alakul ki vonzalmi négyszög. Egyfelől szereti a lányt, másfelől vonzódik őhozza a nő, aki a pályaúdváron fogadja, harmadrészt érdeklődik iránta a fiatal afroamerikai rendőr is. A karakter jelentőségteljessége, jelenléte egy láthatatlan rétegben alakul ki, és ez semmi máshoz nem köthető, mint viselkedésének, beszédének, emberekhez való viszonyának módjához. A karakter ki-mért és magának való, mindig a saját feje után megy (elutasítja a repülőt, és vonattal megy, előre kéri a pénzt nem utólag, készpénz formában nem pedig csekken, abban a szobában akar lakni, amit ő kinézett stb.), emellett más szereplőket nem vesz komolyan (magácskának szólítja a tolmácsot, elalszik a helyszínen, leitatja a rendőrt, vetélytársától nem mágiát, hanem pár francia kifejezést tanulna stb.), ugyanakkor érzéseit és gondolatait nem annyira szavaiból, mint inkább viselkedéséből értjük meg. Mikor a lányt kávézni hívja, limitált szókészletével egyáltalán nem kommunikál másképpen, mint anyanyelvén – szavakat, legfeljebb tömondatokat használ, és általában arra számít, hogy mindenki mindent nélküle is megért, nem kell semmit mondania. Jeanne iránti vonzalmáról hamar lehull a lepel. A körülötte húzódó vonzalmi négyszög a következőképpen alakul: a lány iránti érdeklődése és a tolmács felé mutatott érdektelensége egymást ellenpontosítják. A tolmács az ő egyetlen elejtett szavára átalakítja stílusát, leveszi parókáját, később pedig készségesen segít a Jeanne-nal való kapcsolatát egyengetni – holott a szíve egészen mást diktál, ám ő ezzel megelégszik, letörli a könny-cseppet, és a dolgot elintézettnak tekinti. Később a rendőrrel, akit a mágus mintegy a keleti mesterek mintájára kikoszorozott, beszélgetésbe elegyedik – ám nem találják a közös nyelvet. Simon a párbajt elveszíti, de szándékosan veszíti el, mint ahogy mindent inkább elhúzza, és ezzel előre elront, semhogy csinnadrattával kísérve sikerként kelljen megélnie. Nincsen motivációja arra, hogy kitartást tanú-

sítson, hogy nagy tervet vigyen véghez, az ilyesmit szinte szégyelli, és magányos marad, egyedül a lány felé nyit, belé kapaszkodik. A lány sok tekintetben a rendőrhöz hasonlít: lelkesen beszél egy szerinte érdekes témáról egy partnernek, akit az a bizonyos téma végül is nem nagyon érdekel. Az életmű Simonhoz leginkább hasonlítható másik férfi karaktere *Az én XX. századom* Z.-je, mindketten távoli karakterek, könnyelműek, intuitívek.

A *feleségem történetében* Störr kapitány (jellemzésében a korábban mondottakra támaszkodom) romantikus lelki alkat, nem pedig „igazi szívtipró” – ahogyan a praktikus problémaként²⁰ felfogott és „megoldott”²¹ előző szerető mondja – és képtelen is azzá válni. Amikor Lizzy elküldi: „gyerünk udvarolni!”, hogy úgymond a lába előtt heverjenek a nők, a kapitány elbukik, érzelmileg túlságosan bevonódik. Lényegileg Simon hozzáállásának ellenműveletét végzi el: ameddig a mágus az iránta érdeklődők egész hadát, a lába előtt heverőket lehetőségeihez mérten kikerüli, szinte menekül előlük, addig a kapitány Lizzy cukkolására olyan kapcsolatba kezd, melybe nem kíván, ám elbukik, amikor nem képes a lányt lekezelni, hanem törődővé válik. Endre kevésbé kényszeredett, inkább kényszeres: hosszú pillantásokkal méri fel a női kollégákat, a pszichológus kérdésére azonban magyarázkodásba fog, ingerlékennyé válik, mint akit lelepleztek, aki kényes a maga kis titkaira, kis leskelődéseire, aki titkolja nők iránti vágyát. A *Tamás és Juliban* a teszetosza Tamás úgy előképe a kapitánynak és Endrének, ahogyan a nőkép kapcsán volt Juli Máriának.

Az életműben, noha a férfiszerepek kevésbé differenciáltak, két generikus alaptípusra oszthatók (6. ábra): a Simon mágus gyökerű eszményi-távoli, valamint a Tamás-eredetű teszetosza karakterre, amely továbbfej-
lődhet a romantikus-férfias Störr kapitánnyá, valamint a



6. ábra

20 A film hét fejezetre van osztva, ezek közül az első: „A praktikus problémamegoldásról”.

21 Lizzy arra kéri a kapitányt, játssza el, hogy ők ketten jegyben járnak, hogy ezzel kérésétől megszabaduljon.

társadalmi konvenciók mögé visszahúzódó, introvertált Endrévé. Az életműben nem képződik abszolút férfialak, a fent vázolt két típus szembenállása polarizálja a filmeket.

A közelítést az életműhöz olyan általános jellemvonások felmutatásával kezdtük, amelyek a filmek döntő többségében megjelennek: a véletlen és a miscommunication tagadhatatlanul az Enyedi-mitológia központi elemei. Ezek áttekintésével a művek közti szerves összefüggésrendszerre mutattunk rá, amelyek alapot biztosítottak ahhoz, hogy a lezáró részben az életművet mint szerves egészet vegyük szemügyre, melyben jellemző karaktereket, motívációkat és bejárat utakat, tipikus sorsokat definiálhatunk. Egy, az Enyediéhez hasonló lezáratlan életműben mindez azonban szükségszerűen mozgásban marad – ha úgy is érezzük, immár tudunk valamit róla, vagy van elképzelésünk arról, mit várhatunk tőle, annál nagyobb lehet az örömünk, amikor a következő film az egészet fenekestül felforgatja.

Gergely Havassy

Visible chance and invisible communication in Ildikó Enyedi's films

The study covers Ildikó Enyedi's entire filmography and evaluates it from three distinct perspectives. The author explores the concept of chance, differentiating between its various types, and applies this framework to the films in Enyedi's oeuvre. The resulting analysis reveals the director's characteristic tendencies and use of chance in its diverse forms. Similarly, the issue of communication offers an opportunity for systematization, but rather than simply resulting in a formal grouping, it yields a complex system of interrelationships between several smaller concepts. The third perspective builds on the previous two by examining the visible and invisible aspects of the films. This approach aims to provide a comprehensive interpretation of Enyedi's oeuvre, delving into the motivations of the characters, the symbolic interpretation of the stories, and revealing internal patterns and motivations. While the first two perspectives focus on the similarities and connections between the individual works, the last emphasizes the characteristics that pervade the oeuvre as a whole.