

Földényi F. László

ZSIGERI TÖRTÉNELEM

LAV DIAZ: MELANCHOLIA

Amikor kiderült, hogy Lav Diaz *Melancholia* című filmje 7 és fél óráig fog tartani, visszahőköltem. Azután arra gondoltam, hogy *Sátántangót*, ami ennél is hosszabb, kétszer láttam. Ráadásul moziban, ahol nem lehetett tetszés szerint félbeszakítani. És hosszú előadásokat keresgélve eszembe jutott, hogy legalább tízszer végignéztem *A Nibelungok gyűrtjének* mind a négy részét is. Azt sem otthon, hanem a Múpában, ahol csak a szünetekben lehetett kimenni. És láttam Philipp Glass-operát is, ami majdnem ugyanilyen hosszú volt. Meg órákon át hallgattam Erik Satie *Vexations*-ját, ami legalább 18 óráig tart. És ne feledkezsem meg a regényekről, Tolsztojról és Musilról, Proust-ról és Nádasról, meg a többiekről.

Miért hőköltem hát vissza? A megszokás miatt. Regények, operák, sorozatok lehetnek hosszúak. Egy filmnek azonban nem illik két óránál hosszabbnak lennie. Ezt tartjuk természetesnek. Noha, mint egyébként minden, ami természetesnek látszik, egyáltalán nem az. Az időbeli korlátok némán, de kérelhetetlenül arra figyelmeztetnek, hogy nem vagyunk időmilliomosok. Az órák és a percek határozzak meg életünk ritmusát. Ez sem volt persze mindig így. Virginia Woolf szerint a 18. században még lassabban jártak az órák. Elhiszem neki. De azért már akkor is voltak órák. Rousseau élete egy szakaszán eldugta a zsebóráját, hogy szabadon élhessen. Nem sokáig bírta. Azután évtizedről évtizedre egyre gyorsabbak lettek az óramutatók. Amikor a huszadik század elején az első játékfilmeket forgatták, akkor a rendezők részben az óramutatók akkori gyorsaságához is igazodtak. Nem mindenki persze – Griffith vagy Fritz Lang időnként dacolt az óramutatókkal. A többség azonban engedelmeskedett. Tekintettel volt arra, hogy moziba járni annyi, mint körültekintően gazdálkodni a szabadidővel, ami a napi munka mellett az embereknek kijut. És a film esztétikája is ennek megfelelően alakult – a képek és a történetek dramaturgiája, a vágások ritmusa, a gyorsaság és lassúság a külső elvárásokhoz igazodott. Chaplin *Modern idők*je klasszikus példa arra, hogy a felgyorsult élet mivel jár. És nincs megállás; ahogyan gyorsul az élet, úgy gyorsul a filmek dramaturgiája is, beleértve a vágásokat és a kísérőzenét is. Tíz évente új időszámítás veszi kezdetét. Elég összehasonlítani Roger Moore és Daniel Craig James Bond-alakítását a hatvanas, illetve kétezzer tízes évekből. Napjainkban éppen a pár perces klipek dramaturgiája ír felül mindent – a játékfilmek nagy része mintha száz összevágott klípből állna. A ritmusuk olyan gyors, hogy a szem alig bírja befogadni őket. És ehhez éppúgy hozzá lehet szokni, mint az alkoholhoz. A filmrendezést tanuló diákjaim az egyetemen már egy Truffaut- vagy Bergman-filmet is nézhetetlenül lassúnak érznek.

Minél gyorsabbnak kell mindennek lennie. Mert nincs idő a... De mire is? Egy felmérés szerint a filmekben manapság átlagosan már csak négy másodpercig tart egy vágás. Ha ezt valaki nem veszi figyelembe, annak messzemenő következményei vannak. A forgalmazás, a terjesztés, a vetítés helyszíne vagy időpontja vonatkozásában éppúgy, mint az adott film esztétikáját illetően. Amelyik filmben hosszúak a vágások, az óhatatlanul lassabb ritmusú lesz. S hogy esztétikailag megnyugtatóan lezárt legyen, hosszabb ideig is kell, hogy tartson. A *slow cinema* műfaji megjelölés valamikor a kétezres évek elején terjedt el. (A gyors-éttermek ellenében azóta már elterjedt a *slow-food* fogalma is.) Lisandro Alonso, Tarr Béla, Fred Kelemen, Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami – a *slow cinema* legismertebb képviselői. De a wikipédia már Bergmant és Antonionit és Tarkovszkijt is ide sorolja. Elégge anakronisztikusan – ugyanis Bergmanék még nem egy általános felgyorsulás ellenében forgattak. A *slow cinema* képviselői azonban egy folyamatos kihívással dacolnak. A *slow* – vagyis lassú – film nem feltétlenül a hosszúságra vonatkozik. Inkább az időkezelése más. Tsai Ming-liang *Egy nap* című filmje két óráig tart, mégsem érzem se rövidebbnek, se hosszabbnak, mint Lav Diaz több mint háromszor annyi ideig tartó *Melancholiáját*, amely maga sem tűnik hosszabbnak, mint egy kétórás hollywoodi akciófilm. Pedig az akciófilmben másodpercenként váltják egymást a vágások. A *Melancholiában* viszont, amely hét és fél óráig tart, összesen csak 149 vágás van. Ez átlagosan három percet jelent. Ám ez csupán az átlag. Mert a filmben van olyan jelenet is, amelyben, legalábbis az órák szerint, tizenhat percig tart egy vágás.

S ezzel már a *Melancholiánál* vagyok. Nem moziban, hanem otthon néztem meg, a TV képernyőjén. Ráadásul nem egyszerre, hanem több részletben, három napon keresztül. De ez alatt a három nap alatt megtapasztaltam, mit jelent időmilliomosnak lenni. Más szóval: szabadnak lenni. Néztem a filmet, azután egy-két óra elteltével megszakitottam, kávéfőztem, majd folytattam, azután megint félbeszakítottam, amikor csengettek, kimentem a postáért. Előfordult, hogy megállítottam, mert telefonálnom kellett. De akárhányszor hagytam félbe, mindig bennem volt az a jó érzés, hogy van hová visszamennem. Hogy van visszamennem valahová, ami kiemel a napi rutinból, és mint egy üvegbúra felment a hétköznapi időritmusom alól. Nem is nagyon hiányoltam a sötét moziertmet; annak hipnotikus hatását így is sikerült megtapasztalnom. Néztem a *Melancholiát*, és közben úgy merültem alá benne, ahogyan a leginkább gyerekkoromban tudtam valamiben elmerülni. Például, hogy órákig néztem az ablakban, ahogyan esik az eső. A *Melancholiában* is sokat esik az eső. De közben nem a filmrendező láthatatlan mutatóujját látom, hogy „figyelem, most esik az eső, tehát...”, hanem egyszerűen csak nézem, amint esik az eső. Perceken át. Úgy néztem az esőt, mint a filmbeli szereplők. Szinte odaléptem melléjük. És ha egyikőjük rágyújtott egy cigarettára, akkor ennek dramaturgiai jelentése is más volt, mint egyébként. Ha Belmondo cigarettázik Godard-nál, akkor úgy tartja a szájában, hogy ott van mögötte az egész Párizs, a kávéházak, az egzisztencializmus, a hatvanas évek, a fekete garbó. Lav Diaznál a szereplő azért gyújt rá egy cigarettára, mert éppen nincs mit tennie. Ahelyett, hogy kulturális utalást keresnék, egyszerűen csak nézem, ahogyan elejétől végéig elszívja. És közben nincs

más tennivalóm. Együtt unatkozunk. Ám ettől a jelenet feszültsége egyáltalán nem csökken. A cigarettázás vagy az eső bámulása nem utal semmire, nem akar szimbolikus lenni, csúnya kifejezéssel élve nem referenciális gesztus. Közben mégis történik valami. A dolgok lassan önmagukból bontakoznak ki, hosszú vágások mentén. Amit az is segít, hogy sok jelenet egyetlen kameraállásból lett rögzítve.

Hét és fél óra hosszú a film. Pedig a történetét rövidebben is el lehetne mesélni. Ha a Netflix forgatta volna, biztos, hogy maximum két órába lenne belesűrítve. Diaz azonban tudatosan a Netflix esztétikája ellenében készítette a filmjét. Pontosabban az uralkodó filmipar ellenében. A filmben szerepel egy regényíró, aki szeretné kiadni legújabb regénye kéziratát. Könyvének címe: *A Fülöp-szigeti mozi igaz története*. Felkeresi a film három főszereplőjének egyikét, Juliant, aki sok egyéb mellett könyvkiadó is, és a regényét bemutatva elmondja, hogy egy olyan filmrendezőről írt regényt, aki szembe megy a filmiparral, annak logikájával, szemléletmódjával, technikai perfekcionizmusával. A filmipar, mondja, átmossa a néző agyát, egy fiktív valóságot teremt, amelyben minden csillog és villog, minden jóra fordul, minden megleléssel tölti el a nézőt, aki azután a moziból kilépve ezt a fiktív valóságot keresi, ezt kéri számon azon a tényleges valóságon, ami körülveszi őt, amibe a szegényes élete beágyazódik. És, folytatja, a kommersz filmek hamis ígéretének köszönhetően a Fülöp-szigeti politikusok, hogy hatalomra kerültek, kezdve Ferdinand Marcos-szal, egészen Gloria Macapagal-Arroyo-ig, aki a *Melancholia* forgatása idején volt miniszterelnök. A fikció nekik köszönhetően ölti magára a valóság látszatát. A filmek bűnbán fogantak, teszi hozzá a regényíró, és egyre csak növelik, terjesztik a bűnt. A végeredmény: kleptokrácia, tömeggyilkosságok, katonai puccs, hadiállapot. Mit lehet tenni ez ellen, kérdezi, és a válasza: új esztétikára és független filmekre van szükség. A film, mondja a regényíró, látszólag kikapcsolódásra szolgáló ártatlan szórakoztató műfaj. Valójában azonban politikai fegyver, amivel harcot vívunk és ami ellen ezért harcolni kell. Változtasd meg a filmipart, és ezzel megváltoztatod a valóságot. A filmbeli regényíró úgy érvel, mint közel száz évvel korábban Antonin Artaud: ha a színház megváltozik, akkor a valóság is fenekestől felfordul.

Maga Diaz azt csinálta, amit a regényíró-alteregója elvár: politikai filmet készített. Pedig politikáról viszonylag kevés szó esik. Mégis, a 450 perc elegendő, hogy a Fülöp-szigetek történelmi kataklizmái a néző tudatalattijába beszivárogiának. A spanyol gyarmatosítás, az amerikai uralom, a japán megszállás, valamint Marcos uralodása és a hadiállapot, majd az ezt követő, egymást váltogató diktatúrák – az ország folyamatos traumákban élt és él ma is. 2009-ben, egy évvel a *Melancholia* forgatását követően Diaz ezt nyilatkozta: „A hazám politikai helyzete Marcos óta nem változott: sok öldöklés történt, és az új kormány nagyon kegyetlenül bánik az aktivistákkal. Egyedül az elmúlt három évben közel ezer aktivistát kínoztak és gyilkoltak meg. Közel háromszáz újságírórt öltek meg ebben az időben, szóval minden ugyanolyan maradt. Az elnöksasszony (Gloria Macapagal Arroyo, 2001–10) az egyik legkorruptabb elnökünk, aki valaha volt.” A Fülöp-szigeteken még az őserdőt is vér áztatja; egyetlen lépést sem lehet tenni anélkül, hogy az egykori gyarmatosítók vagy a jelenlegi diktátorok ne éreztetnék a hatásukat.

A történelem a zsigerekben is jelen van. A filmben, mint említettem, sokat esik az eső, véget nem érőn. Mintha a sok évszázados reménytelenség felhője nyílt volna meg, hogy egy jelentéktelenségbe süppedt településnek, Sagadának a sáros utcáit járhatótlanná tegye. Sagada a film első harmadának a helyszíne. Itt tűnik fel a három főszereplő: egy prostituált, aki Jenine Salvadornak mondja magát, egy adományokat gyűjtő apáca, Rina, valamint egy strici, akinek nem látni a szemét, mert még este is napszemüveget hord, mivel, mint mondja, a sötétségben érzi magát otthon. Szinte tapintható a nyomorúságuk, látni, hogy soha nem fognak tudni kikászálódni a reménytelen helyzetükből. Hosszan lehet követni a céltalan kóborlásukat a kisvárosban, a hiábavaló erőlködésüket, hogy valamiképpen előbbre jussanak. Több mint két óra elteltével nem is nagyon értettem, hogy a céltalan ténfergésük hová vezet. Ám ekkor a rendező egy váratlan fordulattal él. Kiderül, hogy senki nem az, aki. A prostituáltat nem Jeninének hívják, hanem Albertának, és nem prostituált, hanem mint később kiderül, tanárnő egy nagyvárosi iskolában. Az apácának valóban Rina a neve, de nem apáca, hanem egy súlyos depresszióban szenvedő civil nő. A strici pedig Julian Tomas, író és könyvkiadó. Valamint botcsinálta pszichoterapeuta. És amit eddig láthattunk, az egy hosszú szerepjáték, aminek Julian a rendezője. Nem ez az első „előadás”: megtudjuk, hogy mielőtt prostituáltat játszott volna, Alberta volt apáca, eladólány, fodrász, szellemi fogyatékos, ápolónő. Julian ezúttal prostituáltak, illetve apácának küldte el a két nőt Sagadába, hogy striciként maga is kövesse őket. Ez a különös játék engem emlékeztet Genet *Balkon* című színdarabjára, amelyben mindenki szerepet játszik. Genet-nél a szereplők úgy próbálnak saját valós identitásukhoz közel jutni vagy arra rátalálni, hogy szerepeket öltenek magukra. Ám egy ponton túl már eldönthetetlen, hogy hol ér véget a valódi én és hol kezdődik a szerep. Genet egy tükörlabirintust teremtett, amelyben nem működik az igaz és hamis közötti választóvonal, s végsősoron magát a létezést állítja be egy hatalmas csapdának, amelyből a megszületését követően az ember csak a halállal tud kikeveredni.

A *Melancholiában* a hasonló helyzet ellenére másról van szó. A szerepek itt nem arra szolgálnak, hogy a látszat és a valóság közötti különbséget felszámolják, hanem hogy a valóságot elviselhetővé tegyék. A film második részében kiderül, hogy Albertának és Rinának a férjeit meggyilkolták, s ez a szerepjáték egyfajta lelki terápiaként szolgál számukra. A férfiak kommunisták voltak, s bár a filmben nem esik szó a konkrét történelmi helyzetről, minden valószínűség szerint az Új Néphadsegregnek, a kommunista párt fegyveres szárnyának lehettek a tagjai. Valamikor 1972 és 1981 között ölhatték meg őket, a Ferdinand Marcos által kihirdetett hadiállapot idején. A három főszereplő szerepjátéka ugyanakkor a Fülöp-szigeti nézők számára egy korábbi helyzetet is megidézhet: a hadiállapotot megelőzően Marcos emberei mindenféle feltűntek, különféle szerepeket öltöttek magukra, s miközben megtévesztették a falvak és városok lakóit, egyre több merényletet hajtottak végre, így fokozva a káoszt, hogy azután Marcosnak legyen mire hivatkozva kihirdetni a hadiállapotot. Szerepjátékot azonban a jelen esetben nem a tettesek, hanem az áldozatok játszanak, s még ha az oka politikai természetű is, a célja nem az. Julian azért küldi el a két

nőt Sagadába, hogy szerepekbe bújva szabaduljanak meg a traumáiktól. Ez azonban nem sikerül. Rina végképp elveszti a lába alól a talajt és öngyilkos lesz. Albertáról pedig kiderül, hogy annak idején örökbe fogadta egy eltűnt házaspár gyermekét, Hannát, aki – ugyancsak traumatizált állapotban – prostituált lett, s Alberta részben azért is vállalkozott a prostituált szerepére, hogy átérezze a fájdalmat, amit Hannának kellett éreznie. *Imitatio Christi*. És Julian? Róla megtudjuk, hogy a felesége meghalt (bár nem derül ki, hogy mikor, milyen körülmények között), jelenleg könyveket ad ki, sőt maga is írt egy könyvet a világ szomorúságáról, *Melancholia* címmel. És persze szeret másokat irányítani és manipulálni. Egyfajta pszichoterror révén a két nőt sikerült belekényszerítenie a rájuk osztott szerepekbe. Meggyógyítani azonban nem tudta őket. Lehetséges, hogy a könyv, amit Julian írt, arról szól, amiről a film is? Aminek azért *Melancholia* a címe, mert a hasonló című filmbeli regényt meséli el?

A film harmadik részében időben visszalépünk, és Alberta férjének, Renatónak, valamint két társának a kálváriáját követhetjük nyomon. Közel két órán keresztül vándorolnak a dzsungelben, céltalanul, időnként körbe-körbe. Véget nem érően másznak, kúsznak az erdőben, gázolnak át vizeken. A dzsungel, akár egy hatalmas élőlény, elnyelte őket. És ebből a vegetáció-labirintusból nincsen kijárat: a fegyverek körbe zárták a szigetet, s ők hárman tudják, hogy meg vannak számlálva az óráik. A lelki teher súlyát egyikőjük nem bírja és egy tisztáson ordítva könyörög, hogy lőjék már le végre. Ami meg is történik: az ellenséget nem látni ugyan, de a gépfegyverek egyből megszólalnak. Nem tudni, milyen irányból. De az nyilvánvaló, hogy hármójukat, bármerre menjenek is, az ellenség folyton szemmel tartja. A halál minden lépésüknél jelen van, láthatatlanul. Az utolsó kép, amit látni róluk, az, amint Renato egy füzetbe feljegyzéseket ír Albertának, majd egyenként kitepi a lapokat és a vízbe dobja őket. Nem látjuk, hogyan hal meg – de hogy meg fog halni, arról már órákkal korábban értesültem. A harmadik részben valójában élőhalottakat látni. Ahogyan „élőhalottnak” nevezi magát a két nő is a film első részében, miközben gyötrődnek a felvett szerepük miatt. A film utolsó része, a múlt mintegy egybefonódik a kezdetével, a jelennel, hogy ily módon az egész a halál árnyékában játszódjon.

A reménytelenség filmje a *Melancholia*. Az utolsó kockákon újra feltűnik Julian és Alberta. Mint az első részben, Julian most is közli a nővel, hogy ő nem Julian. De akkor ki? Isten, állítja. És ezt komolyan mondja – amilyen komolyan a két nő is a szerepét alakította az első részben. Istennek lenni – ez is egy szerep. De ha egy halandó játssza ezt a szerepet, akkor az végzetes tud lenni. Nem vagy isten, mondja neki Alberta. Ám ez a „leleplezés” mit sem ér: mindenki a saját létcsapdájában vergődik, és a rendező semmilyen esélyt nem ad a szereplőinek, hogy ebből ki-
vergődjenek.

Mindenki alámerül saját szomorúságába és gyászába, s onnan nem képes kilátni. Julian éppen azért találta ki a szerepjátékot, hogy ennek véget vessen. Úgy gondolta, hogy ha maradéktalanul azonosulnak a szereppel, akkor mintegy a saját hajuknál fogva tudják kiemelni magukat a szerencsétlenségből. Egy olyan logika vezette őt,

ami engem Simone Weil *Szerencsétlenség és istenszeretet* című tanulmányának a gondolatmenetére emlékeztet. Minél mélyebbre zuhan az ember a szerencsétlenségben, annál távolabb kerül Istentől, írja Weil. Krisztus keresztre feszítésével Isten és Isten között lett végtelen a távolság. De, írja, épp ez a meghasonulás ad hírt „a legfőbb egységről...”, a mindenségen át, a csend mélyéről, mint két különálló és egybeolvadt hang, tiszta és meghasonlott dallam.” (Pilinszky János fordítása) Minél nagyobb szerencsétlenség sújtja az embert, annál közelebb jut a kereszthez, s ezzel Istenhez. A film egyik kulcsjelenetében, egy tizenhat perces vágatlan, egyetlen fix kameraállásból felvett jelenetben a magát Istennek tartó Julian és Alberta egy étteremben beszélget a Sagadában folytatott játékról. Julian elmondja, hogy a cél az volt, hogy maradéktalanul alámerüljenek a szerepükbe, olyannyira, hogy megfelekedzenek arról, hogy szerepet játszanak. A totális alámerülés vezet el az igazsághoz, véli, s Albertának a szemére hányja, hogy nem volt képes erre, hanem helyette kívülről is nézte önmagát, a helyzetet. Vagyis megsértette a játékszabályokat: felhívta Juliant telefonon, Rinával beszélt a helyzetükről, noha a játék logikája szerint nem lett volna szabad ismerniük egymást. Albertát azzal vádolja, hogy úgy merült alá teljesen, hogy közben reflektált is az alámerülésre. Vagyis mégsem merült alá teljesen. Az igazság nem lehet szelektív, mondja Julian, mire Alberta: igenis lehet, hiszen nem hazudott, amikor a prostituált szerepét játszotta, ami egyszersmind azt is jelentette, hogy a prostituált életét élte. Nem hazudott, amikor hagyta, hogy férfiak fogdossák, ágyba vigyék – vagyis úgy viselkedett, mint Diderot ideális színésze a *Színészparadoxonban*, aki úgy azonosul a szereppel, hogy közben azt is tudja, hogy egy közönségnek játszik.

Alámerülni teljesen vagy részlegesen – ez kettőjük vitájának a tárgya. Vagyis az igazság akkor igazság-e, ha teljesen az, vagy lehet részleges is? A különös az, hogy mindkettőjüknek igaza van, és közben egyikőjüknek sincsen. Legalábbis a rendező nem dönti el a vitát. Ezzel közvetve a Fülöp-szigetek történelmére is reagál. Mert az ország történelme tele traumatikus helyzetekkel, az évszázadok során egyik megszálló a másikat szorította ki, s végül a lakosságnak éppen az a képessége veszett el, hogy tisztán lássa a saját helyzetét. Olyan sok réteg torlódott egymásra, hogy lehetetlen egyértelmű igazságokat kimondani. 1958-ban a magyar történelmi helyzetek örökös ismétlődése kapcsán Mészöly Miklós ezt írta: „Ha valami most erőszakos és igaztalan, hogyan lehessen ráépíteni valami eljövendő igazat? Hol a garancia, hogy az igazságtalanság nem fogja ismételni magát?” A *Melancholia* világról is ez mondható el. Van-e megváltás egy olyan világban, ahol minden összezavarodott s az igazat és a hamist már nem lehet szétválasztani? Ez foglalkoztatja Juliant, és ebbe rokannak bele a nők.

Ki az, aki hazudik, és ki az, aki igazat mond? A filmben látni a minden modernitástól leszakadt kisvárost, Sagadát, de látni a modern nagyvárost is; látni a számítógépeket használó embereket, de látni a mágiát gyakorló falusiakat is; látni a politikailag elkötelezetteket, akik készen állnak, hogy meghaljanak, és látni azokat, akik semmiben nem hisznek, hanem kizárólag az itt és mostban élnek. Politika és mágia, spiritizmus és modern technika torlódik egymásra. De éppilyen heterogén a

nyelv is, amit a filmben beszélnek, és amiben az angol keveredik az anyanyelvvel – pontosabban már éppen ez a keveréknyelv az anyanyelv. És ezt a heterogenitást erősíti az is, hogy technikailag Diaz nem törekedett a perfekcionizmusra: meghagyta a háttérzajokat, az időnként ugráló képsorokat, felváltva használta a hol hosszú, hol rövid vágásokat. Ennek eredményeként a film környezete sem „kitalált” környezet, hanem miközben nézem, végig olyan érzésem van, hogy magát a tényleges életet látom. Mintha egy játékfilm és egy dokumentumfilm tapadna egymásra. A végeredmény: egy olyan film, amelybe nézőként úgy tudok alámerülni, ahogyan a film szereplői a konstruált szerepeikbe. Egyfelől úgy viselkedem, ahogyan azt Julian elvárta a két nőtől: átadom magam teljesen a filmnek, szabályosan benne élek, s megfeledek az arról, hogy egy hét és fél órás filmről van szó. De közben úgy is viselkedem, mint Alberta: időnként félbeszakítom a filmet, kimegyek, leállítom, másnap folytatom. Úgy merülök alá teljesen, hogy közben reflektálok is rá. És napokkal vagy hetekkel azt követően, hogy megnéztem, már nem is csak filmként gondolok vissza rá, hanem mint saját emlékre is, olyasmire, amiben magam is részt vettem. És bár tudom, hogy akik e sorokat olvassák, azok közül a legtöbben nem látták ezt a filmet és feltehetően nem is fogják látni, engem mégis jó érzéssel tölt el, hogy létrejött, elkészült. Még ha éppen senki nem nézi, hanem láthatatlanul rejtőzik a digitális tér valamelyik zugában, akkor is a tudat, hogy létrejött, számomra még tisztábbá és még zavarosabbá tette a világot.