

FILMVILÁG

53619
771757

MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LVIII. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM • 2015. április • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

2015 APR 07



VASFÜGGÖNY ÉS ILLÚZIÓK + CORMAC MCCARTHY

Robotok évszázada



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Anne Fontaine: **Gemma Bovery** - Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



ROBOTOK ÉVSZÁZADA

A robot már rég nem fantasztikum: jelenléte egyre inkább átalakítja munkahelyünket és életkörülményeinket. A robotok növekvő felhasználásának pozitív és negatív következményeit egyelőre nem igen gondoltuk végig, erős a kontraszt a tömegkultúrából vett, előre gyártott narratívák és a tudományág realitásai között. Az ember ellen forduló gonosz robot fantomképe akadályozza a tisztánlátást. **Gabe Ibanez: Automata, 18. oldal**

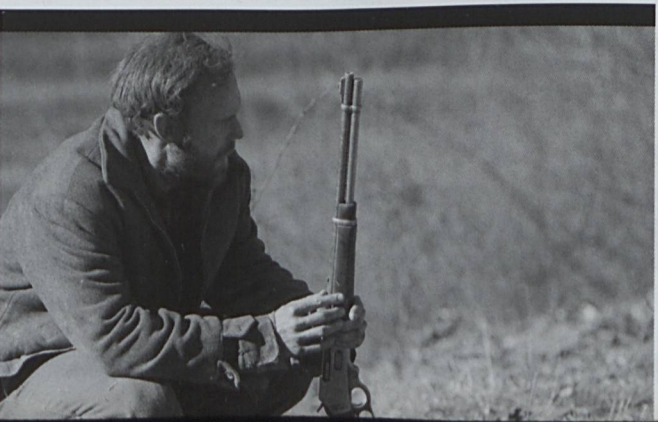


JONATHAN GLAZER

A felszín alatt (*Under the Skin*) az utóbbi évek egyik legkritikusabb és legkiábrándultabb sci-fije. Keményen bírál xenofóbiát, szexizmust, kapitalizmust, fogyasztói szemléletet és elitizmust, a földönkívüliek fejlettebb, de szintén élehetetlen, kegyetlen és szellemi sötétségben tévelygő civilizációjának görbe tükrén keresztül parodizálja a miénket. **Jonathan Glazer: A felszín alatt, 24. oldal**

MCCARTHY-ADAPTÁCIÓK

A naiv ember beavatódik a bűnbe a *Vad lovakban*. Az erkölcsi határookra fittyet hányva vétkezik a *Nem vènnnek való vidékben* és a *jogászbán*. Megbűnhődik *Az útbán*. És végül ráeszmél az élet alapvető értelmetlenségére a *Sunset Limited* kamaradramájában. McCarthy színdarabja *Az út* sokkoló intellektuális és spirituális pesszimizmusán is tútesz. **James Franco: Isten gyermeke, 30. oldal**



2015 április

FILMVILÁG

LVIII. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Sághy Miklós: A képzület vasfüggőnye (<i>A magyar filmek Nyugat-képe</i>)	4
Sándor Tibor: A paraszti sors változásai (<i>Vidéki Magyarország 1942-89 – 4. rész</i>)	8
Bilsiczky Balázs: Párhuzamos valóságok (<i>Beszélgetés Zsigmond Dezsővel</i>)	14
Várkonyi Benedek: Kossuthkifli és forradalom (<i>Beszélgetés Fehér Bélával</i>)	16

TUDÓSOK A MOZIBAN: ROBOTOK ÉVSZÁZADA

Baski Sándor: Robotmatiné (<i>A robot gyermekkora</i>)	18
Sepsi László: Katarzis és aprómunka (<i>A kortárs robotika</i>)	20
Pernecker Dávid: A holnap markában (<i>Futura-sorozat</i>)	22

JONATHAN GLAZER

Huber Zoltán: Tiszta kép (<i>Jonathan Glazer</i>)	24
Csiger Ádám: Idegen közöttünk (<i>Jonathan Glazer: A felszín alatt</i>)	27

CORMAC MCCARTHY

Pernecker Dávid: A hiábavalóság szavai (<i>Cormac McCarthy-adaptációk</i>)	30
Huber Zoltán: A hűség nem elég (<i>James Franco: Isten gyermeke</i>)	33

Fritz Lang

Martin Ferenc: Fenyegető képek (<i>Fritz Lang amerikai bűnfilmjei</i>)	34
Murai András: A forma hatalma (<i>Martin Ferenc: A félelem képei</i>)	36
Schreiber András: Félelem és tömegpszichózis (<i>Fritz Lang Dr. Mabuse-filmjei</i>)	38

FESTIVÁL

Simor Eszter: Rögregalizmus (<i>Berlin</i>)	40
Szalkai Réka: Aki nincs ott, lemarad (<i>Rotterdam</i>)	44

KÖNYV

Roboz Gábor: Nagy falat (<i>David Cronenberg: Konzum</i>)	46
Horeczky Krisztina: Dupla R, a különç (<i>Michael Feeney Callan: Robert Redford</i>)	47

FILM/REGÉNY

Varró Attila: Flaubert én vagyok (<i>Posy Simmonds: Gemma Boveri</i>)	48
Vajda Judit: Cherchez la femme! (<i>Anne Fontaine: Gemma Boveri</i>)	49

KÉPREGÉNY

Bayer Antal: Mindennapi rajzaink (<i>Francia szerzői képregények</i>)	50
---	----

KRITIKA

Barkóczy Janka: Terasz kilátással (<i>Laurent Cantet: Havannai éjszaka</i>)	52
Forgács Nóra Kinga: A test beszél (<i>Jean-Pierre Améris: Marie története</i>)	53
Schubert Gusztáv: Örömgene (<i>Sólyom András: Fischer Iván</i>)	54

MOZI

DVD	62
-----	----

PAPÍRMOZI

	64
--	----

A címlapon: Anne Fontaine: *Gemma Boveri* (Gemma Arterton)

– A Mozinet áprilisi bemutatója

A képzelet vasfüggőnye

SÁGHY MIKLÓS

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 nyugati határai, lehull a vasfüggöny, ami aknazár, szögesdrót, elektronikus jelzőrendszer telepítését jelentette a gyakorlatban. A földrajzi, topográfiai értelemben vett területhatár 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. Kétségtelenül ezt a felosztást (mármint a megkülönböztetést szabad és diktatórikus között) a hivatalos állampropaganda a keleti blokkban sosem ismerte el, ám a közzélekedésben egyre inkább testet öltöttek a szóban forgó ellentétpárok – a '80-as években legalábbis már biztosan.

Gothár Péter filmje, a *Megáll az idő* (1981) például maró iróniával viszi színpadra a korabeli nyugat-képzeteket. Emlékeztet 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 története szerint – nyugatról érkeznek, ide érve 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.

Kikerülhetetlen kérdés: a vasfüggöny leomlása, a rendszerváltás bekövetkezése 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 foglalható össze, hogy Frigyes és családja kétéhes turistaútra érkezik New Yorkba, ahol a főhős fiát és feleségét, valamint az egész IBUSZ csoportot elhagyva disszidál az Egyesült Államokba. Amikor a világ „fővárosába” megérkeznek, akkor a helyi idegenvezető úgy köszönti a 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 hajléktalan létforma gyötrelmeit kénytelen megérinteni. Magányosan, elárvultan bolyong lepukkant városrészek utcáin esőben, szélben és hidegben.

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 szánalomból végül magukkal viszik őt, szintén törvényen és voltaképpen társadalmon kívüli emberek. A főhős körülményben már csak azért sem lehet szabad, mert ők sem azok, ugyanis két fura alak üldözi folyamatosan a testvérpárt, így Frigyes is, miután csatlakozik hozzájuk. Mint kiderül, a nyomukban loholó ballonkabátosok a szó szoros értelmében halálos fenyegetést jelentenek számukra. A szabadság

földjén eszerint nincstelenség, üldözöttség, halálos fenyegetés vár a főhősre, vagyis éppen az ellentéte mindannak, amit Magyarországon elképzelt vagy elképzeltett Amerikáról.

A film történetének érdekes fordulata, amikor megérkezik New Yorkba a főhős apósa, azzal a céllal, hogy hazavigye őt. Az átmulatott első 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 mag! 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 számára már visszatérés, így 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.

Salamon András 1992-ben bemutatott *Zsötémje* 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 érdekességnek szánt (Márai) idézetet olvas

fel a többieknek, miszerint „Nyugatra menj. És ne feledd soha, hogy keletről jöttél.” Erre válaszul Laci káromkodik egyet, majd azt mondja, hogy ő pont azt akarja elfelejteni. Mármost hogy honnan jött. Csakhogy a város 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 összekötetésekkel egyedül Laci rendelkezik, hiszen a lányok kizárólag a férfi közvetítésével viszonyulnak környezetükhöz.

A *Tiszta Amerika* főhőséhez hasonlóan ők is olyan külvárosi terekben élnek a mindennapjaikat, melyek nem azonosíthatók a jól ismert város, Bécs jellegzetes részeiként. Az aluljárók, mélygarázsok, lakásbelső, 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 elbeszélőjének, Anitának az otthontalanság és idegenség érzése akkor teljesedik ki igazán, amikor Laci börtönbe kerül, Szilvi pedig nyomtalanul eltűnik. Társai nélkül ugyanis a lánynak fogalma sincs arról, hogy az osztrák főváros melyik részében,

melyik kerületében található a lakás, amelyben hónapok óta élnek szerelmével és barátnőjével. A konkrét helyhez köthető irányvesztettség ugyanakkor belső orientálatlansággal is párosul, hisz Anitának semmi elképzelése, mihez kezdjen Bécsben egyedül.

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

Az *Itt a szabadság!* – Váradi Péter filmje –, melyet a rendszerváltás évében, vagyis 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.

A helyenként szürreális, helyenként abszurd párbeszédekkel eltöltött közös utazás képi ábrázolásakor

meghatározóak a szűk, gyakran torzító és szokatlan szögből felvett arc-közeli-ek. A látványvilág bizarr aránytalanságai jól harmonizálnak a fura hősök párbeszédeinek félrecsúsztottságával, vagy ha tetszik, badarságaival. Négy nyomorult, civakodó alak robog tehát a szabadság földje felé, ahol az árubőség és az illegálisan szerzett haszon reménye várja őket.

Bécsbe megérkezve az alapvetően 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 szövetségeseivel, Sanyikával, elvontatják a rendőrök tilosban parkolásért. A kisemmizett, 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 összefogla-

lása az a látomásszerű jelenet, melynek során a főhős egy fekete zacskóval a fején bolyong Bécs

„Ahol bármi megtörténhet”
(Gothár Péter: *Tiszta Amerika*
– Lukács Andor)



szűk utcáin, teljesen eltévedve, vakon tapogatózva előre.

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 fődíja 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-közeliakkal, 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 tátja a száját. A szabad világ poklából ugyanis csak abba a másik pokolba menekülhetett vissza – sugallják ezek 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 célú zarándoklatnak, amelyet az *Itt a szabadság!* mintegy „belülről” ábrázolt a maga sötét tónusaival. Kigler és Petya betérnek egy boltba vásárolni, ahol előbbi 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. A főhősnek ezt az érzését 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 káoszaként 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 téropétika milyen fontos szereppel bír a szóban forgó alkotásban, azt a cím is bizonyítja, mely Budapest egyik kultikus helyét, a Moszkva teret helyezi kitüntetett szerepbe. 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.

EURÓPA KÖZEPÉN

A 2000-es évek magyar filmjeinek perspektívájából úgy tűnhet, 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 főhősönként, Mónát apja prostituáltként értékesíti a Lajtán túli világban. A lány különböző adásvételi kalandok után végül egy angliai luxusbordélyban találja magát bebörtönözve.

Az *Eastploitation* című esszémben (*Filmvilág* 2014/10) 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 vágyfelfeltetés céljait szolgálja (tudniillik a rab-ságban tartott örömlányok irodalmi hő-sőket kénytelenek alakítani). Vizuálisan a kelet élénk, digitálisan túlszínezett meseszerűsége áll szemben a króm és matt színekkel festett Angliával. S talán az sem véletlen, hogy a főszereplő lány, Móna szabadulása a nyugati bordélyból egy keleti csoda segítségével következik be (ti. lányának álma kiszabadítja őt).

„Nem jutott messzebb a vasfüggönytől”

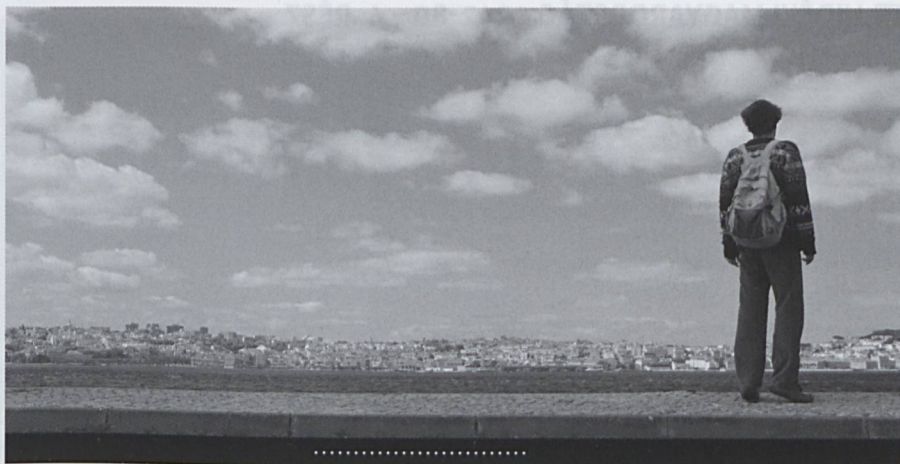
(Hajdu Szabolcs: Fehér tenyér – Orion Radies)



Ebből következően a szabadság földje, a néhai vasfüggöny túoldal a egyfelől prostituálja a kultúrát, másfelől elősegíti a szegény, jogfosztott nők kizsákmányolását – legalábbis Móna szempontjából (akár megtörtént vele, amit mesélt, akár nem) így fest Európának az a fele. Erdélyi sorstársához hasonló tapasztalatokat szerez a *Viktória – a zürichi expressz* (Men Lareida, 2014) főhősnője is. A nyugati munkavállalás ugyanis arra döbbenő 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.

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, jöllehet 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 tanítványaival 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, tizenegy-két 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 jeleneteivel montírozódnak össze, nem kevés feszültséget teremtve a filmnek ebben a szakaszában. Csakhogy nem egészen érteni, ha súlyos, esetleg maradandó sérüléseket szenved Dongó gyermekkorában, akkor hogyan képes kb. 20 évvel később egy világversenyen csúcsteljesítményt nyújtani; vagy egyáltalán: hogyan képes még tornászni? E dramaturgiai paradoxon feloldása, úgy hiszem, az ok-okozatiság szintjén nem, csupán a



történet szimbolikus térben lehetséges. Szimbolikus tér: 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. 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.

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 terapeként jelenik meg – amiképpen erre a fenti példák segítségével igyekeztem

„Kettéosztottságának mentális térképe”

(Reisz Gábor: VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan – Ferenczik Áron)

rámutatni. Nyilván kockázatos négy-öt film alapján ilyen következtetéseket levonni, ám az mégiscsak szimptomatikusan 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 ezt a *Moszkva tér* is bizonyítja. Más szóval: alkotásaik térpoétikájából Európa korabeli kettéosztottságának mentális térképe rajzolódik ki újra és újra.

Mindazonáltal persze az sem kizárt, hogy most lép majd színre egy új filmes generáció, kik számára a kelet-nyugat limes, a néhai vasfüggöny hült 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 szerelemben 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 filmekben, mint bármilyen más európai nagyváros. Vagyis egy tényleges és éles imaginárius határok nélküli Európa szerves részeként. •