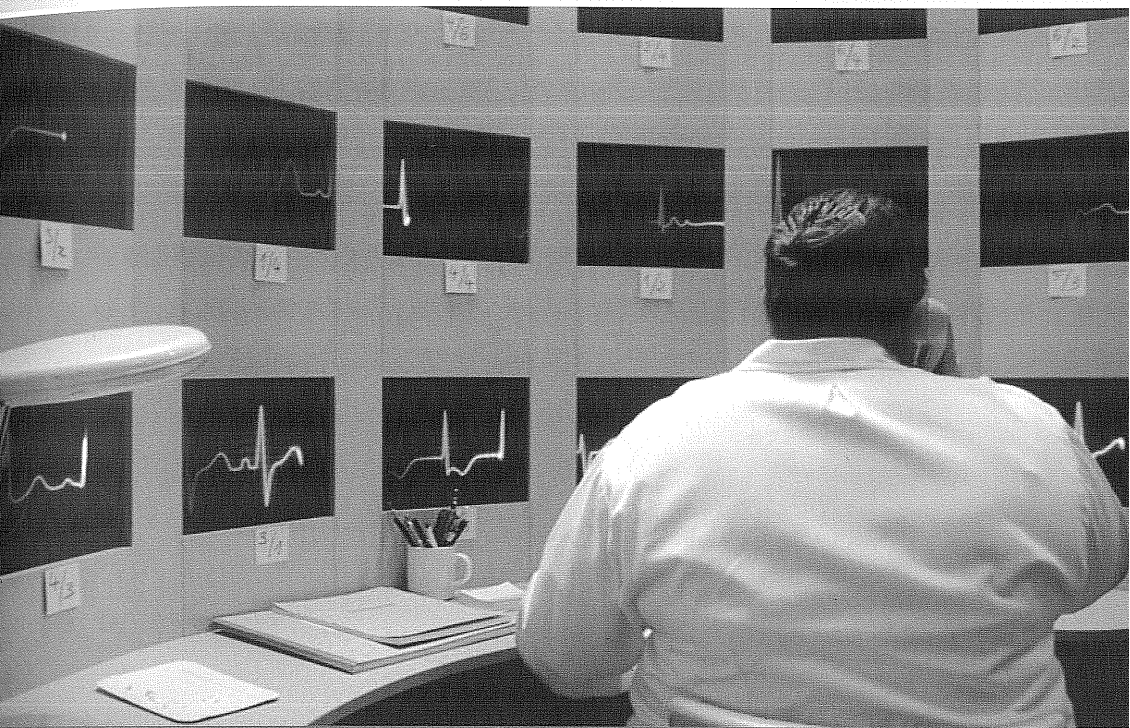


GYŐRI ZSOLT / KALMÁR GYÖRGY



ÉR, HATALOM ÉS IDENTITÁS

VISZONYAI A MAGYAR FILMBEN



A kortárs filmtudomány kulcskérdései

4.

A sorozatot szerkesztik:
Győri Zsolt és Kalmár György

Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben

Szerkesztette:
Győri Zsolt és Kalmár György



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2015



A kötet megjelenését a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszéke, a Debreceni Egyetem RH/751/2015 számú kutató egyetemi projektje és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL

Lektorálta:
FODOR PÉTER

A borítótérket készítette:
DÖMÖTÖR LAJOS

ISSN 2063-8450
ISBN 978 963 318 551 3

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2015-ben

Tartalom

Kalmár György, Győri Zsolt: A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben.....	7
Vincze Teréz: Testek táguló keretben – térkonceptiók a modernista magyar filmben	25
Kalmár György: A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben.....	41
Pólik József: Mi leszünk az ifjúság: a Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton <i>Iffjú szívvel</i> című filmjében.....	56
Stóhr Lóránt: Apa, fiú, föld. A föld mint identitásképző erő a magyar filmben.....	84
Győri Zsolt: Indiánok és tészelnőkök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”	99
Szabó Elemér: Az <i>Apacsok</i> című filmdráma foucault-i olvasata	119
Benke Attila: A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban.....	135
Ureczky Eszter: Nyögvenyelős gulyáskommunizmus: az evés mint a késő-kádárkori hatalmi viszonyok, nemi szerepek és fogyasztási módok metaforája a <i>Veri az ördög a feleségét</i> című filmben	159
Virginás Andrea: Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román-magyar játékfilmekben	171
Feldmann Fanni: Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után.....	183
Király Hajnal: A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben	202
Varga Balázs: Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben	216
Hajnal Márton: A panoptikusság motívum a <i>Bibliothèque Pascal</i> ban.....	226
Sághy Miklós: Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után.....	233
Horváth Imre: „Mindenki gettóstár”: tér, hatalom és identitás a <i>Nyócker!</i> című animációs filmben	244
A kötet szerzői.....	253

Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után*

A kommunista diktatúra kiépülésével, a hidegháború fokozódásával egy időben, vagyis a '40-es évek végétől kezdődően lezárulnak Magyarország – és az egész keleti blokk – nyugati határai, felépül a vasfüggöny, ami aknazár, szögesdrót, elektronikus jelzőrendszer telepítését jelentette a gyakorlatban. A földrajzi, topográfiai értelemben vett területhatar ugyanakkor metaforikus és szimbolikus jelentésekkel is gazdagon telítődött az államszocializmus idején. A vasfüggöny többek közt a szabad és a diktatórikus, valamint a többletgazdaságra és a hiánygazdaságra épülő társadalmak közti limes szerepét is betöltötte. Kétségtelen, hogy ezt a felosztást (mármint a megkülönböztést szabad és diktatórikus között) a hivatalos állampropaganda a keleti blokkban sosem ismerte el, ám a közvélekedésben egyre inkább tetet öltöttek a szóban forgó ellentétpárok – a '80-as években legalábbis már biztosan.

Gothár Péter filmje, a *Megáll az idő* (1981) például maró iróniával viszi színre a korabeli nyugat-képzeteket. Emlékezetes az a buli-jelenet, melynek során Vilma (azaz Wilman Péter) a részegséghez hasonló állapotban egy kólás üveget nyújt Pierre-nek, mondván, hogy ezt kóstolja meg, mert ez valami örületesen jó, új ital, amit az apja hozott egyenesen Londonból. Vagyis a menő, jó dolgok – a film cselekménye szerint – nyugatról érkeznek, ide értve természetesen a tiniket felvillanyozó rock and roll zenét is, ami a film meghatározó atmoszféráját adja. Az sem meglepő, hogy a rebellis diák, Pierre, aki a legkevésbé viseli el a korabeli társadalom fojtogató légkörét, nyugatra, a *szabadság* földjére szeretne menekülni a határelválasztó sorompó áttörésével.

Vagy egy másik filmpéldát hozva: Gyarmathy Livia *Szökés* (1997) című alkotásában a témaválasztásból fakadóan nyilván még élesebben rajzolódik ki a vasfüggöny (valós és képzeletbeli) limes-szerepe a két világrend közt. A recski büntetőtáborból menekült főhős, Molnár Gyula ugyanis csakis azt követően lehet *szabad*, hogy – a szó szoros értelmében – átvágja, átküzdi magát a szögesdrót-akadályon és golyózáporon Ausztriába. E drámai eseményt néhány nappal megelőzően Molnár azt javasolja a vele együtt szökött társának, hogy ne Magyarországon bujkáljanak, hanem menjenek tovább nyugatra, mire az utóbbi kételkedve azt kérdezi tőle, na, és mit csinálunk ott, a vasfüggönyön túl? A főhős kissé elcsodálkozva sorstársa értetlenségén azt válaszolja:

* A tanulmány elkészítését az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

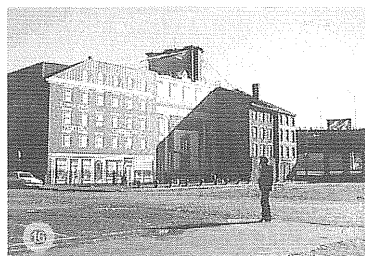


„hogyhogy mit csinálunk, hát szabadok leszünk”. S nyilván az sem véletlen, hogy a kockázatos, életveszélyes határátlépés képei után rögtön a Szabad Európa Rádió (Radio Free Europe) kivilágított, színes felirata alatt látjuk Molnárt (ti. e médium segítségével ad hírt a diktatúra szörnyűségeiről), vagyis a *szabadság* szó kékes ragyogásában (1. kép). Ily módon a *szabadság* fogalomköre egyértelműen a határzáron túli világhoz kapcsolódik a filmben.

Kikerülhetetlen kérdés: a vasfüggöny leomlása, a rendszerváltás bekövetkezte után miképpen szembesülnek a keleti hősök a képzeletbeli, imaginárius nyugat kézzelfogható valóságával. Másképpen fogalmazva: a lehetővé vált határátlépések keletről nyugatra milyen módon írják át és felül (amennyiben ezt teszik) a megelőző évtizedek nyugat képét?

A fordulat évei

Az 1987-ben bemutatott *Tiszta Amerika* (Gothár Péter) története röviden úgy foglалható össze, hogy Frigyes és családja kéthetes turistaútra érkezik New Yorkba, ahol a főhős fiát és feleségét, valamint az egész IBUSZ csoportot elhagyva disszidál az Egyesült Államokba. A film mindjárt a kezdő képsorokban megidézi a fent említett két nyugatsztereotípiát, nevezetesen a szabadság és jólét képzetköreit. Az előbbi abban a jelenetben bír fontos szereppel, melyben Frigyes és fia egy gőzölgő tóban úsznak, és a fiú azt kérdezi a mellette tempózó apjától, hogy messze van-e még Amerika. Frigyes azt válaszolja, hogy „ne dumálj annyit, hanem ússz, vagy itt akarsz megfulladni?” Nyilván – a képen jól látszik – nem az Atlanti óceánban tempóznak, ezért az *itt* mutatószó a magyar valóságra vonatkozik. E szójátékban szembeállítódik Amerika, a szabadság földje, ahol *egyáltalán* lehet élni, és a kelet világa, vagyis az *itt*, ahol csak megfulladni lehet, élni nem. A hiány *versus* többletgazdaság oppozícióra pedig az a jelenet utal, melyben a



kabinmester pénzt ad Frigyesnek az öltözőajtó rácsán át, arra kérve őt, hogy ha már úgyis Amerikába megy, akkor hozzon neki tűzkövet („azt a híres tűzkövet”), mert az itt krónikus hiánycikk.¹ Látható, a jólét, az árúbőség terrénumaként tételeződik e rövid kis beszélgetésben a szabadság földje, Amerika.

Amikor Frigyes és családja megérkeznek a világ „fővárosába”, akkor a helyi idegenvezető úgy köszönti

¹ A „híres tűzkő” kifejezés hallatán, tekintve a 80-as évek (puha) diktatórikus kontextusát, valamint a kabinmester sokat sejtető hangsúlyát, akár a forradalom gyújtószikráját adó (metaforikus) „tűzkőre” is gondolhat a befogadó.

a turistaúton lévő magyarokat, hogy „Isten hozta Önöket New Yorkban, ahol bármi megtörténhet”. E szavak a kelet-nyugat korabeli viszonyrendszerében értelmezve áttételesen azt is jelenthetik, hogy az utasok nincsenek már a diktatúra cselekvési korlátai közé kényszerítve. Frigyes azonban illegális New York-i tartózkodása során nem a nyugati jólétet és szabadságot, hanem a nyomor és a hajléktalanság gyötrelmeit kénytelen megtapasztalni. Magányosan, elárvultan bolyong lepukkant városrészek utcáin esőben, szélben és hidegben (2. kép).

A zűrzavar, a talajvesztettség képein túl Frigyes idegenségét erősíti, hogy nem beszél angolul, így nyelvi értelemben is elszigetelődik környezetétől. Új barátai, egy prostituált színes bőrű lány és a bátyja, akik szájalomból végül magukkal viszik őt, szintén törvényen és voltaképpen társadalmon kívüli emberek. A főhős körükben már csak azért sem lehet szabad, mert ők sem azok, ugyanis két fura alak üldözi folyamatosan a testvérpárt, így Frigyeset is, miután csatlakozik hozzájuk. Mint kiderül, a nyomokban loholó ballonkabátosok a szó szoros értelmében halálos fenyegetést jelentenek számukra. A szabadság földjén eszerint nincstelenség, üldöztetés, halálos fenyegetés vár a főhősre, vagyis éppen az ellentéte mindannak, amit Magyarországon elképzelt vagy elképzeltetett Amerikáról.

A film történetének érdekes fordulata, amikor megérkezik New Yorkba a főhős apósa, azzal a céllal, hogy hazavigye őt. A „szolgálati jellegű magánúton” lévő „apuka” egy két lábon járó kelet-európai kliségyűjtemény. Karaktere a szocializmus világképét többékevésbé magáévá tett ember mintapéldánya, aki a vejét „üldözve” a szabadság és a jólét földjével kénytelen szembesülni. Beszédmódjával folyamatosan a kádári Magyarország ideológiai (és ellenideológiai) zsargonját visszhangozza. Amerikát többek közt az alábbi módon azonosítja rántottaevés közben: „Ez tényleg Amerika. Nézd mekkora adag. Ez nem lopja meg.” Azaz a fogyasztás fokozott mértéke jelenti számára a nyugat-tapasztalatot, míg a kelet az össznépi lopás terrénumaként jelenik meg gondolatvilágában. Az após megjegyzéseinek sajátos humora nem ritkán abból fakad, hogy a kommunista ideológia pártzsargonját alkalmazza a kapitalista viszonyokra. Az amerikai repülőgép serény alkalmazottait figyelve például arra a következtetésre jut, hogy az amerikai egy „dolgos nép, nagy nép, élő hősei vannak”. Egy zsúfolt fodrászüzletben a nagy tömeg láttán így fakad ki az öreg: „annyian vannak, mint az oroszok”. Az éjszakai programot tervezve pedig a következőképpen kalkulál: „Egy rohadó vezető kapitalista országban nekem legyenek kuplerájok!” És a példák sora még folytatható lenne.

A kelet-európai viselkedési reflexek is működésbe lépnek nála a nyugati környezetben. A zsúfolt fodrászüzletben – melyről fentebb már volt szó – apuka egy BKV bérletet húz elő a zsebéből és azzal furakszik előre, mondván (természetesen magyarul!): „bérlet, bérlet”. Mikor a veje számon kéri rajta, miért csinálja ezt, hisz mindenki őket nézi, akkor apuka a legnagyobb természetességgel csak annyit válaszol, hogy azért, mert ezt így kell csinálni. Vagyis ez a könyöklős, kiskapukat kereső stílus a módi Ke-

let-Európában.² Egy ruhaüzletben pedig több dolgot is magára erőltetve próbál meg fizetés nélkül távozni Frigyes apósa, így bizonyítva, amit korábban mondott, hogy Kelet-Európában mindenki ott lop, ahol tud.³

Az átmulatott első New York-i éjszaka után Frigyes és „apuka” a tengerpartra mennek, ahol Amerika és Magyarország különbségeire terelődik a szó. Apuka nyíltan megkérdezi a vejét: „Ezt [mármint Amerikát] szereted?” Mire Frigyes: „Dehogy. Azt hittem megszokom. Ezt is itt. Kicsit már meg is szoktam. Itt nem azt mondd, amit akarsz, hanem amit bírsz.” Apuka kapva Frigyes kritikus szavain újra megpróbálja rábeszélni őt, hogy hagyja ott New Yorkot, s szálljon vele gépre: „Hát akkor gyere haza!” Mire Frigyes kifakad: „Semmit sem ért maga! Engem nem érdekel Amerika. Nem úgy van, ahogy gondoltam. Mondja meg Ferinek a gőzben, ha otthon valaki túl jó fejnek érzi magát, jöjjön ki ide. Nincs Amerika–dream, nincs! Itt ugyanúgy nincs semmi. Illetve nem ugyanúgy. Nem arról van szó, hogy *hol* jobb élni.” Apuka közbevág: „Dehogynem! Mindig arról van szó.” Frigyes folytatja: „Hanem, hogy *lehet-e* valahol egyáltalán!”

E tengerparti jelenetben explicit megfogalmazódik, hogy a főhős csalódott az amerikai álomban, és semmi nem úgy van, ahogy otthon képzelte. Tényleges tapasztalatai tehát felülírják korábbi elképzeléseit a szabad világról, egészen pontosan az Egyesült



Államokról. A vasfüggönyön túli utazás, letelepedési kísérlet ebben az értelemben kiábrándulást okoz Frigyesnek. S mivel az apósa által megtestesített keleti világba sincs már számára visszatérés, nem meglepő, hogy e csapdahelyzetből a halál jelenti az egyik lehetséges kiutat. Ennek belátását az a különös mosoly is kifejezheti, mellyel az arcán Frigyes még visszanez gyilkosaira és szoborrá dermedt apósára, mielőtt az East Riverbe zuhan (3. kép).

A fentiek fényében a film címének iróniája is könnyebben belátható. A *Tiszta Amerika* kifejezés ugyanis grammatikailag nem azonosításként (‘ez itt Amerika’), hanem hasonlításaként (‘ez itt éppen olyan, mint Amerika’) definiálható. A hasonlítás alakzata utalhat arra a hasadtságra, mely Frigyes New York-tapasztalatában megfigyelhető. Mert jóllehet ténylegesen Amerika földjén tartózkodik, ám ennek valósága nem esik egybe a képzeltében létező Amerikával, pontosabban azzal a nyugat képpel, ami a vasfüggöny keleti oldalán képzeletében megjelent vagy megjelenhetett, és aminek reményével elszakadt az IBUSZ csoporttól, hogy új életet kezdjen.

² Kalmár György *Inhabiting post-communist spaces in Nimród Antal's Kontroll* című tanulmányában – mely elsősorban Antal Nimród 2003-as filmjét állítja a fókuszba – kitűnő elemzést olvashatunk arról, hogy hogyan működnek a hatalmi rendszert kijátszó ügyeskedő technikák Kelet-Európában, vagyis hogy miképpen tapasztalható meg egyszerre az engedelmesség és a „trükközés” (a „gerilla taktika”) a posztkommunista érában (mintegy a múlt örökségeként), és hogy ennek milyen következményei lehetnek a régió identitáspolitikájában. A tanulmányban megfogalmazottak jól alkalmazhatók többek közt Frigyes apósának jellemzésére is.

³ A keletiek nyugaton „elötörő” lopás-mániája a később tárgyalásra kerülő filmekben is fontos motívumként jelenik meg; különösen a *Moszkva térben*, illetve az *Itt a szabadság!*-ban.

Salamon András 1992-ben bemutatott *Zsötem* című filmje szintén a (tartósnak szánt) határátlépés eseményét tematizálja. Laci, egy alvilági figura két barátnőjét, Anitát és Szilvit viszi ki Bécsbe, hogy ott peepshow-táncosnőként értékesítse őket. A befolyó haszonból, úgy remélik, mindhárman jól élnek majd az osztrák fővárosban. Odafelé a nyitott tetejű amerikai autóban Anita egy érdekesességnek szánt Márai-idézetet olvas fel a többieknek: „Nyugatra menj. És ne feledd soha, hogy keletről jöttél.” Erre válaszul Laci káromkodik egyet, majd azt mondja, hogy ő pont azt akarja elfelejteni. Csak-hogy Bécs nem fogadja be őket, amiképpen Frigyet sem New York. Nyelvismeret és munkavállalási papírok hiányában illegális bevándorlókként élnek, akiknek a helyi polgárokkal nem, csupán az alvilággal vannak kapcsolataik. Egészen pontosan ilyen összeköttetésekkel egyedül Laci rendelkezik, hiszen a lányok kizárólag a férfi közvetítésével viszonyulnak környezetükhöz.

A *Tiszta Amerika* főhőiséhez hasonlóan ők is olyan külvárosi terekben élnek a mindennapjaikat, melyek nem azonosíthatók a jól ismert város, Bécs jellegzetes képével. Az aluljárók, mélygarázsok, lakásbelsőik, bárók, ahol megfordulnak, átmeneti, köztes terekként értelmezhetők, melyek sem a kelethez, sem a nyugathoz nem tartoznak egyértelműen. Éppen úgy, mintha a film főszereplői a senki földjére száműzettek volna választott „új” hazájukban. A történet tulajdonképpen elbeszélőjében, Anitában akkor teljesedik ki igazán az otthontalanság és idegenség érzése, amikor Laci börtönbe kerül, Szilvi pedig nyomtalanul eltűnik. Társai nélkül ugyanis a lánynak fogalma sincs arról, hogy az osztrák főváros melyik részében, melyik területben található a lakás, amelyben hónapok óta élnek szerelmével és barátnőjével. A konkrét helyhez köthető irányvesztettség ugyanakkor belső orientálatlansággal is párosul, hisz Anitának semmi elképzelése nincs arról, mihez kezdjen Bécsben egyedül.

A *Zsötem* hősei tehát az olyan létformák látszólag szabadabb megélésére képesek csupán a néhai vasfüggönyön túli világban, mint a prostitúció, strihelés és a bűnözés. Más életformák nem hozzáférhetők számukra Bécsben. Nem csoda hát, hogy Ausztriából Olaszországba vagy Svájcba mennének tovább – amiképpen ez a két lány beszélgetéseiből kiderül. Mintha a vágyott jobb élet mindig egy *képzeletbeli* határon túl létezne, a valós országoktól és a konkrét helyektől függetlenül.

Az *Itt a szabadság!* – Váradi Péter filmje –, melyet a rendszerváltás évében, 1990-ben mutattak be, lényegében egy kelet-európai *road movie*. A történet szerint négy különös alak egy Moszkvicsba zsúfolódva elindul Budapestről Bécsbe, hogy egy főcsempész alvállalkozóiként műszaki árut szállítsanak Ausztriából Magyarországra.⁴

A helyenként szürreális, helyenként abszurd párbeszédekkel eltöltött közös utazás képi ábrázolásakor meghatározóak a szűk, gyakran torzító és szokatlan szögből felvett

⁴ Hogy a szóban forgó alkotás fő témája – egyáltalán nem függetlenül persze a nyugatra történő utazástól – a szabadság lesz, a cím nyilvánvaló témakijelölése mellett már a kezdő képsorokból is kiderül. A film nyitó jelentében a főhős, Imre egy létra tetején állva a szobafestés fortélyaira tanítja diákjait. Az okítás ábrázolásának záró-képén (a főcím alatt) a kamera egy magasra tartott, vastos pemzlit mutat, mely a premier plánt alkalmazó nagyításban (és persze a kontextus illetően kiiktatásában) olyannak látszik, akár a New York-i szabadság-szobor fáklója.

arc-közeli. A látványvilág bizarr aránytalanságai jól harmonizálnak a fura hősök párbeszédeinek félrecsúsztottságával, vagy ha tetszik, badarságaival. Négy nyomorult, civakodó alak rohog tehát a szabadság földje felé, ahol az árubőség és az illegálisan szerzett haszon reménye várja őket.

A film számtalan momentumából kiderül, hogy a főhősök reményeikkel koránt-sincsenek egyedül, hiszen egy akkoriban „divatos” össznépi zarándoklat részesei mindannyian. Egy ízben például a Moszkvicsban ülő Figaró arra figyelmezteti utastársát, Sanyikát, hogy ha nem viselkedik rendesen, és nem hagyja békén Karcsi bácsit, akkor átültetik a bonyhádi járatra. E fenyegetést követően a szintén nyugatra tartó bonyhádi járat belső világába kapunk nem túl szívderítő bepillantást. A nevezett busz utasai ugyanis részegen üvöltöznek, pajzán nótákat énekelnek, többen csirkecombokkal, kolbászokkal hadonásznak, mások a sofőrt utasítják félreállásra, azzal zsarolva őt, hogy máskülönben a buszba ürítenek, egyszóval teljes a káosz, melynek vizuális prezentációját, akárcsak a Bécs felé haladó autó színrevitelek, a torzító, klausztrófób közelképek és az egyébként sem túl tetszetős arcokat még bizarrabbá tevő látószögek határozzák meg (4. kép).



A határátlépés idegborzoló, hosszú percei után a Moszkvics utasai végre megérkeznek a szabadság földjére. A „bevonulás” jelentét diadalmas zenei aláfestés kíséri, ami annak fényében, hogy a határ túloldalán menten lerobbannak, meglehetősen ironikusan

hat. Míg Imre az autót szereli, Sanyika az országhatárt jelző magyar zászló alatt nagy átéléssel elszavalja a *Nemzeti dalt*, mégpedig úgy, hogy artikulatlan üvöltéssel hangsúlyozza a kérdést: „rabok legyünk, vagy szabadok”, illetve az erre adott költői választ: „esküszünk, esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!” Legvégül pedig egy elnyújtott kiáltással (és nem kevés teátralitással) fogadja meg a magasban lebegő magyar zászló-



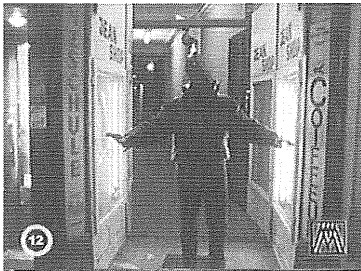
nak, illetve még afölött az égnak, hogy ő többet soha nem lesz rab (5. kép). E túlzó teátralitással előadott szavallattal a film tulajdonképpen a *szabad*-nyugat sztereotípiát parodizálja, összekapcsolva Petőfi versét a vasfüggönyön túlra történő átlépéssel.

Egy osztrák parkolóban, ahol pisi-szünetet tartanak, Karcsi megjegyzi, hogy a szabad világban még vécézni is jobb. Aztán pedig egy különös, szimbolikus értelmű jelenet következik: Imre kettészakít egy

nagyméretű cipőt, és abból aláhull, pontosabban: szerteszt száll az oda rejtett valuta. Mindezt lassított felvételen látjuk a magyar himnusz kíséretében. A kenyértörés hangsúlyossá tett eseménye felidézheti akár az úrvacsora, akár az államalapítás ünnepének kenyérszenteléseit is, ám ezúttal a nevezett események magasztos konnotációjához a pénzcsempészet igencsak profán aktusa társul. E jelenetben tehát a magasztos asszociációk – és persze a nem kevésbé emelkedett zene – vegyülnek az „alantas” cselekvéssel.

A regiszterek efajta vegyítéséből származik az esemény ábrázolásának ironikus felhangja. Mindemellett az is kiderül a kenyértörést ábrázoló képkockákból, hogy a főhősök számára a szabadság földje nem elvont, fennkölt eszméket, hanem mindenekeelőtt a szaporodó bankjegyeket és a mérhetetlen árubőséget jelenti.

Bécsbe megérkezve az eleve is idegen terep akkor válik igazán labirintussá a főhős, Imre számára, amikor „barátai” egy jobb üzleti ajánlat reményében kirabolják, és magára hagyják, a kocsiját pedig, benne utolsó szövetségesével, Sanyikával, elvontatják a rendőrök tilosban parkolásért. A kismimizett, kétségbeesett Imre kisebb ámokfutásba kezd, melynek során egy magyar bolt eladóival verekszik, megerőszkol egy nőt, gyilkol, valamint kocsmákban és egy orosz bordélyban elkölti a maradék pénzét. A főhős bécsi pokoljárásának ábrázolását részben a szürreális jelenetek, részben a groteszk hatást eredményező beállítások és kompozíciók határozzák meg – akárcsak a film korábban említett eseményeinek színrevitelét. A lidérces bécsi éjszaka allegorikus összefoglalása



az a látomásszerű jelenet, melyben a főhős egy fekete zacskóval a fején bolyong Bécs szűk utcáin, teljesen eltévedve, vakon tapogatózva előre (6. kép).

Imre végül egy török kamionos segítségével visszamenekül Magyarországra, ahol az első kocsmába betérve rettenetes buliban találja magát. Rosszarcú, rosszul öltözött férfiak üvöltőversenyt rendeznek, a vetélkedő fődjá pedig egy tanga bugyis nő, akit a verseny győztese, egy kövér, kopasz ember a vállán hordoz körbe a lampionokkal díszített kocsmában. Az események ábrázolását ezúttal is a groteszk stílus jellemzi, torzító arc-közeliekkel, szokatlan látószögekkel. Imre egy asztalnál ül magányosan, és először kését a csuklójához igazítja, mintha öngyilkos akarna lenni, aztán pedig egy hátára fordult, kapálózó bogarat néz asztalán. Az egyik beállításban egymásra fényképeződik a fekete, kapálózó kis rovar alakja és a főhős arca. A hátára esett bogárban önmaga reménytelenségét felismerő Imre végül néma és elkeseredett üvöltésre tája a száját. A szabad világ poklából ugyanis csak abba a másik pokolba menekülhetett vissza – sugallják ezek a félelmes világot mutató képek –, ahonnan a vasfüggöny leomlása után, azt remélte, mégiscsak kiszabadulhat egy jobb életbe.

Török Ferenc első nagyjátékfilmje, a *Moszkva tér* (2001) történetében a rendszerváltást, a vasfüggöny leomlását követő első nyugat-utazások is megjelennek. A szóban forgó alkotás Petya és Kigler párizsi útját ábrázolja részletesebben. A két fiú hamis jeggyel száll fel Budapesten a vonatra, hisz máskülönben nem is volna belépőjük a vasfüggönyön túli, szabad világba. A csatlakozásra várva néhány órát Bécsben időznek. Eközben tanúi lesznek a Gorenje-turizmusnak, vagyis annak a kereskedelmi zarándoklatnak, amit az *Itt a szabadság!* mintegy „belülről” ábrázolt a maga sötét tónusaival. Kigler és Petya betérnek egy boltba vásárolni, ahol Kigler olyan gátlástalanul lop, hogy végül elfogják, s Petya egyedül kénytelen folytatni útját Párizs felé. Ott azonban, annak ellenére, hogy láthatóan jól érzi magát a barátnőjével, csupán egyetlen napot tölt, majd váratlanul hazautazik. Az indok: a nagymamája nem vette fel a telefont, amikor hívta

őt, s ez felettébb aggasztotta a fiút. Petya döntése dramaturgiailag nem túl meggyőző, hisz részben a szíve (láthatóan szereti ugyanis a lányt), részben a józan esze ellenében cselekszik, amikor haza indul. Tettét csupán az magyarázhatja, hogy nyelvtudás és egyéb kulturális ismeretek hiányában teljes mértékben idegen számára a párizsi környezet, s ezért nincs ott maradása. Más szóval: „a nyugatra kijutó fiatal hős elveszti orientációját és rögvest hazaindul.” (Strausz 23) Petya idegenségérzetét fejezhetik ki azok a gyors kameramozgásokkal felvett, elmosódott (szubjektív) képek, melyekkel kizárólag Bécs és Párizs ábrázolásakor találkozhatunk. Ezek ugyanis azt sugallják, hogy a nevezett városok elmosódott káoszként hatnak a történetbeli megfigyelőre. Röviden: Petya sem jutott sokkal messzebb a néhai vasfüggönytől, mint Kigler, akit már az osztrák fővárosban elidegenítettek a nyugati környezettől kelet-európai reflexei.

Hogy a térpoétika milyen fontos szerepű a filmben, azt a cím is bizonyítja, hisz Budapest egyik kultikus helyének, a Moszkva térnek ad kitüntetett szerepet. A Moszkva tér annak a fővárosnak a nevét viseli, mely a vasfüggöny keleti oldalának legfőbb hatalmi centruma volt, így a róla elnevezett hely a kelet-európaiság szimbolikus tereként azonosítható a filmben. A történet Moszkva téri eseményekkel indít, majd végül szintén a nevezetes teret látjuk, miközben a főszereplő-narrátor az utazás óta eltelt 10 évet foglalja össze. Ez a keretes szerkesztésmód azt sugallja: a kör bezárul, nincs szabadulás a kelet-európaiságból; nincs szabadulás a kádári diktatúrában kialakult, röghöz kötő reflexektől.⁵

Európa közepén

A 2000-es évek magyar filmjeinek perspektívájából úgy tűnhet, hogy az ezredforduló, sőt, az Európai Unió csatlakozás sem hozott döntő változást a néhai vasfüggöny nyugati oldalának imaginárius újraalkotásában. Hajdu Szabolcs több filmjében tematizálja a kelet-nyugati határátlépés tapasztalatát. A 2010-ben bemutatott *Bibliothèque Pascal* is ezek közé tartozik. A történet erdélyi főhősnőjét, Monát apja prostituáltként eladja a Lajtán túli világban. A lány különböző adásvételi kalandok után végül egy angliai luxusbordélyban találja magát bebörtönözve.

Az *Eastploitation* című esszémben megírtam már, hogy Hajdu szóban forgó filmjében markánsan elkülönül egymástól Kelet- és Nyugat-Európa világa. Eszerint a nyugatot megtestesítő Angliában a kultúra már csak a prostitúció és az aljas vágyfelkeltés céljait szolgálja (tudniillik a rabságban tartott örömlányok irodalmi hősöket kénytelenek alakítani). Vizuálisan a kelet élénk, digitálisan túlszínezett meseszerűsége áll

⁵ Strausz László fentebb idézett munkájában többek közt a *Moszkva tér* és a később tárgyalásra kerülő *Fehér tenyér* elemzésekor fogalmaz a következőképpen: „A szereplők a rendszerváltás körül (de nem kifejezetten emiatt) elhagyják az országot, keresik a lehetőségeket, önazonosságukat, de a filmekben nem tudnak szabadulni attól az identitástól, amelyet maguk mögött hagytak” (25).



szemben a króm és matt színekkel festett Angliával.⁶ S talán az sem véletlen, hogy a főszereplő lány, Mona szabadulása a nyugati bordélyból egy keleti csoda segítségével következik be (ti. lányának álma kiszabadítja őt). Ebből következően a szabadság földje, a néhai vasfüggöny túloldala egyfelől prostituálja a kultúrát, másfelől elősegíti a szegény, jogfosztott nők kizsákmányolását – legalábbis Mona szempontjából

(akár megtörtént vele, amit mesélt, akár nem) így fest Európának az a fele.⁷ Erdélyi sorstársához hasonló tapasztalatokat szerez a *Viktória – a zürichi expressz* (Men Lareida, 2014) magyar főhősnője is. A nyugati munkavállalás arra döbbsenti rá Viktóriát, hogy előzetes álmai és vágyai nagyon messze vannak tényleges Svájc-tapasztalatától. A Lajtán túli világ köré szőtt színes itthoni elképzeléseit ugyanis a kényszer-prostitúció kegyetlen valósága zúzza szét odakint. Negatív nyugat tapasztalatán az sem javít túl sokat, hogy közvetlen kizsákmányolói nem svájciak, hanem honfitársai – egy játékszenvedéllyel küzdő férfi és egy pénzéhes roma nő –, hisz áttételesen mégiscsak a fizetőképes nyugati kereslet és igény határozza meg az ő sorsát is.

A *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2005) szintén egy nyugati irányú határátlépés történetét, és ezzel egyidejűleg annak lehetőségét vagy lehetetlenségét viszi színre. Az eddig említett alkotásokkal ellentétben ez a film lényegében egy sikeres kivándorlás krónikája, jóllehet a főhőst kezdetben gúzsba kötik sajátosan magyar, vagy ha teszik, kelet-európai reflexei. Dongó Miklós ugyanis azért kerül bajba Kanadában, ahol tornászdedzőként kezd dolgozni, mert tanítványával túl erőszakosan bánik. Ennek oka pedig, sugallja a film, hogy a '70-es '80-as évek Magyarországon ő még ennél is kegyetlenebb edzői módszerek hatására érett versenyzővé. Az elbeszélés meglehetősen élesen szembeállítja egymással a kádári diktatúra és a 2000-es évek észak-amerikai demokráciájának világát. Dongónak ezt az időben eltolt, képzeletbeli határt kellene átlépnie, hogy odakint sikeres edzővé válhasson.

A film történetében érdekes módon van egy furcsa „szakadás”. A fiatal, tizenegykét éves Dongó ugyanis megszabadulva kegyetlen trénerétől egy légtornász csapathoz szegődik, ám az első fellépése olyan szerencsétlenül sikerül, hogy lezuhan a magasból, és összetöri magát. A drámai baleset képei a felnőttkori Dongó tornaversenyének jeleneivel montírozódnak össze, nem kevés feszültséget teremtve a filmnek ebben a szakaszában. Csakhogy nem egészen érteni, ha súlyos, esetleg maradandó sérüléseket szenved Dongó gyerekkorában, akkor hogyan képes kb. 20 évvel később egy világ-

⁶ Vö. „A *Bibliothèque Pascal* főhőse folyton egyre szűkebb terekbe kényszerül (ház a tengerparton, füle a vonaton, konténer a tenger alatt, cella Pascal birodalmában, fullasztó nylonzsák a cellában), a kiszolgáltatottság mind fenyegetőbb határhelyzeteibe jut” (Varga 218). Azaz a keletről nyugatra történő utazás (élet) tévesztéssel is együtt jár a szóban forgó filmben.

⁷ Az Európa keleti és nyugati felét jellemző sztereotípiák filmes megjelenéseiről izgalmas, a lehetséges okokra is rávilágító erejű gondolatmenetet olvashatunk Dánél Mónika *Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok* című tanulmányában.

versenyen csúcsteljesítményt nyújtani; vagy egyáltalán: hogyan képes még tornászni? E dramaturgiai paradoxon feloldása, úgy hiszem, az ok-okozatiság szintjén nem, csupán a történet szimbolikus terében lehetséges. Szimbolikus tér alatt azt értem, ami nem az alkotás „valós” világában, hanem jelen esetben a főszereplő tudatában játszódik le. Dongónak ugyanis meg kell haladnia gyerekkori (diktatúrában szocializálódott) énjét, hogy boldoguljon, vagy egyáltalán élni tudjon a számára idegen észak-amerikai közegben. A zuhanás és a súlyos baleset akár a főhős (traumatizált) gyermeki énjének szimbolikus halálaként is értelmezhető, hisz a földet érés után úgy fekszik a tizenéves Dongó a cirkusz porondján, mint akiből már kiszállt minden élet (7. kép). S ez a tudati esemény, vagy ha tetszik, *cezúra* voltaképpen az előfeltétele annak, hogy bekövetkezessen végül a tényleges határátlépés a nyomasztó gyerekkor keleti és a szabad felnőttkor nyugati világa közt.⁸

Dongónak sikerül végül a „határátlépés”, a film története pedig ennek megfelelően az ő viszonylag sikeres amerikai életének képeivel zárul. Mindehhez persze hozzá kell tenni, hogy a *Fehér tenyér* sem festi túl színesre és vágykeltőre a nyugat világát. Az észak-amerikai nagyvárosok embertelen tömbház-rengetegekként, nagy forgalmú utak zajos hálózataként jelennek meg a filmben, és képi ábrázolásuk a szürke és hideg-kék árnyalatok dominanciájával történik. Ebből következően, úgy tűnhet, Dongó Miklóst befogadja ugyan Amerika, ám otthonává mégsem válik a szabadság földje.

A Kádár-korban a vasfüggönnyel, aknazárral elzárt nyugati világ tehát idealizált lélettérként tételeződött a moszkvai erőcentrum által meghatározott régióban. A vasfüggöny leomlása után a valós határátlépések, utazás-élmények rávilágítottak arra a hasadtságra, amely a képzelt nyugat és annak valós tapasztalata közt fennállt. Ez az ellentmondás a kilencvenes években talán nem meglepő, hisz a diktatúra szorításában, a kényszerű bezártságban a fantáziák óhatatlanul is jóval színesebbre rajzolták a Lajtán túli régiót, mint amilyen az valójában volt. Érdekes módon azonban a kétezres évek sem hoztak radikális változást a magyar szerzői filmek nyugat-ábrázolásában. Azokban ugyanis a nyugati világ az emberkereskedelem és a kultúra elsilányításának szürke színekkel festett terepeként jelenik meg – amiképpen erre a fenti példák segítségével igyekeztem rámutatni. Nyilván kockázatos négy-öt film alapján ilyen következtetéseket levonni, ám az mégiscsak szimptomatikusnak tűnhet, hogy abban a néhány, 2000-es években bemutatott szerzői alkotásban, melyekben a kelet-nyugati határátlépés motívuma megjelenik, a néhai vasfüggönyön túli világ ábrázolásának alaptónusa nem sokban tér el a 90-es évek hasonló témájú filmjeinek szemléletétől. Vagyis, úgy tűnhet, a nyugat szerzői filmes megítélése a rendszerváltás óta eltelt több mint két évtizedben lényegében alig változott valamit. A jelenség egyik fő oka talán az, hogy a kortárs filmrendezők középgenerációja (Török Ferenc, Hajdu Szabolcs, Mundruczó Kornél, Pálfi György és mások) még a késő Kádár-kor miliójében szocializálódott – amiképpen

⁸ Pintér Judit Nóra trauma-elemzésében a trauma eseménye olyan törés, *cezúra*, amely az individuum életét egy előtte és egy utána állapotra osztja, és a két identitás között nincsen narratív folytonosság. A trauma, írja Pintér, „olyan törés, olyan *cezúra* az életben, amelyet nem képes addigi múltjával, világával, önazonosságával együtt megélni” (72).

ezt a *Moszkva tér* is bizonyítja.⁹ Más szóval: alkotásaik térpoétikájából Európa korabeli kettéosztottságának mentális térképe rajzolódik ki újra és újra.¹⁰

Mindazonáltal persze az sem kizárt, hogy most lép majd színre egy új filmes generáció, akik számára a kelet-nyugat limes, a néhai vasfüggöny hűlt helye szabadon átjárható mindenfajta határfrász és gyomorideg nélkül. A nemrég bemutatott *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014) főhőse számára Lisszabon például hasonlóan élhető helyként tételeződik, mint éppenséggel Budapest. Ott is szerelembe lehet esni, lehet mosogatni, dolgozni, egyszóval majdnem úgy lehet élni, akár a saját hazában. Persze ehhez az is kell, hogy a magyar főváros olyan módon jelenjen meg a szóban forgó filmben, mint bármilyen más európai nagyváros. Vagyis egy tényleges és éles imaginárius határok nélküli Európa szerves részeként.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Dánél Mónika. „Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok. Kortárs magyar filmek posztkoloniális olvasatai”. *Esemény – trauma – nyilvánosság*. Dánél Mónika–Fodor Péter–L. Varga Péter (szerk.). Budapest: Ráció, 2012. 112–133.
- Kalmár György. „Inhabiting post-communist spaces in Nimród Antal’s *Kontroll*.” *Jump Cut* 56. Web. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/KalmarKontroll/index.html>
- . „A labirintus-elv: Férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
- Király Hajnal. „A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 202–215.
- Pintér Judit Nóra. *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest: L’Harmattan, 2014.
- Sághy Miklós. „Eastploitation”. *Filmvilág* 2014/10. 24–26.
- Schubert Gusztáv. „Rejtőzködő évtized”. *Metropolis* 2002/3–4. 10–22.
- Strausz László. „Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél”. *Metropolis* 2011/3. 20–28.
- Varga Balázs. „Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 216–225.

⁹ Király Hajnal a jelen kötetben olvasható tanulmányában ír arról, hogy a rendszerváltás a fiatal rendezőgeneráció számára valójában nem felszabadulással, hanem illúzióvesztéssel járt (204).

¹⁰ Vö. „Bármerre nézünk, ugyanazt látjuk a századvégi magyar filmben: a múlt valahogy nem tud véget érni, a jövő pedig nem tud elkezdődni” (Schubert 12). Kalmár György a jelen kötetben olvasható tanulmányában meggyőzően ír arról, hogy a kommunizmus idején kialakult mentális térképzetek, az úgynevezett mestermetaforák a rendszerváltás után is érvényben maradtak és továbbra is meghatározzák az egyének tértapasztalatát (52).