

ERŐSS GÁBOR

Az idegen, filmnyelven szólva *Külföldiek és kisebbségek a magyar filmekben (1960–2005)**

A film egyetlen beállítással – például alsó kameraállásból, alulról megvilágítva – barbár, vérengző fenevaddá változtathatja a külföldit, az idegent. De ennek ellenkezőjét is éppen olyan könnyedén teszi: egy közeli felvétel, egy könnycsepp, egy mosoly elég. Mindenre képes, de nem él vissza e képességével. A magyar film jobbára nem taszítja ki az idegent: érdeklődve és/vagy szeretettel viszonyul a mássághoz. Ez persze csak akkor igaz, ha egyáltalán szót ejt róla. A leggyakrabban ugyanis a külföld(iek) nincsen(ek) napirenden. Ám ez nem a filmipar „hibája”, hiszen a nemzeti kultúra – vagy más szóval a kulturális mező – érdeklődésének fókuszában mindig a „belföld” áll, akármely szegmensét is vizsgáljuk, az újságírástól az irodalomig. Ez alapvetően a filmiparra is igaz, de azért ebben is kicsit más a mozi: sokat és egyre többet foglalkozik a külföldi, az idegen alakjával.

Az „idegen” a rendszerváltás előtt és azután két különböző okból vált fontos szereplővé. Az 1990 előtti évtizedek során azért, mert a mozi nagy előszeretettel állította az *ambivalens identitás*, a „kicsit magyar, kicsit idegen” *zsidók és cigányok* alakját a középpontba. Közben a vágyott Nyugat, sőt a disszidens is fel-feltűnt a filmvásznon, *más hazai kisebbségek* azonban se a rendszerváltás előtt, se azóta; vagy csak néha-néha. Ugyanez érvényes a *határon túli magyarokra* is. Az utóbbi egy-másfél évtizedben, részben a rendszerváltás következményeképpen, részben az európai

* A tanulmány *A magyarországi bevándorlás okai és következményei* című NKFP-kutatás (2002–2005) keretében készült kézirat átdolgozott változata. A kutatás vezetője Tóth Pál Péter (KSH Népeségtudományi Intézet), az alprojekté Kovács Éva (TLI Közép-Európai Tanulmányok Központja) volt.

filmgyártás átalakulása miatt egyre több a koprodukció, a külföldi forgatási helyszín, és rendezőink egyre inkább a külföldi fesztiválokon keresik az elismerést. Ezzel a külföld hazai pályává, az idegen pedig kedves ismerőssé válik: Budapest és a *Balra a nap...* (Fésős András, 2000) német tengerpartja vagy a *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) Párizsa között már nincsen határ: az idegen táj a kitágult filmtér metafora-készletének része (mint az esőgép-zivatar vagy a hó-hab). A külföldiek is elveszítik lassan azt a tényellentétes filmbéli tulajdonságukat, hogy tudnak magyarul.

Érdeemes röviden összevetni film és újságírás szó- és jelkészletét. A film legalább három alapvetően fontos szempontból különbözik a sajtótól. Először: kulturális-művészeti termékként ugyan a politikával kapcsolatban van, de csak közvetve. Nemcsak a valóságnak, de a KB-határozatoknak, kormányzati akaratnak sem tükre. A képnyelv, a filmnyelv: autonóm. Másodszor: a film, a képi megjelenítés *ab ovo* információ-gazdag, jelentéshorizontja tágabb. Kevéssel is sokat mond. E jelentéshorizontot a képkivágás (és a hozzá kapcsolódó metonímia), a plánok, a kameraállás és a montázs tágítják ki. Végül: e horizontot tágítja tovább az ún. függőleges montázs, a szöveg (narrátor, dialógusok) stb. A nyelvhasználat a filmben nincsen úgy standardizálva, mint hivatalos, írott szövegekben: az „idegenség” jelzése akár akcentussal, hanghordozással is lehetséges.

A filmnyelv egyik sajátosságának különös jelentősége van a külföld és a külföldiek ábrázolásának szempontjából: ez a *metonímia* központi szerepe. A metonimikus ábrázolás funkciója kettős: megmutatni és elrejtteni. A metonímia a „szomszédsági”, illetve „képviselési” elv szerint működik: egy-egy szereplő egész családját, faluját, népét „képviseli”; a feketék például olyanok, mint a *Zimmer Feriben* (Tímár Péter, 1998) játszó vonzó kubai lány stb. A tág jelentéshorizont ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy elrejtse, amit nem tud, vagy nem akar megmutatni a rendező. Nem tud, mert például anyagilag nincs rá lehetősége. (Pl.: túl drága volna Széchenyi korának Londonját újjáépíteni, ezért a *Hidemberben* – Bereményi Géza, 2002) egy híd és egy stúdiódíszlet segítségével jelzik, hol járunk; s mi nézök, a filmi ábrázolás konvencióinak ismerőiként, filmnézői kompetenciánkat, valamint háttértudásunkat mozgósítva *elképzeljük* (London). De van, amikor a rendező nem akar valamit megmutatni: politikai vagy etikai megfontolásból csak valami olyat mutat, amit továbbgondolva megjelenik a néző „lelki” szemei előtt az, amit közvetlenül nem mutat-

nak meg.¹ A metonimikus ábrázolással a film mégis felidéri azt is, amit nem látunk: a filmben megjelenő roma, kínai stb. szereplők „a” romákat, „a” kínaiakat „képviselik”. Már csak azért is, mert a fikció elősegíti az általánosítást: beindítja a tipizálásnak a hétköznapi élet világában is mindennapos mechanizmusait. Ez különösen akkor fontos, amikor a filmvásznon megjelenő idegenekkel a hétköznapi élet világában nem nagyon találkozhatunk: ezért is van az, hogy az Amerika-képet például nagymértékben meghatározza a média (tévé, mozi).

Az idegen tehát jórészt láthatatlan–hallhatatlan, de mégis úgy érezzük: jelen van, amennyiben „képviselik”. Az Eger ellen törő törökök esetében például: csak időnként látni a janicsárokat, ám gyakran beszélnek a magyar szereplők a török áfiumról. De ha néha látjuk is a török sereget, akkor is többszázezer helyett legfeljebb néhány ezer – *nota bene* magyar – statiszta *képviseli* őket. Ám mi nézők odaképzeliük a Szulejmánok egész hadseregét. Még sajátosabb, hogy a külföldiek jobbjára „némák”, mert nehéz a filmekben áthidalni az abból adódó dramaturgiai nehézséget, hogy a velük való kommunikáció nyelvi akadályainak valóság-hű ábrázolását a film mint műfaj nem engedi meg. A filmi konvenció szerint általában a külföldi is tud jól magyarul – legfeljebb akcentussal beszél a magyart, de nem töri. A filmvásznon megjelenő „idegen” hős története ugyanakkor valami egészen mást is jelenthet: metonimikus vagy egyszerűen csak szimbolikus értelemben akár a többségi társadalom, a magyarok sorsát is jelképezheti. A rendszerváltás előtti magyar filmekben Szabónál, Sáránál a cigány, a zsidó (a *Redl ezredes*ben a rutén hős) „mint cseppben a tenger” gyakran magában hordozza a magyarság történelmét, tragikus végzete a magyar sors allegóriája.

A film másik sajátossága az *ellipszis* (vagyis: a kihagyás); ennek módja és mértéke montázs-technika kérdése: az ellipszis a metonímiát kiegészítő narratív megoldás. Ellipszis és metonímia egymás „színe és visszája”,

¹ Ennek klasszikus példája Auschwitz, pontosabban a gázkamrák ábrázolhatatlanságának axiómája. Persze vannak kivételek: Eme esztétikai-etikai tabu a *Sors-talanság*-film is csak részben tartja tiszteletben, s már Szántó Erika *Elysium* c. filmjében és Fábri Zoltán *Utószézonjában* (1966) is voltak gázkamrák (a '70-es ill. '80-as években készült filmekről van szó). Az ábrázolhatatlanság tételét egyébként Claude Lanzmann, a *Shoah* rendezője fogalmazta meg. Ld. pl.: Claude Lanzmann: Parler pour les morts [Megszólalni a halottak helyett]. *Le Monde des débats*, Mai 2000. 15.

mindkettő a *hallgatólagos tudásra*² alapozza az ábrázolást, a képmezőn kívüli világot is bevonva, hiszen a nélkül a jelentéshorizontok sem tágulnának így ki. Enyedi *Simon Mágus*ában például *szinte* látjuk az Eiffel-tornyot, miközben Párizs utcáin járunk.

Manapság felmerülhet a kérdés, hogy van-e egyáltalán magyar film? Egy biztos: a koprodukciónak szerepe egyre nő (a '80-as évektől kezdve, de különösen a '90-es években) és megfigyelhető a tematikus és formanyelvi közelítés az európai film főáramához. Ám ettől még nem szűnik meg a magyar mozi. Legfeljebb csak erősebb szálakkal kötődik az európai filmgyártáshoz (nagyritkán az észak-amerikaihoz). A '90-es évtized során a filmes szakma szétesni látszott; a differenciálódás azonban nem az önálló *filmes mező* megszűnésének, hanem – éppen ellenkezőleg – a mezőn belüli pozíciók kikristályosodásának, végső soron: a mező kialakulásának folyamataként értelmezhető.³ A hosszú vajúdas után megszületett Filmtörvény is a mező autonómiáját kodifikálja.⁴ Ugyanakkor az is igaz, hogy a magyar filmesek, különösen a szentesített avantgárdhoz sorolható rendezők – akik Magyarországon mindig is túlsúlyban voltak – betagozódni látszanak egy nemzetközi, pontosabban *európai–transznacionális* filmes miliőbe: a fesztiválok és koprodukciónak világába.

Mivel évtizedek óta nem készülnek hazánkban kvantitatív filmszociológiai vizsgálatok, a befogadó, a néző szempontjairól keveset tudunk. Márpedig a közönség mindig mindent másképpen lát: a jelentéstulajdonítás komplex és aktív társadalmi folyamat. S természetesen réteg-, nem- és kor-specifikus; mint ahogy az sem mindegy – a televízióban vetített filmek korát éljük –, hogy a film mikor kerül képernyőre. (Cserhalmi, a „szerb” hajós figurája a *Vademberek*ben más és más benyomást kelt a poszt-jugoszláv polgárháború közben, és után; más a moziban vagy a „jugoszláv” menekültekről szóló híradó-tudósítások után vetítve; más azoknak, akik hallják erős magyar akcentusát, és megint más azoknak, akik – mondjuk mint kedvenc színészükkel – feltétel nélkül azonosulnak vele...). A filmkészítés és a filmekről szóló (köz)beszéd mint társadalmi

² Ld.: Szívós Mihály: *A személyes és hallgatólagos tudás elmélete*. Nemzeti Tankönyvkiadó: Budapest, 2005.

³ A Bourdieu-féle mezőfogalom definíciójához lásd: Wessely Anna: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium: Budapest, 1998. 7–27, itt: 26.

⁴ Ld.: Erőss Gábor: A magyar film emancipációja. *2000 – Irodalmi és társadalmi havi-lap*, 16. évfolyam, különszám (2004), 25–40.

gyakorlat nem választható el egymástól. Ezek a diskurzusok újraértelmezik a filmvásznon látott külföldiek szerepét. Vagy, mint a következő példa mutatja, adott esetben a romákét. Kamondi Zoltán, a *Kísértések* (2002) rendezője pár éve arról nyilatkozott, hogy a film dramaturgiáját döntően befolyásoló tényező volt a New-York-i terrortámadás:

„Szeptember 11. hatására előtérbe került a »kultúrák harca« motívum, ami a filmnek is alapkérdése: ez már az eredeti forgatókönyvben is benne volt, ha nem is tudatosan. A kész film egyébként sokban eltér az eredeti elképzelésektől, éppen az őszi események hatására...”⁵

Így lett az ártatlan kis cigánylányból – a rendező nyilatkozataiban, de *nem* a filmben – „arab terrorista”, valóságos Bin Laden. Az ambivalens identitás helyett egy másik értelmezési sémát, a radikális Másik képét vázolja fel Kamondi. De ez nem összetévesztendő a filmben látott mese világával. A Kamondi interjújában felbukkanó „kirekesztő” attitűd a filmvásznon nem jelenik meg.

Történelmi filmek

A magyar néző a külföldiekkel leggyakrabban történelmi filmekben találkozik. Mindez a külföldiek megjelenítésével kapcsolatosan számos kérdést vet fel. Hogyan működnek a ma sztereotípiái a múlt szereplőinek ábrázolásakor? Hogyan alkalmazzák a *per definitionem* anakronisztikus politikai szempontokat a történelem filmi megjelenítése során? A történelmi filmekről hosszan lehetne írni (a tanulmányt követő „szótárban” szereplő filmeknek mintegy fele történelmi témájú), hiszen múltat ábrázoló mozi a magyar film „főműfaja”. A magyar film horizontja fokozatosan tágul: korábbi századokban alig-alig jelennek meg külhoni szereplők, a XIX. században lépnek csak be nagyobb számban, illetve távolabbi országokból.

A *Honfoglalás* (1996) külön fejezet. De Koltay Gábor filmjében és a két „ellen-filmben” (*A mogyorók bejövetele*, Szőke András, 2001 és a *Magyar vándor*, Herendi Gábor, 2003) közös, hogy nem sok szót (képet) fecsérelnek valódi, korhű idegenekre: legyen szó akár a magyarokat

⁵ Ld.: Most jó filmrendezőnek lenni. Kamondi Zoltán új filmjéről, Berlinről és a brancsérzetről (Varsányi Gyula interjúja). *Népszabadság*, 2002. február 4.

fenyegető többi pusztai vándor-népről, akár a kárpát-medencei avarokról vagy szlávokról. Ez egyben azt is jelzi: a régi korok történelmével foglalkozó filmek, ha van is kritikai élük, kritikájuk sosem az ábrázolt korról szóló uralkodó közfelfogást kérdőjelezi meg, de a történészek véleményével sem száll vitába, legfeljebb a többi filmmel, az esztétika „síkján”. Jellemző, hogy Herendi filmjében is „poénos” kínai és nem „valóságos” szláv őslakó jelenik meg.⁶

A középkorból kimaradnak a tatárok, Herendi különös kánját leszámítva, a besenyőkről, jászokról, kunokról nem is beszélve. Kivételt erősítő szabály a nyugati filmből és a drámairodalomból ismert királydráma, enyhén akciófilmestíve, nemzeti pátozzsal: a *Sacra Coronaban* mind a besenyő sereg, mind a vezérükön ütött seb viszonylag jól látható. Első 500 évünkről összeségében kevés film készült, azok pedig a nemzeti identitás ősmagyar–magyarős keleti vonulatát erősítik; olyannyira, hogy *Julianus barát* (Koltay Gábor, 1991) története már a bizánci–sivatagi–őshazai háromszögben zajlik, a „mélykeleten”.

A „nyugatosan” reneszánsz Mátyás (*Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, Makk Károly, 1964) is csak epizódszerepet kap, egyéb „nyugatos” kollégái, a nemzeti legendárium ködbe vesző óriásai – például az Anjou-királyok – egyáltalán nem jelennek meg; hazánk partjait mosó két-három tenger ide, két-három tenger oda. Igaz, ősmagyar, Árpád-házi kollégáik sem igen tűnnek fel a filmvásznon. A *Bánk Bán* filmadaptációjában (Káel Csaba, 2001) a király éppen külföldön jár (de ezt nem látjuk), azért is jut oly fontos szerep a bánknak – ugyanakkor felbukkan a Gonosz Germán (meráni⁷) Idegennek a XIX-századi nemzeti romantika szülte fenyegető alakja.

A török-képet ironikusan állítja a középpontba a *Gyula vitéz télenyáron* (Bácskai–Lauró, 1970). A filmben le kell állítani a címadó tévé-

⁶ Az *anakronizmus* persze gyakori, de ennek kifejtésére itt nincs hely. Csak egyetlen példa: utalni szeretnénk a vándorló magyarokat néhány évszázaddal a valóságos időpont előtt keresztény hitre térítő *bizánciakra* a *Honfoglalásból*. Amennyiben keresztények, annyiban az adott nép képviselői az adott film ideológiai kontextusában nyomban rokonszenves szereplővé lépnek elő.

⁷ „Meránia, Merán, Tirolban fekszik, az Etsch vize mellett, s az e nevű várost ma minden turista ismeri. De derék Szalaynk megtanít, hogy a magyar történelemben szereplő meráni hercegek neve nem ezen tiroli Merántól veszi eredetét, hanem a dalmát-albániai tengerpartnak hol Maronia, hol Merania, Mirania nevek alatt előforduló hegyes vidékétől (tehát a mai Montenegró táján), mely Kálmán óta a magyar koronától függött...” (Írta maga Arany János!) Forrás: www.vilaghirnev.ro.

sorozatot, mert ellepik a pesti közcéceket a törökellenes falfirkák, éppen amikor – szakszervezeti kongresszusra⁸ – hazánkba érkezik egy török delegáció. A török egyszerre kegyetlen, barbár harcos, hálás – vagyis mindig legyőzhető – ellenség, abszolút idegen⁹ (*Egri csillagok*¹⁰ stb.), és kifinomult kényúr (pasa a rózsalugasában).

A XVIII. század és a XIX. század első felének labancjai a Gonosz megtestesítői. A sátrani labancok egészen az 1860-as évekig továbbélnek: Jancsó *Szegénylegényeit*, vagy szegény *Sobri* Jóskát (Novák Emil, 2004) is ők üldözik és gyilkolják le. De a Monarchia korának osztrákjait – mint Közép-európaiakat – már sokszor gyöngéden ábrázolják, míg azután a jelen Ausztriája megint más: távolról csábító, de közelről: kegyetlen. Mire a „K und K” gőzmozdonyfüstje (Pacskovszky József: *Esti Kornél csodálatos utazása*, 1994; Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom*, 1989) eloszlik, pőréen áll ellőttünk a magyarokat lenéző Ausztria (Salamon András *Zsötem c.* filmjében, 1991). A reformkorra, ill. a Monarchia-korára tehető a valóságban s a filmtörténetben egyaránt, hogy a horizont kétféle értelemben is megnyílik: az idegen egyre kevésbé ellenség, s egyre kevésbé korlátozódik az éppen aktuális halálos veszedelmet hozó népre (törökre, labancra). A *Hídember* (ld.: fent) is (angolos, franciás vonatkozásaival) ezt a nyitást jelképezi.

A huszadik század közepe, második fele a történelmi filmek kedvenc témája. De az oroszok csak rövid időre (a '90-es években) és csak kevés filmben töltik be a Népünket Megsemmisíteni Szándékozó Idegen Hatalom szerepét. A németek pedig csak a II. világháborús filmekben, s ott is csak úgy, hogy mintegy a zsidóüldözések magyar felelősei *helyett* szerepelnek a filmvászonon. A „szocialista” Magyarországon forgatott, a kortárs történelmet két-három évtizedes távlatból ábrázoló filmekben sem válnak főszereplővé a szovjetek: Sára kommunistája görög, Szabó közelmúltjának külföldje: Franciaország. Ekkoriban jószerivel csak Jancsó adott szovjeteknek főszerepet.

⁸ A török szakszervezeti küldöttség ötlete némileg erőltetett, ezzel a rendező Törökországot a harmadik világ, a korabeli el nem kötelezettek politikai mezőjében igyekszik elhelyezni, holott Törökország ha szegény is, de a NATO tagja.

⁹ Éppen a janicsár, aki valójában nem is török, hanem Európából elrabolt, törökök-nevelte gyermek.

¹⁰ Lásd még: az ezzel kapcsolatos ORTT-beadvány és annak sajtó-visszhangja 2003-ban: ekkor valaki viccből tiltakozott a film törökellenessége miatt, a beadványt viszont a Hatóság komolyan vette.

Az idegenek honosítása – A külföldi mint vonatkoztatási csoport

A szociológiai fenomenológia képviselője, Alfred Schütz szerint az őt befogadó csoport szempontjából (szociológiai értelemben) az „idegent” két alapvető vonás jellemzi: egyrészt az „objektivitás” („kritikai attitűd”, személyes tapasztalataiból fakadó „baljós éleslátás”), másrészt „kétes lojalitás” (hiszen nem *tud* teljesen és azonnal azonosulni a számára felkínált kulturális mintával).¹¹ A filmek egészen másmilyennek mutatják a külföldieket, „idegeneket”. A külföldi szereplők a magyar filmekben nem igazságot osztanak („objektivitás”, „kritikai attitűd”), de nem is árulók („kétes lojalitás”), bár természetesen van példa ezekre a szerepekre is (különösen *idegen*be szakadt hazánkiai között, mint pl. a *Nagy generációban* /András Ferenc, 1986/). Általában: pozitív hősök, de nem az ő beilleszkedésük a tét, nem az ő nézőpontjuk, nem az ő sorsuk, hanem a velük kapcsolatba kerülő magyaroké a fontos. A magyar szereplők személyiségfejlődésének, a történet kibontakozásának, sőt – a ’90-es évektől – a filmi látványvilág felépítésének, újraalkotásának „művészi eszközeként” bukannak fel a külföldiek és idegen országok a magyar filmekben.

¹¹ vö.: Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Gondolat: Budapest, 1984. 405–413, itt: 412–413. Az e tárgyban leggyakrabban idézett Georg Simmel még a fenti Schütz-féle definíció születése előtt jutott igen hasonló következtetésekre, „az idegenre ruházott »objektivitás« és a neki tulajdonított »veszélyes lehetőségek« kettősségét emelve ki. (vö.: Kovács Éva - Vidra Zsuzsa: Az idegenekkel/külföldiekkel kapcsolatos angolszász, francia és német kutatások irodalma [1990–2002]. In: Tóth Pál Péter: *Külföldiekkel vagy idegenekkel... KSH-NKI Kutatási jelentések* 76. Budapest. 15–70). Nehéz elhessegetni azt a gondolatot – amely ugyanakkor szisztematikusabb tudásszociológiai megalapozást igényelne – hogy Simmel és Schütz gondolkodására e tekintetben rendkívül erősen rányomta bélyegét a németországi zsidóság történelmi tapasztalata (amellett, hogy Schütz Amerikában bevándorlóként is szerzett személyes tapasztalatokat); egy szóval a német filozófia és szociológia idegen-fogalmát az egyszerre „csodált és rettegett-gyűlölt zsidó mint archetípus” képe ihlette, aki vagy kereskedő (Simmelnél az idegen: kereskedő) vagy nem más, mint a rálátással bíró, „objektív”, független, osztályon- és renden-kívüli „szabodon lebegő” mannheimi értelmiségi. Magyarországon ez az archetípus megkettőződött: a *xenos* fogalma a zsidókkal és a cigányokkal kapcsolatos asszociációkat és reprezentációkat egyaránt előhívja. Az idegen fogalmáról a társadalomtudományokban ld. még: Feischmidt Margit: *Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzusa*. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris – Láthatatlan Kollégium: Budapest, 1997. 7–28.

Általában Magyarországon is érvényesül a „Victor Hugo-paradigmá”-nak nevezhető jelenség, vagyis az, hogy az igazán rokonszenves és központi szerepet játszó, nem francia (esetünkben nem magyar) „idegen” származású hősökről, szereplőkről – legkésőbb – a mű végén kiderül: valójában franciák (magyarok). A *Párizsi Notre-Dame* Eszmeraldája sem cigánylány, hanem egy elrabolt francia gyermek. Ennek a modellnek szinte kísértetiesen megfelel Mészáros Márta filmje, az 1981-es *Anna*, ahol egy francia turista-kislány válik a magyar főszereplőnő „lányává”. *A Jó estét nyár, jó estét szerelem* „görögje” is hasonló metamorfózison megy keresztül (Szőnyi G. Sándor, 1971). De – a modellt kibővítve – a magyar filmekben általában is jellemző, hogy a főhősök szinte mindig magyarok, az idegenek pedig mellékszereplők. Ha Magyarországon játszódik a film, a külföldi szereplőt először kiragadja saját „életvilágából” és magyar környezetbe helyezi el, ahol ő eleve idegenül mozog.¹²

De a filmvásznon külső leírás helyett saját megnyilatkozás, száraz „tények” helyett hangulatok, gesztusok, arcjáték látható. Hírek helyett *életvilág*, idegen államok helyett idegen-ismerős emberek, hősök; adatok helyett *testek, könnyek, mosolyok, sorsok*. Személyesen megélt – és általunk is átélhető – történet és történelem képei peregnek a szemünk előtt. A film általában *szereti és megszeretteti* a nem-magyarokat a magyar mozinézővel. Bagó Bertalan filmjében (*Vadászat angolokra*, 2005) a lenyűgöző lengyel lányt a szó szoros értelmében örökbe fogadta egy magyar főúri család. Külföldiként egyébként is könnyebb nőnek lenni, mint férfinak: a külföldi nő nem jelent „fenyegetést” (lásd még: *Közel a szerelemhez*, Salamon András, 1999). Ki ne azonosulna velük, ki ne szeretne beléjük? A hölgyeket szívesen honosítjuk.

¹² A fenomenológia nyelvén megfogalmazva: „az idegen által megközelített csoport kulturális mintája nem öltözik kipróbált receptek tekintélyébe [sic!], már csak azért sem, mert az idegenre nem hat az az eleven történeti hagyomány, amely a kulturális mintát kimunkálta.” (Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós: *Fenomenológia a társadalomtudományban*, i. m. 408.). Niklas Luhman tanítványa, Rudolf Stichweh ugyanakkor joggal hívja fel a figyelmet arra (vö.: Rudolf Stichweh: Az idegen, Megjegyzések a világtársadalom fejlődéséhez. *Regio*, 1993/4.), hogy a *különbség* önmagában nem feltétlenül vezet a lojalitás megkérdőjelezéséből fakadó – „vándorok” és az „öshonosok” közötti – *konfliktushoz*, mint ahogy, tegyük hozzá, különleges tehetséggel, az „objektivitás” ritka képességével sem feltétlenül ruházza fel az idegent: az idegen *más*, de része hétköznapjainknak. E kettősség végighúzódik – Simmeltől Baumanig – nemcsak a filozófia és szociológia, de a magyar film történetén is.

De nemcsak a külföldi főszereplők kerülnek közel hozzánk: az ezt segítő filmi eszköztár igen bő: közé tartozik pl. a belső monológ, a „szubjektív plán”, vagy éppen a *premier plán*; akinek könnyecppet látunk a szemé sarkában, akinek halljuk még a legtitkosabb gondolatait is, az többé számunkra nem közömbös, nem idegen. A filmművészetben megjelenő külföldiek közelebb állnak hozzánk, mintha csak újságban olvasnánk róluk. (Például „drukkolunk” a főhős lengyel szerelmének az *Utolsó Blues*-ban /Gárdos Péter, 2001/ – bár magyar feleségének is...). A mozi keltette valóság-illúziót erősíti, hogy a külföldieket alakító – ismerős – magyar színészek sem idegenek (nehéz is például a Darvas-alakította főgonosz Metternichtet meggyűlölni a *Hídemberben*). Tehát a *film honosítja a külföldi szereplőket*.

Egyébként ritka, hogy a külföldi főszerepet kap. A rendszerváltás után Gothár forgat külföldi főszereplővel filmet (*Vászka* 1996, *Passzport* 2000). De még a romákat is „nem-romák” szokták játszani, mint például Gálvölgyi János a *Rap, Revü, Rómeó* c. filmben (Oláh J. Gábor, 2004). Igaz, itt legalább a címszereplő roma-származású.

A külföldi, bár talán megszeretjük, mégis megmarad nem-magyarok. Bemutatásuk szolgálhatja azt a sosem kimondott célt, hogy rajtuk keresztül határozzuk meg önmagunkat. A szociálpszichológiából jól ismert ingroup/outgroup dichotómia itt is működik: a saját csoport, „saját nemzet” a másik csoport, másik nemzet definiálása révén jön létre és határozza meg önmagát. Nemcsak a filmekben megjelenített történelem évszázadainak, de a filmtörténet évtizedeinek előrehaladtával is egyre tágul a magyar film horizontja. Mégis igaz az, hogy csakúgy, mint a valóságban a filmben is a nagy európai nemzetekhez méri magát a (film)magyar: németekhez, franciákhoz, angolokhoz, azaz nem a szomszédaihoz, akikkel pedig egy „medencében” él együtt. A franciák szabadsága, a németek gazdagsága, az angolok „modernitása” a mérce: Franciaország az élet napos oldala, a nyugatnémet turistáknak jó az autójuk és degeszre van tömve a pénztárcájuk stb. Például a *Szent Lőrinc folyó* egyik „lazacát”, Ónodi Esztert egy német milliomos venné el feleségül (*A Szent Lőrinc folyó lazacai*, András Ferenc, 2002), ha ebben egy repülőgép-szerencsétlenség meg nem akadályozná. Andorai Péter mint álnémet álturista a *Könnyű vérben* (Szomjas György, 1989) már ennek a sztereotípiának a „megcsavarása”. Hogy ez humorforrásként működjön, ahhoz az kell, hogy maga a sztereotípia egyértelműen felismerhető, vagyis széles (mozi)körben ismert legyen. A németek: akiket kigúnyolunk, akiket irigylünk – vonatkoztatási csoport.

Franciaország kapcsán külön érdemes megjegyezni, mennyire pozitív a francia-kép a magyar filmben. Nyomat sem látni holmi Trianon-ressentimentnak: a magyar film leválik a politikai diskurzusról, legalábbis az ideológiai mező jobboldali térfelén dívó sztereotípiákról. A szellem szabadságát mutatja Kovács András Párizsa (*Falak*, 1968), Török Ferenc *Moszkva tere*, Gyarmathy Livia (*A szökés*, 1996), Gazdag Gyula (*Sípoló macskakő*, 1971) francia hősei, de még a francia hangzású nevek is (pl.: Pierre, a *Megáll az idő* lázadója /Gothár Péter, 1981/). A másik francia-toposz: a szerelem, rendszerváltás előtt, rendszerváltás után egyaránt *A rejtőzködőtől* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1985) *A mi szerelmünkig* (Pacskovszky József, 1999). *Franciaország mintegy a jobbik – szabadabbik, boldogabbik – önünket jelképezi*. Ugyanezt a szerepet játssza néha Kanada és Itália is. E három nyugati állam filmeseink számára az álom.

A filmekben felbukkanó külföldiek foglalkozása, kora, neme, társadalmi csoportja is „jellemző”, nemcsak nemzetisége. Történelmi filmben például megszállók, katonák. A többiben viszont: turisták, külföldi rokonok, barátok – a magyar rendezők jobbára *középosztálybeli/ értelmiségi alteregói*. Még hozzá nagyjából fiatal vagy középkorú felnőtt férfiak (pl. a *Szerelemtől sújtva* bizonytalan származású szereplője Richard – akit egyébként nem is látunk). A '90-es évektől viszont már „igazi” külföldiek, bevándorlók is megjelennek hébe-hóba: ők azt képviselik, amik mi nem vagyunk (akár jó, akár rossz értelemben). Az idegen helyét az alkotók mindig a „honosítás” és a „radikális másság” két pólusa közötti erőterben határozzák meg.

A külföld mint politikai konstrukció – A Szovjetunió mint barát, balek és bandita

Míg a politikai szempontok az írott diskurzust (pl. a sajtót) alapvetően meghatározzák, ez csak áttételesen érvényesül a mozi esetében. A külföldiek képe egyébként korszakról korszakra változik, részben az uralkodó politikai diskurzus, részben saját élmények alapján (a szovjetkép politikai okokból változott, míg a francia-kép gyakran az egyes rendezők párizsi élményeit is tükrözi). Arra, hogy a külföldiek filmi megjelenítése terén *semmi sem úgy van*, ahogy politikai-történelmi előismereteink, valamint a sajtó tartalomelemzése alapján gondolnánk, a Szovjetunió és szovjetek képi ábrázolása az egyik legszembetűnőbb bizonyíték. Az oroszok jó esetben is csak a „spájzban” vannak (*A tizedes meg a többiek*, Keleti

Márton 1965). Kulináris vonalon üznek tréfát a szovjetekből már a *Széppek és bolondok* c. filmben is: „már építik a fagyaltvezetékét. Irkutszkból jön a fagyalt. Kőolaj, földgáz, fagyalt...” – mondja komoly ábrázattal a nőcsábász partjelző Szász Péter filmjében (1976).

Kétféle értelemben is igaz, hogy a magyar film szovjet-képe meglepő. Egyrészt hosszú távon a politikai széljárással *ellentétes irányba* mozdult el. Bár vannak ellenpéldák (Sára, Gyarmathy – ezekről is lesz szó), de a rendszerváltás után sem igen bújtak elő vérszomjas megszállónak láttatott szovjettek. Másrészt: a szovjetek történelem és sors-formáló jelentőségű szereplők helyett távoli, képzeletbeli, pillékönnyű szereplők: vagy komikus kiskatonák (*A Tizedes meg a többiek*), groteszk, ártalmatlan elvtársak, vagy meg sem jelennek ('56-os filmek nagy része!), vagy mintha egy meséből lépnének ki (Tóth Tamás filmjeiben; Enyedi Ildikó *Bűvös vadászában*, 1994), vagy pedig rokonszenves-marginális sorstársak (*Bolse vita*, Fekete Ibolya, 1995).

Ám vannak kivételek: olyan rendszerváltás utáni filmek, amelyekben a szovjetek *ördögöként* jelennek meg: így például a *Magyar rekviemben* (Makk Károly, 1990), de főleg Gyarmathy Livia *Könyörtelen idők* (1991), Sára Sándor *A vád*, (1996); és végül az Erdélyi János – Zsigmond Dezső alkotópáros *Az asszony* című filmjében (1995).¹³

Sára Sándor *A vád* című filmjével egy tabu megérintését tűzte ki célul. *A vád* a Vörös hadsereg magyarországi kegyetlenkedéseiről, az ördögi Szovjetunióról szól: „...*tematikai újítással* (»mit csináltak '45-ben az oroszok?«) és a »ruszofóbia« vélt nemzeti közös nevezőjével próbálta [Sára az] anakronisztikussá vált kelet-európai magyar filmsémák egyikét a közönséghez közelíteni. Csakhogy a hagyományos kelet-európai tabutémák, mióta nem tabutémák többé [...] nem indítják meg a közönséget.”¹⁴ — írta a filmet bírálva Szilágyi Ákos. A politikai és nemzedéki alapon Sárával közösséget érző Dobos László erre válaszul személyes emlékeit idézte fel: „Élményeimnél fogva ez idők tanúja vagyok. Gondolom az élmény hitelesítő tényező is. (...) Sára Sándor filmje nem egyedi történet. Frontról hazatért apám éjszakára disznóölő kést dugott párnája alá, míg szovjet katonák laktak házunkban...”¹⁵ Szilágyi viszonyválaszában a film hitelességét firtatja: „*mért töri saját anyanyelvét is a film főszereplője, az orosz tiszt...*”?¹⁶ – kérdi. Ez a vita is jól mutatja, hogy

¹³ A „szovjetek” szerepét adott esetben mások is betölthetik.

¹⁴ Szilágyi Ákos: Tájékp. Filmszemle után. Filmvilág, 1997/4. 4–8, itt: 6.

¹⁵ Dobos László [Magyarok Világszövetsége; a Kárpát-medencei Régió elnöke]: Sára Sándor *Vád* című filmjéről, *Filmvilág*, 1997/11. 63.

¹⁶ Szilágyi Ákos: *A vád* Tanúja. *Filmvilág*, 1997/ 11. 64.

a külföldiek filmes ábrázolása kapcsán egymással ellentétes hitelességi kritériumok jelennek meg: az emlékek, a saját történelmi élmények egyfelől, az objektív vagy annak mondott történelmi ismeretek másfelől, s végül a valóságosság (akkor valóságos a kép, ha az ábrázolási hagyománynak és a befogadó, vagyis a mozifilmnéző szempontjainak egyaránt megfelel; pl. a német szereplő legyen szőke és tudjon magyarul).¹⁷ Paradox módon, '56-os témájú filmekben nem tűnnek fel ilyen rossz színben az orosz csapatok. A tankok elszemélytelenítik az elnyomó hatalmat.

A szovjet vezetők sajátos szerepet játszanak. Emlékezetes figura a Jelles András *Álombrigád*­jában (1983) feltűnő Lenin. Sokan a jelenet rendszerellenes élet, míg mások iróniáját dicsérték. A mi szempontunkból az érdekes: Lenin úgy sétál át a gyárudvaron, mint egy magyar művezető; nem külföldi, hanem életre kelt papírnehézék, régi ismerős új szerepben. Sztálin alakja még furcsább átalakuláson megy át. Mint a szoba falán függő „ikon” szintén állandó díszlet, régi ismerős. Nem orosz, nem grúz – hanem magyar. Sztálin szobrának, a rendszer legfőbb jelképének '56-os ledöntése több magyar filmben is megismétlődik (Mészáros Márta: *Napló*, 1989, *A temetetlen halott. Nagy Imre naplója*, 2004; Szabó Illés: *Telitalálat*, 2002); Mészáros Mártánál is feldarabolják a testét. Azután filmeseink további válogatott kínzásoknak vetik alá: a *Telitalálat*ban Sztálin hullamerev faltörő kosként tör be a kapun¹⁸, a *Csinibabában* (Tímár Péter, 1996) megcsonkított testének már csak egy darabkája kerül elő: a mutatóujja – mint ereklye. Ilyen picire zsugorodott a Birodalom. (De lehet, hogy ez már „belemagyarítás”. Valószínűleg a *Csinibaba* idézett jelenete már nem is a Szovjetunióról szól...).

A Birodalom képviseltében hús-vér személyes jelenlétükkel is sokan megtisztelték Magyarországot. Ebből a valós élményből (is) táplálkozik Jancsó Miklós kedves orosz kiskatonája (*Így jöttem, Csillagosok katonák*, 1965 és 1967), de talán a Keleti-féle tejfelesszájú orosz is, aki a spájz-felől érkezik. Ám már 1968-ban eljutnak a szovjetek a rubelel-számolású nevetséges *balekok*, *pojácák* státuszáig, például *A veréb is madár* c. filmben (Hintsch György, 1968). Kabos László egy magyar feltalálót és Amerikában megtollasodott ikertestvérét alakítja. A balatoni „luxuszszálló” sztriptíz-bárjában játszódó jelentben egy-egy ruhadarab levétele

¹⁷ Ld.: Erőss Gábor: *A magyar film emancipációja. 2000 – Irodalmi és társadalmi havi-lap*, i. m.

¹⁸ *A halálraítél*tben Gergő Ferenc a katonaságnál Sztálin halálakor egy órán át, kimaszkírozva, Sztálint alakítja. (Zsombolyai János, 1989).

után kiküldik a román és bolgár, a csehszlovák, majd az NDK-s, s végül – mielőtt a bugyi is eltűnne a táncosnőről – még a szovjet vendégeket is (nem elvtársak, hanem másod-, harmadrangú hotelvendégek); csak a de-
viza-elszámolású külföldiek maradhatnak.

A rendszerváltás utáni film – leszámítva a történelmi filmek fenti antikommunista vonulatát – mintha már-már *rokonszenvezne* az oroszokkal. A népszerű filmek, az igazi mozisikerek oroszai igazán jópofák¹⁹, például *A Csocsó, avagy Éljen május elseje* (Koltai Róbert, 2001) szovjet tisztjei tréfás kedvűek, nem haragszanak meg a botcsinálta tolmács ügyetlenkedései miatt (a magyar elvtársakénál sokkal jobb a humorérzékük!). Koltai újra a szokásos receptet alkalmazza: gonosz a rendszer, de boldog az ifjúság; szerelem, humor, foci, amúri partizánok...

A poszt-szocialista maffiózók alakja, akik a közbeszédben, de a médiában is napirenden vannak, a filmekben alig-alig tűnnek fel. Kivétel: *Az Európa Express Zavarov* (!) névre hallgató, a volt Szovjetunió közlebről meg nem nevezett vidékéről származó maffiavezére, aki egy egész vonatot ejt túsul (Horváth Csaba, 1998). A magyar rendezők tehát nem hánynak semmit az oroszok szemére. Sőt. Rokonszenveznek velük – nem az azóta elmaradt orosz turistákkal, s nem is a kiskatonákkal; hanem például a tisztekkel. A szimpatikus szovjet tisztek toposza nemcsak Koltai Róbertnél jelenik meg. Lukáts Andor (*Három nővér*, 1991) orosz irodalmi alapok és nemes pátosz segítségével, allegorikusan, de egyben nosztalgiával ábrázolja a szovjet csapatok kivonulását. Amikor a cselekmény eléri 1990-et, a tűzvész drámáját (szovjet tűzoltócsapat csizmadobogása, sziréna vijjogása), és a lőréseken keresztül fényképezett szerelmi árnyjátékot (lassú, feszült zene), Lukáts a párhuzamos montázs technikájával kapcsolja össze a két jelentés-síkot: a szovjet birodalom végvonaglója egyszerre félelmetes és csábítóan erotikus.

A Határ – bezártság

A magyar nosztalgia-film *per definitionem* csak a rendszervált(oz)ás után jöhetett létre. A *Csinibaba* világa, könnyed humora, már-már nosztalgikus hangvétele dacára egy valamit nagyon világosan érzékelt a nézővel: a történet egy zárt országban (ha nem is a zárt osztályon) játszó-

¹⁹ Részletesebben is érdemes volna a színészválasztást elemezni. Sára Vádjában (1996) ugyanaz játssza a kegyetlen szovjet tisztet, aki Koltainál (*Csocsó, avagy Éljen május elseje!* 2001) a jópofát.

dik. Helsinkibe kijutni eleve lehetetlen, a Ki mit tud? győzteseit előre kijelölték. Ilyen város talán nincs is (mindenestre nem sokat lehet tudni róla). De a képeslapon látható²⁰ Niagara vízesés is – mint az a film a vége felé kiderül – csak kitaláció, Kanada valószínűleg szintén nem létezik. Pedig mindenki arról álmodozik, hogy „lefalcolhat”. Ám az üzemi besúgó éberségét nehéz kijátszani, csírájában fojt(ana) el minden ilyen kísérletet. A levegőben MIG-ek gyakorlatoznak (a szovjetek jelen vannak, de láthatatlanok; pedig csak 4 évvel vagyunk '56 után), menekülésre semmi esély. A *Csinibaba* nem a szabadság filmje, hanem a *legvidámbabarakké*. A bezártságot – a rendszer zártságát – jeleníti meg az elvágyódás középpontba állított témája és kudarca, valamint a mindenütt jelenlévő tömbbizalmi²¹ „körzetének” zártsága („Nézz szét Apusom, a te kis birodalomban!”). Nagytótól is jószerivel csak az elején van: amikor a sötét téglalapokkal ölelt udvart veszi a kamera, de azt is fix és enyhén ferde, alsó beállításban, hogy a horizontot véletlenül se lehessen látni.

Ezt a bezártság-allegóriát alkalmazza Buzás Mihály filmje, *A kis utazás* is (2000), de sajátosan: NDK-s környezetbe helyezve. A középső Kádár-kor hangulatát idézi a film, az úttörő *retro'* műfajában, de nem is úttörőtábor ez, hanem láger. A bezártság teljes, de ez a zárt tér már nem Magyarország, hanem a Béketábor. Menekülni, átúszni a határon túlra (*Potyautasok*, Sőth Sándor, 1989) reménytelen s egyúttal szánalmas vállalkozás. Hasonló filmi eszközökkel dolgozott Mészáros Márta is: a moszkvai magyar nagykövetség rácsát rángató Julcsi sem tud szabadulni. *A ménészgazda* (Kovács András, 1978), az *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982) drámai végkifejletében halált hoz a határ.

Az *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula) és a *Szerencsés Dániel* (Mezei András nyomán Sándor Pál, 1983) című filmek ott érnek véget, ahol a határ húzódik, ahol a szabadság kezdődik (illetve kezdődne). A *Szerelmesfilm*-ben (Szabó István, 1970) is visszaretten a főhős attól, hogy szerelmével elhagyja az országot; de nemcsak Jancsit és Katát, hanem például a *Mackakajáték* (Örkény nyomán Makk Károly, 1972) Szkalla-lányait is láthatatlan, de áthatolhatatlan határ választja el egymástól. Valahogy akkor sem lehet kimenni, amikor pár hétig – '56 novemberében-decemberében – szabad (*Szerelmesfilm*, *Szerencsés Dániel*, *Szamárköhögés*). Az *Elveszett illúziók*, a *Megáll az idő* és a *Szerencsés Dániel* ugyanúgy végződik: lassított felvétellel,

²⁰ A *Szerelmemben* is kegyes hazugságként érkeztek Amerikából a képeslapok.

²¹ A birodalom legkisebb provinciájának leglelkesebb öre – a tömbbizalmi – minden gyarlóságával együtt is igazi pozitív hős volt.

kimerevített képpel. A határon túlra nem lát(ogat)hatunk el. Elfogy, megfagy a kép. A határ túloldalán: a vágyott, elérhetetlen „üveghegyentúl”. A közelmúlt-történeti *Előre!* (Erdélyi Dániel, 2001) ezt a határ-felfogást a '80-as évekre is érvényesnek tekinti: egy egész család választja – kényszerűen – a kivándorlást. A határátlépést nem látjuk, de tudjuk: nincs visszaút. A disszidálás aktusa megszakítja az életvilágok kontinuitását.

1990 után a nemzetiszínű sorompó elveszti a jelentőségét. Úgy szellik át a határt a *Balra a napban* (Fésős András, 2000), a *Mi szerelmünkben* (Pacskovszky József, 2000) vagy a *Szép napokban* (Mundruczó Kornél, 2002)²², mintha csak egy szomszéd megyébe indulnának. Ezzel persze csak a Monarchia korának határtalan (Közép-)Európája születik újra (Nyedy Ildikó: *Az én XX. századom*; Szabó: *Redl ezredes* stb.).

Az idei filmszemlén legjobb elsőfilmnek járó díjat elnyerő Kocsis Ágnesnél (*Friss levegő*, 2006) már azt láthatjuk, hogy a határ oly mértékben *elveszíti* drámai, szimbolikus jelentőségét, hogy egy tréfás forgatókönyvi fordulattal fiatal hősnőjét a határról visszafordítja: a határ nyitva, de a lány nem tudja magát a külföldiekkel megértetni, így Róma helyett Budapesten köt ki. Ugyanakkor dél és észak-kelet felé nagyon is megőrzi jelentőségét a határ (ld.: *Chico*, Fekete Ibolya, 2001; *Passzport*, Gothár Péter, 2000). Most mások vannak bezárva.

A Nyugat

A határon hosszú ideig nemcsak kifelé, de befelé is nehéz volt átjutni. Pedig a *Nyugat már nemigen számított politikai ellenfélnek* az általunk vizsgált – a hatvanas évek elejétől máig tartó – időszakban. Harminc évvel ezelőtt az *Ismeri a Szandi-mandit?* még kódolta, magyarította az angol címet („Sunday–Monday”), a *Dealer* már büszkén vállalja angol-szász–nyugatias címét (így a film nemzetközi forgalmazása is könnyebb). A 2001-es *Előre!*, Erdélyi Dániel filmje a nyolcvanas évek közepén játszódik; főhősei a páneurópai piknik előtt alig néhány évvel hagyják el, kényszerűen az országot: ők az „utolsó disszidensek”.²³

²² A filmszemlén bemutatott változattal szemben a filmforgalmazásba került kópiából a határon túli záró képsor hiányzik.

²³ Már a rendszerváltás után (tehát nem volt „disszidensként”) egy magyar karmester (*Stracciatella*, Kern András 1996) több év után külföldről tér haza és nem igazán találja a helyét.

Azok a magyarok, akik átjutottak a határon, külföldre turistaként látogatnak el, vagy disszidensként menekülnek. A szabadság csábító, de a vasfüggönyön túli világ árnyoldalai nosztalgiát, honvágyat szülnék. Akikkel találkoznak: vagy maguk is idegenbe szakadt hazánkfiak, vagy idegen nyelven beszélő, idegen kultúrájú, néha félelmetes emberek. A magyar filmekben még Amerikát is jórészt magyarok népesítik be, az angol anyanyelvű szereplőknek csak epizódszerep jut. A messzi távolban ugyanakkor az idegen fogalma is átértékelődik, az ismeretlen lengyel hajléktalan kedves ismerősként szerepel (*Tiszta Amerika*, Gothár Péter, 1987; *Getno*, Salamon András, 2003).

Ha a külföldi nem is, de a külföld mint ország, mint kultúra hangsúlyos szerepet kap a kólától a beat-zenéig. Ha nem is a kultúra részeként, de „idegenszerű fogyasztási termék” a kábítószer is: ezt nemrégiben a *Dealer* „tematizálta” is: az angol cím, a drogos import-főpap, a szer okozta ott-hontalanság [Unbehagen], hideg színek, sötétlő horizont, *no man's land*. A külföld képe máskülönben az ismert nagyvárosok képe, a metropoliszok forgataga, szünni nem akaró nyüzsgése: Párizs, New-York. Valóságos hangyaboly, mint mikor Bálint András szétnéz a Gare de l'Est-nél a *Szerelmesfilmbe*, vagy 30 évvel később a félárva béranya, mikor hunyorogva felnéz a torontói felhőkarcolók tetejére (*Mélyen őrzött titkok*, Böszörményi Zsuzsa, 2004). A külföldi nagyvárosok olyan részeit látjuk, hogy a néző – előzetes tudást mozgósítva – beazonosíthassa a helyszínt. A keleti part felhőkarcolói az égig érnek, a párizsi kávéházak teraszai hangulatosak. A nyugat szép és izgalmas, ugyanakkor „tipikus”.²⁴

Már a hatvanas évek folyamán eltűnnek a gonosz imp'ralisták (à la *Sellő a pecsétgyűrűn*, Mihályfi Imre, 1967). A sajtó-diskurzustól talán ebben is eltér a film. A szocialista propagandafilmnek Magyarországon nincs különösebb hagyománya. A film a nyitásban „élen jár”: bár a hatvanas években kevés a külföldi, de történelmi filmekben ekkor is jelen vannak és a hetvenes évektől már egyre sűrűbben tűnnek fel. De nemcsak a külföldiek, hanem a – főleg – nyugati áruk, zenék, divatirányzatok, sőt: eszmék, ideológiák is ('68). A beat-rock filmek sora a nyugati ifjúsági szubkultúrát terjesztette. A belső idegenek is lehettek volna a nyugati kultúr-mocsokban fürdő hippik, az idegen befolyás alatt álló rockerek

²⁴ Ezzel szemben Budapest jobbára lecsúszott provinciális porfészek, és csak az utóbbi időben jelenik meg itt-ott, jobbára a közönségfilmekben, mint igazi, csillogó nagyváros. Erről ld.: Erőss Gábor: Füst, tündérek, hámló vakolat. Budapest a magyar játékfilmekben. *BUKSZ*, 2005. tél. 336–342.

és metálosok; de nem. Noha a magyar filmipar bővelkedett efféle termékekben, ebben a zenészek nem külföld-majmoló idegenként, hanem rokonszenves különként jelennek meg. Egyes emblematikus fogyasztói javak pedig a fejlett, szabad, de főleg kellemes Nyugatot jelenítették meg a filmvásznon, mintegy az elvágyódás metaforáivá átlényegülve: a kóla (*Megáll az idő*), a cigaretta (Chesterfield a *Csinibabában*). Szatírákban persze ez is visszajára fordulhat, ilyen a *Megint tanú* (Bacsó Péter, 1994), már a rendszerváltás után: a Pepsi itt már csak szponzor, a golf pedig a nyugat-majmoló gátlástalan újjazdag karrierlovagok sportja.

Ambivalens identitás: hazai kisebbségek, álkülföldiek, külföldi és határon túli magyarok

A belső idegenek identitása *ambivalens*: közénk tartoznak, de mégis idegenek.²⁵ Ennek a csoportnak a romák és a zsidók mellett tagjai néha más kisebbségek is: a *Jadviga párnájában* (Deák Krisztina, 2000) az – igencsak ellenszenvesnek ábrázolt – szakadár békési szlovák pap, akit persze a „jó hazafi” szlovák nemzetiségű magyarok többsége nem támogat. Gárdos Péter allegorikus alkotásáig, a *Porcelánbabáig* (2005) kellett várni, míg művészileg méltó emléket állított a magyar film a svábok kitelepítésének. Összességében elmondható, hogy úgy a hazai kisebbségek (svábok, horvátok stb.), mint a határon túli magyarok jobbra kiszorultnak a magyar képmezőből.

A művészeket tehát az ambivalens identitás izgatja, foglalkoztatja, de leginkább: a magyar zsidó, a magyar cigány, az amerikai magyar²⁶ (utóbbi a rendszerváltás után néha-néha mint hazatelepülő-jelölt is megjelenik). Ők részei a csoportnak, de mégis „mások”. A reprezentációk

²⁵ Valami hasonlóról beszél Zygmunt Bauman, midőn a posztmodern identitás-fogalom, pontosabban *identifikáció*-fogalom körülírására tesz kísérletet: „ha öröklött vagy szerzett identitások helyett 'identifikációról' beszélnénk, azaz egy olyan végeérhetetlen, mindig tökéletlen, befejezetlen és nyitott tevékenységről, amelyben mindannyian aktív cselekvők vagyunk, legalább annyira kényszerűségből, mint amennyire szabad választásunkból.” In: Zygmunt Bauman: *Identitás és globalizáció. Lettre*, 42 (2001. ősz), <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre42/bauman.htm>. Bár a magyar filmekben ábrázolt ambivalens identitás jobbra „modern”, statikus identitások bizonytalan elegye (s nem valamiféle eleve bizonytalan azonosságtudat).

²⁶ Az amerikai magyar angol verziója (hamincas évek): az *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985) angliai magyar filmcézárja.

szempontjából ambivalens státusú *tótok*, *zsidók*, *cigányok* ábrázolása éppen itt válik el legmarkánsabban a többi „idegenétől”. Őket nem kívülről szemléljük, hanem gyakran éppen az ő nézőpontjukból látjuk a világot (a háborút, az őket sújtó eldöntéseket stb.) Nem idegenek, de néha annak tekintik őket a film univerzumán belül (más szereplők). S ha nem is az ő szemszögükből figyeljük az eseményeket, ha nem is azonosul teljesen velük a kamera, de szinte mindig rokonszenvesnek láttatja őket. Sőt: van, amikor sorsuk nemhogy idegen sors volna, de a magyar sors allegóriája (pl. Szabónál: *Apa*, 1966, *Tűzoltó utca 25*, 1973 stb.). A *Circus Maximus*ban (Radványi Géza, 1980) kiderül az ellenszenves szereplőről, hogy „álzsidó”, s a rokonszenves hős az „igazi” zsidó. A befogadás–kirekesztés két szélső pólusa által kifeszített tolerancia-térnek tehát a befogadó oldalán áll a magyar film.

Az ambivalens identitás másik filmi alapsémája, amikor *magyar színész külföldit játszik*. Ez sajátosan filmi jelenség, a film „műfaji” jellegzetességeiből fakad, és a színészek szerepével függ össze: gyakori ugyanis az ismert színészeket „maszkírozzák el” (hogy ne ismerjen rájuk a néző), vagy egy magyar színész játszik külföldit magyarul, illetve rossz akcentussal idegen nyelven (lásd pl.: a *Vád*), esetleg szinkronizálva, de ez utóbbi nagyon ritka. Bujtor *Pogány Madonnájában* az angol urat például Benedek Miklós játssza – így szólunk hozzá: „*búgyet oké*”. A közönségfilmekre egyébként is jellemző a külföldiek illetén szerepeltetése (példa erre a 2005-ös *Csak szex és más semmi*, Goda Krisztina filmje, ahol a török: magyar).

A *határon túl élő magyaroknak* kevesebb hely jut a nemzeti filmpanteonban, mint a politikai diskurzusban, és jóval kevesebb, mint a hazánkba látogató külföldieknek. A magyar mozi mintha állami-területi alapon fogná fel a nemzetet; a határon túli magyaroknak pedig kevés alkalmuk nyílik a filmkészítésre szülőföldjükön.

Kárpát-medence. A *Vagabond* (Szomjas György, 2002) vándorai magyarok, határon túli magyarok Magyarországon. Vannak játékfilmek, melyek a szülőföldjükön mutatják a határon túli magyarok életét, főleg Erdélyben, de meglepően kevés (pl.: Maár Gyula: *Ennyiből ennyi* (Erdély 1990), 2001). Mintha ez a téma a dokumentumfilmekre (és a politikusokra) maradna. Természetesen itt is van számos kivétel, ilyen az Erdélyben, erdélyi rendező által forgatott *Kínai védelem* (Tompá Gábor, 1999) és ilyen lehetne a legutóbbi időkből a jelentős visszhangot kiváltott és Filmszemle-fődíjat elnyert *Passzport* (2001-ben készült, filmforgalmazásba soha nem került), bár ennek főszereplőnöje, lehetne ugyan kárpát-

aljai magyar, de nem az: a film dramaturgiájának egyik mozzgója, hogy beregszászi létére még magyarul sem tud. Magyarországra érkezve arról ábrándozik, hogy majd tanfolyamra jár, megtanul magyarul, de a falusi boltban is nehezen érteti meg magát a boltossal. Az Erdélyben forgatott filmekben pedig csak háttértudásunk, erdélyi kalandzásaink, vagy a vége-főcím alapján ismerjük rá (esetleg) a helyszínre (pl.: a Gyilkos-tóra Kamondi Zoltán *Az alkimista és a szűzben*, 1999). A *székelyek* nem részei a magyar filmnemzetnek. Mint ahogyan a hazai kisebbségek sem: a magyar filmesek politikai nemzetben gondolkodnak...

A külföldi – *idegenbe szakadt* – magyarok filmi megjelenítésének komoly hagyománya van, a *Falaktól* (Kovács András, 1968) a *Getnoig* (Salamon András, 2004). Az idegenbe szakadt hazánkfia (vagy leánya) általában kudarcot vall. A *Szerelmesfilm* (Szabó István, 1970) hősnőjének például van ugyan munkája (egy isten háta mögötti francia városkában), de nem lehet gyereke. Herskó János szerint a magyar filmekre jellemző „itt élned, halnod kell” hozzáállás hamis. Ezt a *Getno* című film kapcsán fejti ki, amely nagy vihart kavart az amerikai magyarság körében:

„...minden magyar, aki az elmúlt hatvan évben kiment, nagyon jól megtalálja a helyét. Vagyis éppen az ellenkezője igaz annak, amitől tartanak ezek a filmek. A magyarok valahogy mindig kibulizzák a dolgot...”²⁷

Itt persze most nem az az érdekes, hogy ez igaz-e, hanem, hogy a filmek valóban gyakran *kudarctörténetként* ábrázolják a kivándorlást. Ebben a nem rég kibontakozott polémiában nem várt hófokra hevültek az indulatok – erről a Népszabadság például így írt:

„Megalázottnak érzi magát az amerikai magyar közösség Salamon András *Getno* – Nincs új világ című filmje kapcsán. A tengerentúli magyar populáció [sic!] úgy érzi, a film sértő Amerika-képe leegyszerűsítő és bántó, és gúnyt űz a tengerentúl élő magyarokból. [...] az újvilágbeli felháborodás hullámai olyan magasra csaptak, hogy akár a kinti premiert is meghíúsíthatják. ...A Los Angelesben minden évben megrendezett, és az idei filmtermést bemutató Amerikai Magyar Filmhét programjáról leveszik a *Get-*

²⁷ Fölösleges bátorság. Beszélgetés Herskó Jánossal (készítette: Muhi Klára). *Filmvilág*, 2004/4. 9–11, itt: 11.

nót – hiszen, ha a közönség tagjai nem is, a szervezők elsősorban a kinti magyarok közül kerülnek ki.²⁸

Érdekes, hogy mintha a rendszerváltás óta a nyugati magyarok már mind amerikaiak volnának. Kovács, Szabó, Kézdi-Kovács franciás magyarjai mintha eltűntek volna (vagyis inkább e rendezők nem aktívák már, Szabó kivételével). Ellenpéldák persze akadnak: a *Balra a nap...* (Fésős András 2000), a *Simon május*. De talán Nyugat-Európa sincs már „elég messze” ahhoz, hogy drámai módon válasszon el, szimbolikus falakat építsen magyar s magyar közé. Az USA vagy Kanada, az még igen. (Ezt a témát bővebben kifejtem „A Nyugat” c. fejezetben.)

Zsidók

Az *ambivalens identitás* elsősorban a magyar filmekben felbukkanó zsidó sorsok és roma szereplők kapcsán merül fel. A filmi eszköztár itt is hatalmas. A szavak birodalmában, a dialógusokkal a legapróbb, csak vajt fülűeknek szóló zsidó attribútumok jelzésétől, a *Szerelem* (Makk Károly, 1970) öregasszonyának akcentusától a szókimondó poénokig. A képek jelentésgazdagsága, ha lehet, még nagyobb: Surányi *Filmjében* csak egy diszkrétén, a háttérben elhelyezett menóra; másutt, más korban sárga csillag. De nemcsak a kellékek, díszletek, a jelenetek is sokfélék. A színészek személye, játéka pedig természetesen meghatározza e kettős identitású szereplők filmi megjelenítését: Garas Dezső, például, az örök zsidó a *Miss Arizonától* (Sándor Pál, 1987) a *Skorpió megeszi az ikreket reggelire* c. filmig (Gárdos Péter, 1992). Utóbbiban, mint általában a budapesti, asszimilált zsidó közegben játszódó filmekben pár apró részlet jelzi csupán, hogy zsidó származású családot látunk („mesüge”, mondja Töröcsik Mari). A zsidók filmbeli ábrázolásáról már született egy tanulmánykötet.²⁹ Ezért és mert e tanulmányoknak nem a kettős identitású(nak

²⁸ A kinti magyarok háborognak. A Getno botrányt kavart az USA-ban. *www.magyar.film.hu*, 2004. március 18.

²⁹ vö.: Surányi Vera (szerk.): *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Magyar Zsidó Kulturális Egyesület – Szombat: Budapest, 2001. A dokumentumfilmek közül csak egy példa: Groó Diana: *Córesz* (2001), Sandra Kogut: *Magyar útlevel* (2001). A '90-es évtizedben: Jancsó: *A kövek üzenete*. Erről lásd pl.: K. Horváth Zsolt: Az emlékezés nulla fokán. A képi jelentéstudajdonítás etikai /történeti többlete Jancsó Miklós 'zsidó témájú' dokumentumfilmjeiben. *Metropolis*, 2001/3. 50–60.

ábrázolt), hanem az egyértelműen külföldi szereplők a főtémája, a zsidók filmi megjelenítésével foglalkozó alfejezetet itt néhány megjegyzésre korlátozzuk.

A zsidó(nak látszó szereplő)knek a történelmi filmekben játszott kitüntetett szerepéről már volt szó. A legfontosabb ezzel kapcsolatosan az irányukban tanúsított befogadó attitűd. A zsidóság filmi ábrázolása egészen Szabó kései és nemzetközi koprodukcióban készült filmjéig, a *Napfény ízéig* (Szabó István, 1998) gyakorlatilag konfliktusmentesnek mutatja magyarok és zsidók együttélését. A holokausztért³⁰ (csakúgy, mint pl. Franciaországban) jellemzően a németeket, esetleg egy jól körülhatárolható erőszakszervezetet (csendőrök) téve felelőssé. A magyar filmben tehát a zsidó-magyar sors szervesen összefonódik, közös Sors. A zsidó szereplő alakja metonimikus értelemben a magyarságról szól, sorsa pedig a magyar sors allegóriája. A *Circus Maximus*ban látott vándorkaraván (Radványi Géza, 1980), a *Rózsa énekében* a történelem fölött „lebegő”, minden üldözöttet befogadó villa (Szilágyi Andor, 2002) szintén ilyen allegorikus, befogadó közösséget teremt. A *Szépek és bolondok* (Szász Péter, 1976) főhőse egy gyermeket oltalmazva önként vállalja a deportálást (ezt tetovált alkarú túlélőként meséli el később).

Az összefonódó sorsra példa az *Én kis nővérem* (Sípos András, 1996)³¹, Szabó legtöbb filmje (mint említettük, minden, ami a *Napfény íze* előtt

³⁰ Id. még: Szepessy Péter: *Az 1944-es német katonai megszállás és következményeinek megjelenítése az iskolai történelemkönyvekben, a publicisztikában és a nagyjátékfilmekben. Szociológiai tanulmány, 2001. (kézirat)*

³¹ E film kétféle értelemben is „tipikus”: tipikus az ábrázolásmód (a gyerekszem, a személyes ihletettség), a forgatókönyv (a közös sors toposza), és tipikus a film hitelességét ért bírálat is: „Az apát munkaszolgálatra vitték, az anya egy öntödében – valószínűleg hadiüzemben – bujkál és dolgozik, a széptevő nyilas főnök jóindulatára hagyatkozza. Úgy gondolja, hogy a gyerekek nagyobb biztonságban lesznek vidéken [...], Pétert egy csodálatos testvérpár, egykori apáca és kisbirtokos öccse bujtatja, és némi viszontagság után hozzájuk keveredik a nővér Melinda is. A falusi idill mögé nehéz odaképzelnünk a megszállt, kivért országot, itt nem éheznek, s mintha folyton csak nyár lenne. A nyilasokat egy szál körzetvezető képviseli [...]. A németek ketten vannak, segítenek fát és disznót vágni; egyikük szelíd, szőke diák, a felnőtt világ eszement törvényeinek ellenében Rómeó és Júliát játszik a zsidó nővérkével, majd örökre eltűnik vele a végét járó háború forgatagában. [...]. Ha együtt nézzük a dokumentum- és játékfilmet [a szerző Sípos 1993-as dokumentumfilmjére, az *Igazakra* utal], beszédesen mutatkozik meg valóság és hitelesség eltérő szerepe a két filmtípusban. Ami az egyikben erény, a másikban gyengeség. A dokumentumfilm kikezdehetetlen hitelességgel érvel amellet, hogy nem csak német csatlósok, denúnciansok és közönyösök

készült), pl. a *Tűzoltó utca 25*, ahol a mindenkori üldözöttek – kommunis-
ták, arisztokraták és zsidók – „csereszabatosak”: jelképes magyar alakok.
Ilyen Simó Sándor önéletrajzi ihletésű filmje, az *Apám néhány boldog éve*
(1977): főhőse, „egy egyszerű zsidó vegyészmérnök”, hétköznapi ember.
A Koltai Róbert rendezte *Sose halunk meg főhőse* (ezt nem rágják a néző
szájába, de egyértelműen utalnak rá), szintén zsidó – s szintén jelképes
figura. Ördögi németeket látunk a mozivásznon, kegyetlen csendőroket,
de jólelkű szomszédokat; ez is a közös sors (Kovács András: *Hideg napok*,
1966; Simó Sándor: *Isten veletek barátaim*, ; Herskó János: *Párbeszéd*, 1963).
Zsidó-magyar barátságokat, szerelmeket is látunk (Máriássy Félix:
Budapesti tavasz, 1955; Simó Sándor: *Franciska vasárnapjai*, 1996), közös
menekülést (Bacsó Péter: *Hamvadó cigarettavég*, 2001), közös gyászt (Jan-
csó Miklós: *Oldás és kötés*: Kol nidré). Mindezt persze részben a Kádár-
korszak, e filmek keletkezésének kontextusa is magyarázza; igaz, mint
láthattuk, e hagyomány, meggyengülve bár, de a rendszerváltás után is
folytatódik.

A zsidó szereplők nemcsak a háború alatt ártatlan áldozatok, hanem
a különböző történelmi sorsfordulókban is *rokonszenves egyszerű kisem-
berek*, mint a *Glamour* (Gödrös Frigyes, 2000) hősei: „magyar érzelmű”
asszimilált zsidók.³² Máskor: forradalmárok, így ’56-ban is (Sándor Pál:
Szerencsés Dániel, 1983; Gárdos Péter: *Szamárköhögés*, 1986; *A napfény íze*).
Az áldozat-szerep persze akkor vált ki még ennél is nagyobb együtt-
érzést, rokonszenvet, amikor az áldozat – akiből *végül* lehet túlélő is –,
az üldözött kisgyermek, mint a *Budapesti tavaszban*, az *Ötödik pecsétben*
(Fábri Zoltán, 1976), *Az én kis nővéremben*. A legmegrázóbb talán a méltan-
atlanul elfeledett Szántó Erika-film, az *Elysium* (1986), mely egyszerű,

éltek abban az országban, amely sok százezer zsidó polgárát veszítette-veszejtette
el a vészorszakban; a fikciós történet viszont, legyen bár még oly igaz, általános
érvényűvé emel egy csodás megmenekülést.” Bori Erzsébet: *Az én kis nővérem*.
A túlélésről. *Filmvilág*, 1997/11. 50–51.

³² A *Glamour*ról, miként a *Napfény ízéről* is (ld.: Eröss Gábor: A magyar film
emancipációja. 2000 – *Irodalmi és társadalmi havilap*, i. m.) élénk vita bonta-
kozott ki a nyilvánosságban, melynek tárgya és tétje – az elmúlt években
készült, a magyar zsidóság 20. századi történelmét felidéz filmekhez hason-
lóan – az volt, hiteles-e, illetve kell-e, hogy hiteles legyen egyáltalán egy
adott játékfilm, avagy általában a magyar mozi zsidó-ábrázolása, történe-
lem-képe (Kovács Éva: A hinta szédülete. A *Glamour* és közhelyei. *Magyar*
Narancs, 2000. november 30., továbbá: Bikácsy Gergely: A *Glamour*ról.
Magyar Narancs, 2000. december 21. és Bereczki Csaba: A gyűlölet szédülete,
Tények A hinta szédülete című íráshoz. *Magyar Narancs*, 2000. december 21.)

visszafogott eszközökkel követi a gyerekfőszereplőt Budapesttől a gázkamrák bejáratáig. Nem egyszerűen gyerekeket látunk, hanem gyakran az ő nézőpontjukból látjuk az eseményeket, a világot, ez is erős érzelmi – és „identitásbeli”! – azonosulást vált ki a nézőből kétféleképpen: vagy zsidó gyerekként szenved el „a néző” az üldöztetést (Jeles: *Senkiföldje*, 1993)³³, vagy (nevelő)szüleitől fosztják meg, mint az örökbefogadott kisfiút a *Jób lázadásában* (Kabay-Gyöngyössy, 1983).

Ugyanakkor létezik egy párhuzamos ábrázolási kánon, eszerint a zsidó szintén pozitív szereplő, de egyúttal titokzatos idegen. A vallási rítusok, imák, egy szép, *titokzatos, vagyis idegen világ* jelei, ezeket a *Jób lázadásában* az örökbefogadott kisfiú az ablakon át kívülről figyeli. A XIX. század végét ábrázoló, a tisztaeszlelri vérvád témáját feldolgozó filmek szintén hangsúlyozzák e másságot (Elek Ildikó: *Tutajosok*, 1989; Erdély Miklós: *Verzió*, 1981 – idegen kinézetű, idegen hanglejtésű ortodox zsidók.). „A rendszer” gonosz velük, nem „a magyarok”. A közös sors és a titokzatos idegen toposza egyébként nem zárják ki egymást: míg a XIX. századi történetekben még ez utóbbi a gyakoribb, a XX. századiakban a Holokauszt dacára már a közös sors. Csak néhány filmben válnak a zsidókat üldöző magyarok a történet központi szereplőivé. A befogadottakból a munkaszolgálatban válnak kirekesztettek, áldozatok: ilyen a Királyhegyi Pál önéletírásából készült *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985), vagy a már sokat emlegetett *Napfény íze*, a munkaszolgálatos apa kegyetlen meggyilkolása³⁴. Van egy hely Budapesten, a „magyar Auschwitz”, a pesti rakpart, ahol a Dunába lőtték a gettóból odahajtott embereket; ez a helyszín a filmvásznon is vissza-visszatér, mintegy megkérdőjelezve, hogy érvényes-e (még) a közös sors toposza (*Budapesti tavasz, Álmodozások kora, Apa, Szerelmesfilm*; Elek Judit: *Ébredés*, 1994). Talán ezt idézi A *Hideg napok*, (Kovács András, 1966.) vérengzése is Újvidéken, a Dunánál, ahol szerbek és zsidók az áldozatok.

³³ Fontos, átfogó filozófiai-esztétikai esszéet közölt a film kapcsán a www.centropa.hu: Schein Gábor: Holokauszt: képírás (Jeles András: *Senkiföldje*).

³⁴ Olyan film is készült (Bacsó: *Hamvadó cigarettavég*), melyben a munkaszolgálat „gyerekjáték”, egy népszerű magyar díva (*alias* Karády Katalin) minden további nélkül hazaviheti Zsütit/Sütit (*alias* G. Dénes Györgyöt), kedvenc dalszerzőjét a munkatáborból.

Cigányok

A romák filmi ábrázolását itt most szintén nem tudjuk átfogóan elemezni, ezzel kapcsolatosan is csak néhány megjegyzés illetve általános megállapítás megtételére szorítkozunk.³⁵ Három, a 60-as, 70-es évek óta klasszikussá érett filmet szokás e témában emlegetni (Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1967; Gyarmathy Lívia: *Koportos*, 1979; Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978). Mindhármuknál úgy jelennek meg a romák, mint rokonszenves, de végtelen nyomorban és kizsájtottságban élő, *cinéma vérité*-hősök.

Jean-Pierre Jeancolas (a magyar film kiváló és elfogulatlan ismerője³⁶) a színészhiányt a magyar film egyik legfontosabb jellegzetességként említi. Roma színészek alig-alig vannak. Badar Sándor játssza gyakran a cigány-szerepet. Külön érdemes megemlíteni Gyöngyössi Bence színészválasztását, aki *A Romani Kris – Cigánytörvény* főszerepét (1998), az egyik „félidegen” szerepét (a mesebeli öreg romáét) egy másik „félidegennel” a magyar filmekben gyakran feltűnő – szerb származású – Dzsoko Rosziccsal játszatta el. Szász János *Wozycek*-ében (1994) is csak epizódszereplők az „igazi” romák. E két filmben önként vállalt száműzésben, a falu (város) szélén élnek a romák, a (társadalmi és film-) térben elkülönülve, idegen helyen. Később még lesz szó a magyar film „europaizálódásáról”, valamint a mesék, a csodák világának filmes divatjáról. Mind az „európai”, mind a „meseszerű” magyar filmekben főszereplők a cigányok. Erre példa a *Romani Kris*:

„A Cigánytörvényről igazán csak a legjobbakat mondhatom: szép, humánus, kulturált és politikailag korrekt film. Nemes szándéka érdekében a legnemesebb művészi hagyományokból merítkezik, a Lear királytól a népmesén át a magyar és külhoni cigány film legértékesebb darabjaiig. [De] az a gyanúm, hogy ebben a filmben a választott kisebbség nem ismer majd magára, sem a többség órá. A *Romani Kris* ideális nézője sosem lakott Sza-

³⁵ A témáról lásd többek között: Bori Erzsébet: Cigányutak. *Filmvilág*, 2005/6. 4–6.; Örkény Antal: Cigány film vagy roma film? Dallástól a Nyóckerig. *Filmvilág*, 2005/6. 7–9. Előbbi a főként dokumentumfilmekre összpontosít és több évtizedes áttekintést nyújt, utóbbi az elmúlt pár év roma-témájú játékfilmjeit elemzi. (A *filmvilag.hu* honlapon is olvashatóak).

³⁶ Jeancolas, Jean-Pierre: *L'oeil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963–2000*. Magyar Filmúnió: Budapest, 2001.

bolcsban, sem a Józsefvárosban [...] A Romani Kris ideális nézője az a nemzetközi zsúritag, aki éppúgy filmvászonról ismeri a romákat, mint mi.”³⁷

Előfordul, de nem jellemző a szegénység etnikai ábrázolása, a szegénység és a cigányok ábrázolásának összekapcsolása. Ez azzal magyarázható, hogy a magyar filmesek – dokumentumfilmekből megismert – szociális érzékenysége egyébként sem igen terjed ki a játékfilmekre. Amikor mégis „valóságábrázolásba” kezd egy rendező(nő), akkor abból, a nagy óvatosság következtében olyan figurák születnek, mint például a *Mélyen őrzött titkok* (Böszörményi Zsuzsa, 2004) intézetben felnőtt hős-nője, akiről menet közben, mintegy melleleg derül ki, hogy apja cigány volt, „valami Kálmán” – mondja neki az anyja.

Mostanában megsokasodtak a „józsefvárosi” filmek. Színvonalukra és szemléletükre jellemző a következő párbeszédfoszlány, amely a *Rap, revü, Rómeó*ban (Oláh J. Gábor, 2004) hangzik el: „ezt azért csinálja, mert cigányok vagyunk”. A *Szöke kóla* (Barnóczy Ákos, 2005) kapcsán írta Mátyás Győző:

„[...] Barnóczy ugyanis rendezett egy gettófilmet, mert ugye, az, jópofa dolog, a nyócker világa maga a kaland, csakhogy az ábrázolás során a rendező kínos ügyetlenséggel vigyázott arra, hogy csak nehogy vétessen a korrektség vélelmezett szabályai ellen [...]. Hiteles figurák nem, csak papírmásé alakok kerekedhettek ki. [...] A Szöke Kóla nem hús-vér emberek valódi életét mutatja fel az ő valóságos közegükben, hanem valamiféle cigány-folkloort, colour locale-t [sic!]. És ezért lesz hamis, mesterkélt az egész film. Az nagyon derék dolog, hogy Barnóczy Ákos a cigánysághoz tapadó meg lehetőségen sztereotip pozitív előítéleteket és legendákat használja és nagyítja fel filmjében, minek kapcsán rokonszenves, jópofa, de élettelen figurákat teremt [...]. Ahogyan a közeget nem ismerő ember elképzeleli a kicsit svihák, nagy dumás, de arany szívű cigányembert.”³⁸

A *Tündérdomb* (Szöke András, 2001), a *Kísértések* (Kamondi Zoltán, 2002) cigányai igazi mesebeli lények. A magyar-cigány közegbe áthelyezett *Woyzeck* (Szász János, 1994) romái is. Táncolnak ők, bár korántsem oly gondfeledten, mint Várkonyi Jókai-adaptációiban (*Egy magyar nábob*,

³⁷ Bori Erzsébet: Vászoncigányok. *Filmvilág*, 1998/10. 53.

³⁸ Mátyás Győző: Szöke Kóla. *Kritika*, 2006. február. 37–38.

1979). Sáránál viszont a dokumentarista hagyomány normáinak megfelelően filmezett „autentikus” cigányok láthatók (*Feldobott kő*, 1967): a bárbar önkénynek ellenálló, a diktatúra által végül megtört csoport. Több évtizeddel később ugyanez a toposz jelenik meg a *Dallas Pashamende* c. filmben (Pejó Róbert, 2004), ahol – valahol kelet-európában, „Magyarország-Romániában” – a romák egy szeméttelenen élnek, és a külvilágtól semmi jót nem remélnék. Máshol a romák a se–nem–ma–se–nem–tegnap időtlenségébe kimenekített rokonszenves hősök (Szederkényi Júlia: *Paramicha vagy Glonci az emlékező*, 1993). Másszor jó kedélyű csodabogarak: (KVB: *Országalma*, Buzás Mihály: *A kis utazás*, 2000; Szőke András: *Tündérdomb*). A *Dallas Pashamende*ben vagy a *Tündérdomb*ban a mágikus cigányfalu az egyetemessé tágított magyar világ elvonttá csupaszított, vagy éppen kedélyesen otthonos metaforájává vált. A *Kísértések* cigánylány–főhőse is *tündér*. De erről már inkább a következő fejezetben ejtünk szót, hiszen a roma mint mesebeli „csodálatos idegen” nincsen egyedül: zsidók, oroszok s távoli tájak ismeretlen népeihez hasonló szerepet játszik a rendszerváltás utáni magyar szerzői filmben.

Több próbálkozás mellett a legtudatosabb összekapcsolása a zsidó és a roma-tematikának Szabó Ildikó *Chacho Rom* c. filmje (2002). Ez is történelmi film, ez is nagy ívű allegória, ez is a *befogadó nemzet* filmje. A téma is ez: egy főúr kísérlete a vándorcigányok letelepítésére; magyar-cigány szerelem stb. Ez sem előzmények nélküli, persze, gondoljunk csak a *Nárcisz és Psziché*-re (Bódy Gábor, 1980): a szerelem a befogadás záloga (ebből a szempontból igazán izgalmas a Weöres–Bódy-féle „francúz-kór”, mely mégis távol tartja egymástól a szerelmeseket). Szabó Ildikó filmjében a két meseszál, a két üldözött, idegennek kikiáltott magyar – zsidó és roma – egy haláltáborban találkozik.

Titok és másság: a csodálatos idegen

Oroszok és romák egyaránt gyakran játsszák a titokzatos idegen szerepét. De még náluk is gyakrabban tűnnek fel különböző keletiek. A titokzatos idegen filmi figurája felbomlasztja a (sajtóból is jól ismert) politikai kategóriákat: a szovjetek is gyakran így jelennek meg (Tóth Tamás filmjeitől Enyedi *Bűvös vadász*áig), társaik a titokzatos másságban az irodalmi orientalizmusból ismert premodern, sivatagi arabok, s különböző (de meg nem különböztethető) türk népek: a népvándorlás korából ismert szomszédok: a besenyőktől a *Julianus barátot* (Koltay Gábor, 1991) istápoló

sivatagi népekig. Később a bülbülszavú törökök veszik át ezt a szerepet (az ő szerepük is kettős: politikai-történeti értelemben elnyomó hatalom képviselői, de a filmpercek időmérlege a hódoltság korának hétköznapi felé billen, még az *Egri csillagokban* is). Ez a premodern orientalizmus egészen a *Hídember* koráig jelen van, az Al-Dunán hajózó Széchenyi alakját, s a fülledt-ködös idegenséget mintha Jókai Aranyembere ihlette volna (a forgatókönyvíró Can Togay egyébként török származású).

Az orientalizmus egyes elemeit magukba építve, a barbár fenevad vonásaival „gazdagodva” jelennek meg a rendszerváltás utáni történelmi filmekben a szovjet katonák (Sára, Gyarmathy-Böszörményi). Érdekes, hogy az Oroszország-ábrázolás a rendszerváltás előtt a nyugatias, *zapadnyik* hagyománnyal összhangban a szovjetek/ oroszok modernitását emelte ki (hiányzott a szovjet-kompatibilis népi elem is), míg az utóbbi 15 évben mintha visszazuhanna Oroszország egy civilizáció-előtti állapotba: nemcsak fent említett politikai filmek barbár zsoldosai, de a sajátos, különös, tehát *más* orosz néplélek hangsúlyossá tétele (Lukáts Andor: *Három nővér*, 1991). A kilencvenes évek szovjet-orosz mesevilágában az orosz eleinte még csak titokzatos idegen: efféle furcsa, ám szerethető oroszok tűnnek fel Fekete Ibolya filmjében (*Bolse Vita*, 1995). Már-már földöntúli, transzcendens alak Enyedi *Bűvös vadász*ában a halhatatlan orosz sakkozó, aki egy szál fehér öltönyben érkezett Budapestre.

Igazi *mesevidékre* akkor jutunk el, mikor már az egykori szovjet Közép-Ázsia és a Kaukázus (Grúzia) tájain járunk.³⁹ Itt születnek az ódon hangulatú eurázsiai mesék: Tóth Tamás filmjei, a *Vasisten gyermekei* (1993) és a *Natasa* (1997); vagy az archaizáló, finom gravírozású grúz történet, a *Bolond gránátalmafa* (Mészáros Péter, 1999). A *Haggyállógva Vászka* (Gothár Péter, 1996), szintén mese – sőt, mint alcíme jelzi: „Lágermese”! – de Szent-Péterváron forgatták. A Kelet-orosz sztyeppék, búzamezők és mesék világába kalauzolja el a nézőt a legutóbbi filmszemlén bemutatott Szaladják-opus is (Szaladják István *Madárszabadító, felhő, szél*, 2005) amely valamikor a 19. században játszódik, valahol Oroszországban, egy örmény festővel a főszerepben...

Ehhez a mesevilághoz sorolható tehát a roma-ábrázolások nagy része, valamint a Balkán, Közép-Ázsia és a Kaukázus, India (a három

³⁹ Ez a reprezentációs séma az európai irodalom sajátja, nem holmi magyar filmes találmány: az orosz, de ázsiai vonásokkal egzotikussá alakított Madame Chauchat a *Varázshegy*(ben): elbűvölő–megközelíthetetlen; csábító, távoli.

utóbbi ld.: a „szótárban”), de az egyetemessé (ill. európaivá) stilizált idő kánonja is. Ez utóbbiról a következő – utolsó – részben lesz szó.

Külföld-kép a nemzetközivé váló magyar filmekben

Az *asszimilálás*, a „kulturális befogadás” kétféleképpen is jellemzi a magyar filmet: a külföldieket is a „keblére öleli”, de a nyugati filmes hagyományokból is sokat merít. Az *Ismeri a Szandi-mandit?* (Gyarmathy Lívia, 1969) címe is jelképezi azt, ami egyébként is jellemző törekvése a magyar filmnek (ezzel természetesen nem áll egyedül): beépíteni, magyarrá tenni a különböző külföldi kulturális hatásokat. Ez a film sem a címe (a Sunday-Monday-re történő utalás) miatt fontos, hanem a cseh hatás miatt. A magyar filmbe beemelt külföldi hatások a különböző európai, amerikai filmrendezők (francia ill. cseh újhullám stb.), iskolák látványvilágának, történetmesélésének, humorának stb. átvétele, asszimilálása. Szintén „cseh hatás alatt áll” Gazdag Gyula *Kétfenekű dobja*; a francia „idézeteknek” pedig se szeri se száma: a legjellemzőbb talán Szabó István Resnais-parafrázisa a *Budapesti mesékben*...

Az utóbbi egy-két évben – tehát igen rövidtávon is – jól érzékelhetően *megsokasodtak a külföldiek a magyar filmekben*: mostanra tetőzött a koprodukciós hullám: immár a honfoglalók is kínai árusokkal „futnak össze” Vereckénél (*Magyar vándor*, Herendi Gábor, 2003). A kínaiak már átjöttek Vereckénél: a Józsefváros sorozat, amely a *Közel a szerelemhez* c. filmmel kezdődött, folytatódik a *Rap, revü, Rómeóval* (ahol is központi elemmé válik a roma-kínai multikulturális „együttélés” Budapest szívében).

A 2002-es Filmszemlén bemutatott *Chico* (Fekete Ibolya, 2001) talán az egyetlen magyar világfilm: Che Guevara Dél-Amerikájától Horvátországon és Belorusszián át Jeruzsálemig terjed globális horizontja.⁴⁰ A főhős, kinek alakja nem a képzelet műve, maga is sokféle identitás hordozója. Mindazonáltal nem is igazi globális hős, hanem inkább afféle megkésített internacionalista; a belorusz forgatási helyszín ezt jól példázza, hiszen ez az ország a kommunista rendszer egyik utolsó, torz bástyája. Hasonló világfilm, a témából fakadóan, de a nemzetköziesedő filmes mező fejlő-

⁴⁰ Az *internacionalista* főhős zsidó identitásának tisztázása céljából érkezik Jeruzsálembe. De katolikusnak nevelték, és végül inkább gyónni megy. Később kipával a fején áll a siratófal előtt; gyötrődik: nem tudja mit tegyen /mondjon; a kínos hallgatás végtelennek tűnő másodpercei után végül belekezd... a miatyankba.

désétől nem függetlenül a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006): egy sportoló (tornász) vilákkarrierjéről–bolyongásairól van szó, Magyarországtól Kanadáig és Las Vegasig.

Amerika mindig is a vágyott paradicsom volt: a beat-énekesnői álmokat dédelgető Mari is Amerikába tart egy hajó fedélzetén az *Eszkimó asszony fázik* végén (Xantus János, 1983). A globalizálódó magyar filmben Kanada lesz a kedvenc helyszín: a *Feri és az édes élet* (Czabán György, 2001) után A *Szent Lőrinc-folyó lazacai* és a *Mélyen őrzött titkok* is ott kezdődik, illetve végződik. Ezzel a *külföldi filmi jelenléte banalizálódik, s ugyanakkor elszakad a mozilátogató közönség hétköznapi tapasztalataitól*. Kanada képviseli azt a filmbéli helyet, ami nem egyszerűen külföld, hanem a *radikális máshol*, például a *Mélyen őrzött titkokban*: a felhőkarcolók békaperspektívából, az intézetben felnőtt hősnő csodálkozó perspektívájából: az ijesztő/ csoda. (mint látni fogjuk, ez Európára már egyre kevésbé igaz). Amerika még mindig a titkok földje. Fonyó Gergely *Kelj fel Jancsi!* (1999) c. filmje is rend- és „országahagyó”: Amerika itt is furcsa (s kegyetlen) világ.

Mindenképpen új elem a *hazatelepülő magyar rendező*, s a világlátás, melyet magával hoz. Ez nem a külföld magyar szemmel, hanem Magyarországról (kicsit) külföldi szemmel: Antall Nimród *Kontrollja* (2003) nem tematizálja ezt, de Steven Lovy – idegenbe szakadt hazánk unokája – *Mix* című filmje (2003) már igen. Hőse versenyt fut az idővel, hogy visszajusson az Egyesült Államokba, egy – zongoristakarrierje szempontjából sorsdöntő – meghallgatásra. (A nagymama itthon ragadt annak idején: nem hagyta el *szovjet* (!) szerelmét...). Nem könnyű ebből az országból kijutni (maffia, rendőrség és... a szerelem állják útját). Az amerikai magyart, aki itthon próbál szerencsét a *Valami Amerika* (Herendi Gábor, 2003) állította először a középpontba (persze ő nem hazaszeretettből és nem véglegesen, hanem szélhámosként ideiglenesen él itthon).

Az idősebb generáció esetében, politikai–történeti perspektívából nézve maga a kommunikáció is lehetetlen (*Kvartett*. Vecsernyés János, 2000. Írta: Spiró György drámájából Spiró Gy. és Vecsernyés J.), mint ahogy az volt már az e témában hagyományteremtő *Nagy generáció* (András Ferenc, 1986) esetében is, még a rendszerváltás előtt. A Spiró-féle irodalmi alapanyag ezt (a Canetti *Káprázatából* vagy Ionesco *Kopasz Énekesnőjéből* is ismert) kommunikációképtelenség, egymás-mellett-elbe-

szelés nyelvi–ontológiai dimenziójába helyezi át.⁴¹ A vendég dolgavégzetlen távozik: a film végén visszatér valamely Amerikai metropolisba. Az itthon maradottakban túl sok a keserűség, az idegenbe szakadtakban túl sok a nosztalgia; a párbeszédre semmi esély.

A filmkészítés, a rendezők világa mint társadalmi közeg és „kultúra-termelési mező” messzemenőig nemzetközi – egyelőre főleg: páneurópai – és egyre növekvő mértékben az. Az elmúlt évtizedekben részben a koprodukción, részben az európai filmfesztiválok révén a magyar rendezők kapcsolatba kerültek külföldi kollégákkal, keresztül-kasul beutazták a világot. A *szimbolikus javak európai piaca* (Cannes, Velence, Berlin, Karlovy Vary) is egyre határozottabb körvonalat ölt. Egyszóval kialakulóban van az európai kulturális (és ezen belül: filmes) mező, melyben az olasz, francia, német, osztrák immár nem idegen, hanem egy szerencsésebb, gazdagabb *alter-ego*. A magyar filmesek maguk is, különösen a szentesített avantgárd képviselői részesei az *európai–transznacionális* filmes miliónek, a fesztiválok és koprodukción világának.

A *Szerelemtől sújtva* rendezője s producere erről így vallottak: azt akartuk, hogy a kilátás alapján ne lehessen megmondani, hol járunk, legyen ez egy európai nagyváros, akármelyik. A film játszódhat bárhol Európában.⁴² Nyugaton forgatni drágább, ám kellemesebb, s ha a rendező jól megválogatja koprodukción partnereit, akkor nincs akadálya. Előnyben egyrészt Franciaország, s a mediterrán klíma: Enyedi, Paskovszky Párizsban forgatott, Tarr Béla most éppen Korzikán, Fischer

⁴¹ Stóhr Lóránt erről így ír: „...Magyar-magyar szótárra volna szükség. (...) Puha köd ül a fejekben, amelyen nem hatol keresztül a másik ember hangja. (Egyedül) az 'amerikás' magyarban, a Vendégben merül fel a négy szereplő közül, hogy valami nincsen rendjén akkor, ha már anyanyelvünket sem értjük, ha már a legelemibb szinten sem értjük meg egymást. Hazajön a kilencvenes évek közepén, tele illúziókkal, meg akarja hálálni az Öregnek, amit '57 februárjában érte tett, amikor bezörgetett az ablakán, hogy menjen, mert rajta van a listán, de hiába a Vendég minden pénze és jóindulata, egyszerűen nem képes megértetni, hogy ő csak köszönetet akar mondani megmentőjének. Az Öreg ugyanis vakbuzgó kommunista, aki még a rendszerváltás után is hű maradt az eszméhez. Számára minden Nyugatról jött ember Magyarországot gyarmatosító nagytőkés.” Stóhr Lóránt: Vatta az agyban. *Filmvilág*, 2002/5. 54–55, itt: 54.

⁴² A film DVD-„bónusza”, a rendezői és produceri kommentár ezt explicitté is teszi. A sors sajátos fintora, hogy még így sem elég „nemzetközi” a film az amerikai filmforgalmazók nézőpontjából tekintve: Sas Tamás rövidesen újraforgatja azt Hollywoodban, egy némileg módosított forgatókönyv alapján, amerikai színészek közreműködésével.

Gábor a francia Riviérán (*Montecarlo!*), de hősei útközben „beugranak” Velencébe is. Más közönségfilmek, így a *Szerellem utolsó vérig* is Olaszországba téved. Sas Tamás hősnői (*Apám beájulna*, 2003) pedig a Földközi-tengert szabályosan körbeutazzák: Krétától Rómán át Barcelonáig.

Hipotézisem szerint Európa már nem teljesen külföld, a korábbiaknál már magabiztosabban mozognak ott a magyar hősök; abban az értelemben legalábbis, hogy *nem téma sem a határ, amit át kell lépniük, sem a másság, amivel szembesülnek, s ezt a képi megjelenítés is tükrözi*. Pacskovszky, Fésős, Enyedi Európája a mi a hazánk. A közönségfilmekben még *más*, de már nem elérhetetlen, s nem félelmetes. Az *Apám beájulna* kapcsán írja egy filmkritikus:

„Üde kapcsolatok, színes tájak, idegen nyelvű foszlányok: mintha egy olyan útifilmet néznénk Krétáról vagy Gaudi barcelonai katedrálisáról, amely felidéz valamit az első találkozás, az első szerelem, az első lojális barátság emlékéből is. Persze attól az érzéstől is nehéz szabadulni, hogy Magyarország küszöbön álló EU-csatlakozása is képben van: nem az Apám beájulna az egyetlen az idén versenyben vetített filmek közül, amelyben apró magyarok a szédületes, karattyoló nagyvilágban vándorolnak. (...) Itt van mindjárt újabb példának Fischer Gábor filmje... (a Montecarlo!)”⁴³

A külföldi forgatási helyszín egyre gyakoribb. De kérdés, van-e a magyar filmnek európai „mi-tudata”? Erről talán még korai beszélni, de a „fejlődés” iránya efelé mutat. Ám amikor külföldi forgatásokról beszélünk, legtöbbször Romániáról van szó⁴⁴, pontosabb tehát azt mondani, hogy Nyugat- és Kelet-Közép-Európa felé egyaránt nyitott a magyar film. A romániai helyszín – gondoljunk akár Gothár *Részlegére* (1995), Gulyás Gyula *Fény hull arcodra* (2002), vagy Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* (2000) című filmjére – nem Romániát (vagy akár Erdélyt) mutatja, de nem is igazán Magyarországot, hanem *újfajta, univerzalisztikus kifejezésformáknak ad vizuális hátteret*.⁴⁵ A *Sátántangónak* (Tarr Béla, 1998) is

⁴³ VA.: c. n. *Filmtett. Mozgóképes havilap*, 2004. március. 9.

⁴⁴ Van olyan is, hogy Románia, Erdély vagy Magyarországot hivatott ábrázolni, mondjuk egy tetszőleges/ fiktív magyar várost, mint Koltai filmje, amit Szatmárnémetiben forgattak, az 56-os Magyarországon játszódó *Világszám! Dodó és Naftalin*. (2004)

⁴⁵ Vannak persze itthon forgatott Kelet-Európai/ „egyetemes” filmek is, *Tamás és Juli* (Enyedi, 1999), *Woyzeck* (Szász János, 1994).

„ez a történelemnélküli, örökidejű, de azért felismerhetően kelet-európai táj”⁴⁶ a színhelye.

Identitáshatárok nélkül

A filmek külföldi-képéről összefoglalva elmondható: az idegen félelmetes vagy meseszerű, de szinte sosem hétköznapi vagy unalmas. Ritkán félelmetes, gyakran meseszerű. Történelmünk része. Hétköznapi nem lehet, hiszen: „nem tudja felölteni azokat a típusos és anonim attitűdöket, amelyeket a csoporttagok joggal elvárnak partnereiktől.”⁴⁷ Ugyanakkor gyakran, különösen a populáris műfajú filmekben, a külföldi dramaturgiai funkciója gyakran arra korlátozódik, hogy – *Deus ex machina* – ha elakad a történet, azt előrelendítse. Vagy egyszerűen csak „színt” vigyen a cselekménybe. Az utóbbi években megsokasodtak a koprodukciónak, a külföldi forgatásoknak is, így a mégoly klisészerűen ábrázolt külföldi is közeli, kedves ismerős. Csak a nemzeti kisebbségek és a határontúli magyarok nem jelennek meg a filmvászonon; illetve alig-alig. A rendszerváltás előtt részben politikai okokból, részben a filmes mező sajátosságai, azóta pedig az univerzalisztikus ábrázolásmód és a közönségfilm egyidejű térnyerése miatt.

A rendszerváltással a külföldiek újfajta csoportjai is – bár kis számban, de – megjelennek: migránsok, például a kínaiak, a jugoszlávok, de nem tűnnek el az oroszok sem. Sőt: míg a hetvenes, nyolcvanas években fokozatosan visszaszorultak a „keletiek”, addig a nyolcvanas évek végétől (Mészáros Márta), de különösen a '90-es évek elejétől kezdve újra megjelennek: a fiatal és közép-generáció filmjeiben (Gothár Péter, Tóth Tamás, Enyedi Ildikó) pozitív, meseszerű történetekben titokzatos–szerepeltető alakokként. (Közben születnek élesen szovjet-ellenes történelmi filmek is).

Végső soron az a kérdés: az idegen – filmi – életvilága szisztematikusan eltér-e a magyar(oké)tól, s hogy milyen tendenciák figyelhetők meg e tekintetben a – feltételezett – globalizáció folyamatának fényében. Nemzeti identitásokat ábrázol a film, kultúrák találkozását, netalán migrációs folyamatok társadalmi következményeit? Avagy a „külföldiség”, a roma, zsidó identitás is csak a másság egy-egy alelete és a történetmesé-

⁴⁶ Sátántangózás. Az időtől keletre. Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetés. Filmvilág, 1994/4. 7.

⁴⁷ Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*, i. m. 411.

lés, a cselekménybonyolítás eszköze, a magyar szereplők bemutatásának, a stilizálásnak, az elvonatkoztatásnak képi-narratív „űrügye”? A *Vászka*, a *Natasa* (Tóth Tamás, 1997) oroszai, a *Tündérdomb*, a *Kisértések* cigányai, Tarr, Gothár, Kamondi, Gulyás erdélyi tájai ez utóbbi irányba mutatnak: a külföldiek, az idegen tájak, és... a titokzatos–egzotikus cigánylányok a magyar film *esztétikai megújításának*, megújulásának fősodrába kerültek.

A koprodukción is „univerzálisabb beszédmódra” sarkallják a rendezőket, akár orosz (Tóth, Gothár), akár grúz (Mészáros Péter: *A bolond gránátalmafa*, 1999), akár nyugat-európai (Fekete Ibolya, Enyedi Ildikó) partnerekkel dolgoznak rendezőink: egyre több a mese. E filmek egyre inkább reprezentációk megjelenítései, és nem „a világ” közvetlen reprezentációi; a film az *autopoiesis* elve szerint kezd működni. E „metafizikai” vagy egyetemessé stilizált képi világ egyben a térbeli feloldódást is jelenti, az *egyetemesség* kanonizált megjelenítése révén. Ez a kánon sajátosan filmbéli (bár a jelmezek egy részét a színházi kelléktárból veszik át), de nem sajátosan magyar. Nem magyar a legtöbb meselem: a kerek erdő s benne a magányos kunyhó – Janisch Attila filmjeitől (pl. *Másnap*, 2004) Enyedi *Bűvös vadászán* (1994) át a Fliegaufer Benedek-féle *Rengetegig* (2003) –, vagy a mesefigurává stilizált cigányok, s nem magyar a sivár és kietlen rozsdá- és beton-sivatag sem: a gyártelep, a rogyadozó üzemszarnok. Ezek a szereplők, illetve vizuális elemek közép/kelet-európai „származásúak”, mint Pálfi György faluszéli erdeje, vidéki öregasszonyai (*Hukkle*, 2002) és a nagyvárosi nagyevők (*Taxidermia*, 2006), de a mindenütt érvényes és érthető, európai kulturális örökség részei s részesei; amit látunk: fabula, dráma, geometria. Sok alkotónál az „itt” és az „ott”, a „mi” és az „ők” egyre inkább összemosódik; megszületett egy sajátos, új tér-idő: *végzetes világ, bűbajos mese* – határok nélkül.

FILMTÁR–SZÓTÁR

Afrikaiak: ld.: „feketék”.

Akcentus (itt: magyarok idegen akcentusa; a külföldiek magyar akcentusáról ld. a főszövegben):

1. A szereplő időskorára, a letűnt történelmi korra való utalás. – A *Tanúban* (Bacsó Péter, 1969): „békebeli” idős logopédus, a „náaturalizmust” „á”-val ejtő értelmiségi (nagypolgári) vallo-másíró; „K und K” akcentus: *Szeressétek Ódor Emiliát* (Sándor Pál, 1970).
2. Érzelmi „távolítás”. – Az *Ötödik pecsétben* (Fábri Zoltán, 1976) az intelligens ám modorosán beszélő nyilas tiszt (a felismerhetetlenségig elmaszkírozott Latinovits Zoltán).
3. Zsidó attribútum. – Csak vajt fülűeknek érthető zsidó attribútum: *A Szerelem* (Makk Károly, 1970) öregasszonyának akcentusa.

Albánia: kommunizmus, hegyek – *Chico* (Fekete Ibolya, 2001).

Amerika:

1. XIX. század – *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): Menlo park, 1880.
2. Furcsa világ, tele magyarokkal – *A brooklyni testvér* (Gárdos Péter, 1994), *Getno* (Salamon András, 2004).
3. Vágyak paradicsoma – A beat-énekesnői álmokat dédelgető Mari Amerikába tart egy hajó fedélzetén az *Eszkimó asszony fázik* c. film végén (Xantus János, 1983).

Amerikaiak:

1. Elamerikaiasodott magyarok – *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975); *A veréb is madárban* Miszter Hello kalandjai a balatoni „luxushotelben” (Hintsch György, 1968). Schütz Ila, az anyuka az *Utolsó Bluesban* (Gárdos Péter, 2001). *A brooklyni testvér*, az ’56-os Tamás (Gárdos Péter, 1994). *A nagy generáció* (András Ferenc, 1986).
2. Ál-amerikaiak – *Valami Amerika* (Herendi Gábor, 2003).
3. Furcsa emberek feketék, transzvesztiták – *Tiszta Amerika* (Gothár Péter, 1987); *Getno* (Salamon András, 2004).

Angolok, Anglia:

1. Távoli idegen – *A Szerelmesfilm* végén (Szabó István, 1970) a Franciaországban élő Katának – váratlan és első látásra motiválatlan dramaturgiai fordulat – angol férje lesz: az angol abszolút ide-

- gen (nem úgy, mint a francia). *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995): az angol lány egy amerikaival párban képviseli a távoli, ám Kelet-Európa iránt érdeklődő angolszász világot.
2. Ellenség – *Sellő a pecsétgyűrűn* (Mihályfi Imre, 1967): gonosz angol kém, aki valójában ex-náci.
 3. Modernitás – *A Hídember* (Bereményi Géza, 2002): az anglok 19. századi képét rekonstruálja: szakértelem, modernitás (angol híd és... angol WC). Egy angol mérnök testesíti meg Bagó Bertalan filmjében (*Vadászat angolokra*, 2005) is az 1830-as években Magyarországot is elérő Modernitást.
 4. Távoli, kecsesgetető, veszélyes, elérhetetlen világ – *Jutalomutazás* (Dárday István, Szalai Györgyi, 1974).

Arabok:

1. Keleti, mesebeli nép – *Julianus barát* (Koltay Gábor, 1991) az őshazát keresve igen-igen délre sodródik: a sivatagban arabusok tevekaravánja veszi fel, menti meg. *A Három testőr Afrikában* (Bujtor István, 1996): arab statiszták.
2. Rokonszenves mai arab lány – *Meteo* (Monory M. András, 1989).

Ausztria, osztrákok:

1. „Történelmi ősellenség” – A XVII. sz.-tól *Hajdúk* (Kardos Ferenc, 1974), a XIX. sz.-ig: *Szirmok, virágok, koszorúk* (Lugossy László, 1984). „Várkonyi-Jókai” hazafias osztrák-ellenes opusai: *A kőszívű ember fiai* (Várkonyi Zoltán, 1964); *Kárpáthy Zoltán* (Várkonyi Zoltán, 1966); *Egy magyar nábob* (Várkonyi Zoltán, 1979). *A Fekete gyémántokban* (Várkonyi Zoltán, 1981) Kaulmann bécsi bankár csal, lop, megveszteget mindenkit, a szép bányászlány Evilát Bécsbe csábítja stb. [ld. még: „Bécsi professzorok” ill. a „labancok” címszónál].
2. „K und K” gőzmozdonyfüst – *Esti Kornél csodálatos utazása* (Pacskovszky József, 1994), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989).
3. Bécsi professzorok – *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): „hímsoviniszta” professzora, az *Utazás a koponyám körül* (Révész György, 1970) Pötzl professzora.
4. Elosztrákosodott magyarok – Széchenyi a *Hídember* (Bereményi Géza, 2002) elején nem tud magyarul, ezt Cserhalmi–Wesselényi az orra alá is döngöli.

5. Ma: a Nyugat mint illúzió – *Zsötem* (Salamon András, 1991): a magyar lányok sanyarú sorsa Bécsben.

Balkán: Mesevilág – A Jókai-hagyomány szerint (vö.: *Az aranyember*, Gertler Viktor, 1962). *A Balkán, Balkán!* (Maár Gyula, 1993), Panait Istrati nyomán a Balkánt mesébe illő világként ábrázolja, erőteljes ottomán színezettel. *A Hídember* (Bereményi Géza, 2002) aldunai jelenetében mindez az orientalizmus képi eszköztárával kombinálódik.

Baltikum: Seholy sincs, illetve létezése bizonytalan – *A Terézanyu!* (Bergendy Péter, 2004) c. filmben az egyik emlegetett szerető lett volt, de ebben bizonytalanok a lányok.

Besenyők: a történelemkönyvekből ismert ellenségek – Koltay Gábor: *Honfoglalás* (1996), és *Sacra Corona* (2001).

Bizánciak: rokonszenves idegenek – *István a király* (Koltay Gábor, 1983), *Honfoglalás* (Koltay Gábor, 1996): a magyarokat ők (is) keresztény hitre próbálják téríteni.

Bolgárok: Boldogtalan szerelem – Léna, aki 1956-ban a magyar fiú helyett Szófiát választja: *Pannon töredék* (Sólyom András, 1997).

Burma: *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989) – egy villanásnyi „abszolút máshol”: „őslakó”, bambusz-erdő.

Cigányok (romák) [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. „Tiszták” egy mocskos korban, az 50-es években – A dokumentarista hagyomány normáinak megfelelően filmezett „autentikus” cigányok. Sára Sándornál (*Feldobott kő*, 1968) a barbár önkénynek ellenálló, a diktatúra által végül megtört csoport.
2. A se-nem-ma-se-nem-tegnap időtlenségébe kimenekítve (*Paramicha vagy Glonci az emlékező*, Szederkényi Júlia, 1993), vagy száműzve, a falu s a valóság szélén élnek a cigányok – pl. *Romani Kris - Cigánytörvény* (Gyöngyössy Bence, 1998), *Dallas Pashamende* (Pejő Róbert, 2004). Furcsa lények: pl.: *Kísértések* (Kamondi Zoltán, 2002) cigánylány főhőse, illetve jó kedélyű csodabogarak: *Országalma* (Czabán György, 1998); *Tündérdomb* (Szőke András, 2001).
3. Velünk élnek. Iskolatársaink, városi szegények – *A kis utazásban* (KVB, 2000), vagy előtte: a Budapesti iskola egyes filmjeiben, és más, klasszikus cinéma-vérité irányultságú filmekben (Sára Sándor *Feldobott kő*, 1967; Gyarmathy Lívია *Koportos*, 1979; Schiffer Pál *Cséplő Gyuri*, 1978).

4. Kedves svihákok – a „józsefvárosi” filmekben (*Nyócker*, Gauder Áron, 2004; *Rap, revü, Rómeó*, Oláh J. Gábor, 2004; *Szőke kóla*, Barnóczy Ákos, 2005 stb.)

Cigaretta: nyugati cigi: az elvágyódás, a fogyasztói társadalom metaforája – *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996).

Címek:

1. Egyetemes irodalmi-zenei alapanyag – *Woyzeck* (Szász János, 1994), *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, 2000).
2. Történelmi film – múltbeli hősök, elmúlt korok, az elosztrákosodott Monarchia: pl. *Redl ezredes* (Szabó István, 1985).
3. Marketing-célok – nemzetközi filmpiacon értékesíthető áruvédjegy: a *Dealer* (Fliegauf Benedek, 2004), *Taxidermia* (Pálfi György, 2006), *Getno* (Salamon András, 2003).

Csehek: Szinte egyáltalán nincsenek. Egy személyben Jiri Menzel képviseli őket. – *Szívzűr* (Böszörményi Géza, 1981), *Franciska vasárnapjai* (Simó Sándor, 1996), *Felhőjáték* (Maár Gyula, 1983). Annál jelentősebb a cseh filmművészet hatása.

Disszidensek:

1. Idegen – Kern Andrásék mint visszatért hajléktalan disszidensek az *Idő van* (Gothár Péter, 1985) c. filmben.
2. Kitántorgottak – ld.: „amerikaiak”, és a főszöveg „Ambivalens identitás: hazai kisebbségek, álkülföldiek, külföldi és határontúli magyarok”, valamint „Nyugat” c. fejezeteit.

Dokumentumfilmek: A valóságábrázolás másféle szabályai szerint ábrázolja az idegenséget, mint a játékfilmek – *Társasutazás* (Gazdag Gyula, 1984), *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás Gyula – Gulyás János, 1982–86), *Magyar Nők a Gulágon* (Sára Sándor, 1991).

Dollár: Luxus és bűn. – *A veréb is madár* (Hintsch György, 1968); *Hét tonna dollár* (Hintsch György, 1973): álom egy magyar kocsmában arról, hogy hogyan lehet külföldön gyorsan meggazdagodni szerencsejátékból. Az *elvarázsolt dollár* (Bujtor István, 1985).

Dunai hajósok: „Jó” és „rossz” idegen egyaránt lehet.

1. Szerb hajós, aki rokonszenves, de megölik – *Vademberek* (Szurdi Miklós, 2001).
2. Román uszályos, akivel elszökött Pelikán felesége – *A tanú* (Bacsó Péter, 1969).

Egyetemesség – európaivá – stilizált idő, amely sajátosan filmbéli: az erdő, a magányos kunyhó, vagy éppen a sivar és kietlen beton-siva-

tag. Mese, dráma, geometria –Janisch, Attila, *Másnap*, 2004 és *Árnyék a havon* 1991; Enyedi Ildikó, *Bűvös vadászán*, 1994; Fliegaufer Benedek, *Rengeteg*, 2003.

Erdély:

1. A zord, s korántsem „édes” Erdély – pl. Aradon forgatták Tarr Béla: *Werckmeister harmóniák* c. filmjét (ezt persze csak a várost jól ismerők látják), itt teljesebbé válik a rendező, ill. Krasznahorkai apokaliptikus víziója. Kamondi Zoltán filmjét pedig a misztikus-félelmetes Gyilkos-tónál (*Az alkimista és a szűz*, 1999). További filmes példák a hegyes-völgyes, zord Erdélyre: Gothár Péter: *A részleg* (1995), Gulyás Gyula: *Fény hull arcodra* (2002).
2. Napsütötte lankás táj – Hajdu Szabolcs: *Tamara* (2002).
3. Nemcsak háttér: kevés filmben. – Kivételek: az Erdélyben, erdélyi rendező által forgatott *Kínai védelem* (Tompai Gábor, 1999); az *Ennyiből ennyi. Erdély 1990* (Maár Gyula, 2001).
4. Erdély a magyar filmek számára külföld (ugyanakkor olcsó és közeli forgatási helyszín – pl.: a Koltai Róbert a *Világszámot* Szatmárnémetiben forgatta). Ld. még: „Románia”.

Európa:

1. 1990 előtt nincs ilyen – Csak az egyes nyugati országok vannak, s az osztrák határ „a Nyugattól” választ el.
2. 1990 után már nem teljesen külföld – A korábbiaknál már magabiztosabban mozognak ott a magyar rendezők, s a magyar filmszereplők egyaránt. Nem téma sem a határ, amit át kell lépniük, sem a máság, amivel szembesülnek. Európa egyre inkább belföld, még a populáris filmben is; a *Hyppolitban* (Kabay Barna, 1999) is jól beszél már az ifjúság az idegen nyelveket. Egy-egy külföldről már nem is lehet eldönteni, hogy hová valósi (*Szerelemtől sújtva*, Sas Tamás, 2002).

Feketék: Még európai – nemhogy amerikai – nézőpontból is *politically incorrect* módon ábrázolt csodabogarak-csodalányok – pl.: *Idő van* (Gothár Péter, 1985), *Ég veled!* (Pacskovszky, 2004); a *Zimmer Feriben* (Tímár Péter, 1998) a kubai lány rokonszenves, ám túlzóan egzotikus is; ugyanez a helyzet a Pacskovszky József-féle *Lopott képekben* (2005).

Finnek: Nyugatiak; barátságosak. A finn nép, mint „rokon-nemzet” nemigen tűnik fel. – *Kisvasút és a gézengúzok* (Markos Miklós, 1984): egy finn házaspár gyereke elcsatangol, elvész a nagy Budapes-

ten. „Helsinki, az már nyugat?” – kérdezi a *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996) egyik szereplője.

Franciák, Franciaország:

1. A civilizáció és a (szellemi) szabadság hazája – A kettő általában együtt: *Falak* (Kovács András, 1968), *Szerelmesfilm* (Szabó István, 1970), *A szökés* (Gyarmathy Lívia, 1996): a francia közvetítő, *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2000), *Sípoló macskakő* (Gazdag Gyula, 1971).
2. Francia nevű magyarok – Pierre, a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981) lázadója, vagy Lucie az *Ötödik pecsétben* (ld.: lent, 5. pont).
3. „Kulturális – monémák”: irodalom és zene – *Molière: Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* (Várkonyi Zoltán, 1972), *Sade márké és élete* (Szirtes András, 1992). Sanzon: „Tombe la neige” – mondják, éneklük az *Ajándék ez a napban* (Gothár, 1979).
4. Szerelem, szex – Lucie a régi, szép idők csábító tanúja az *Ötödik pecsétben* (Fábrí Zoltán, 1976) vörös rúzzsal, kéjes mosollyal adja oda magát egy darab húsért. „Francúz” kór: *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980). Az *Egy szerelem három éjszakájában* (Révész György, 1967) francia katonaszökevény a II. világháború alatt; francia főszereplő magyar szerelme: *Ideiglenes paradicsom* (Kovács András, 1981); *A rejtőzködő* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1985); *A mi szerelmünk* (Pacskovszky József, 2000). A *Csak szex és más semmiben* (Goda Krisztina, 2006) Dobó Kata egyik volt szexpartnerere a sok közül: egy francia.

Globális hős, globális piacra – *Chico* (Fekete Ibolya, 2001).

Görögök:

1. Ókor – *Orfeusz és Euridiké* (Gaál István, 1985); *Szerelmem Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)
2. Újkor – Csak a Magyarországra tévedt görög kommunisták: *Feldobott kő* (Sára Sándor, 1968), *Isten és ember előtt* (Makk Károly, 1968); és a már-már abszurd identitásmixszel megáldott hajléktalan a *Csudafilmben* (Ragályi Elemér, 2004): a magyar zsidó, de egyúttal görög származású csőlakót alakító Kern András.

Grúzia: ld.: Közép-Ázsia és Kaukázus.

Határok:

1. A vágyott, elérhetetlen „üveghegyentúl” – Ahonnan a ’80-as évekig nincs visszaút: *A ménészgazda* (Kovács András, 1978), *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula,

- 1982). *Előre!* (Erdélyi Dániel, 2001): egy egész család választja – kényszerűen – a kivándorlást.
2. 1990 után elveszti a jelentőségét – Úgy szelik át a határt a *Balra a napban* (Fésős András, 2000), vagy a *Szép napokban* (Mundruczó Kornél, 2002).
 3. Dél és Észak-kelet felé megőrzi jelentőségét – ld.: *Chico* (Fekete Ibolya, 2001), *Passzport* (Gothár Péter, 2000).

Horvátok: Csak történelmi filmekben és csak a „trianoni” határokon túl. A közelmúlt történelmének harcos horvátjai: Fekete Ibolya *Chico* c. filmjében (2001).

Horvátország: Történelem – horvát usztrasák, *Sirokkó* (Jancsó Miklós, 1969), Fábri Zoltán *Befejezetlen mondatának* (1974) Dalmáciája.

Idegen nyelv:

1. A gonosz ellenség, a gyűlölt nagyhatalom nyelve „eredendően csúnya” és érthetetlen – pl. a német (Szabó István: *Szerelmesfilm*, 1970), az orosz (Sára Sándor: *A vád*, 1996).
2. Az angoltanulás mint a rendszerváltozás utáni Magyarországra jellemző tevékenység – Szabó István: *Édes Emma, Drága Böbe*, 1991, Fazekas Csaba: *Boldog születésnapot!*, 2003, Pálos György: *Sztornó*, 2006.
3. Az „elidegenítés” – az *Álmodó ifjúság* (Rózsa János, 1974) francia szalonja.
4. Bensőséges kommunikáció – *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) és a francia lány között, „meta-nyelven”.
5. A múltat jelképező orosz – *Édes Emma, Drága Böbe...* (Szabó István, 1991)
6. A magyar filmi konvenció szerint a külföldiek is magyarul beszélnek. – Javarészt magyar színészek játsszák őket; pl.: az angolokat Darvas Iván, Bujtor István, Tordai Teri stb., *A Pendragon legendában* (Révész György, 1974).
7. '90 után már egyre kínosabb nem beszélni idegen nyelveket – *A Hyppolit* (Kabay Barna, 1999) az első film, ahol a nyelvismertek hiányát mint negatívumot tematizálják, bár ez sem egyértelmű, hiszen a főszereplő nyelvi esetlensége humoros magánszámra szolgál ürügyül a bájosan műveletlen Koltainak. Másutt a főhős nagyon pórul jár amiatt, hogy nem tudja magát a külföldiekkel megértetni, Róma helyett Budapesten köt ki (Kocsis Ágnes: *Frisz levegő*, 2006.)
8. Állatnyelvek – *Tamara* (Hajdu Szabolcs, 2004)

Idegenek, akik mi vagyunk: Félelmeink, szorongásaink megtestesítői – A horror-filmek műfajából ismert figurák, meghatározhatatlan eredetű, származású félelmetes idegenek: pl.: *Hosszú alkony* (Janisch Attila, 1997), *Másnap* (Janisch Attila, 2004).

India: Aranyszínű mesevilág. – *Felhő a Gangesz felett* (Dettre Gábor, 2001): India előbb a főhős álomképeiben, majd a film végén szerelmével útra kelnek, hogy tényleg elutazzanak Indiába. Egy indiai lány maga az egzotikum: az *Álombrigád* (Jeles András, 1983) amúgy is szürreális meséjében.

Izraeliek: *A Terézanyu!* (Bergendy Péter, 2004) sármos félig izraeli szeretője: a szívtipró Csányi Sándor.

Japánok: nyugat-európai szemmel – Immár a magyar filmbe is „begyűrűzött” a japánok nyugat-európai ábrázolásának sztereotípiája: a *Kontroll* c. (szakmai- és közönség) sikerfilmben (Antal Nimród, 2003) feltűnnek a bugyuta, vigyorgó, fényképezőgépes japán turisták, akik nem váltottak jegyet. (A klisé nem semlegesíti a jelenetvégi ironikus „csavar” sem).

Jugoszlávok:

1. A múltban: partizánok – ők képviselik, a közeli idegent, aki „jobb, bátrabb nálunk”, pl.: *Circus Maximus* (Radványi Géza, 1980), *Hosszú vágta* (Gábor Pál, 1983).
2. A jelenben: meg-megjelennek mint migránsok – *Könnyű vér* (Szomjas György, 1989) c. filmtől kezdve.

Kanada:

1. Szublimált, árnyoldalaktól mentes Amerika – a *Franciska vasárnapjaiban* (Simó Sándor, 1996); Lajos kimegy Kanadába a lányához a *Feri és az édes életben* (Czabán György, 2001). Vágyva-vágyott álomvilág, ahová végül eljutnak jobb sorsra érdemes hőseink. (ld. még: a „Niagara vízesés” címszónál.)
2. Kivándorlási célország – *Mélyen őrzött titkok* (Böszörményi Zsuzsa, 2004).

Kelet-Közép-Európa:

1. A ma közös, zord, szürke világa: a mi világunk, de olyan világ amilyenben nem szeretnénk élni: a vágyainktól idegen. – lásd pl.: Szász János (*Woyzeck*, 1994), Gothár Péter (*A részleg*, 1995), Tarr Béla (*Kárhozat*, 1987; *Werckmeister harmóniák*, 2000).
2. Kvintesszenciája a magyar, a cigány, a zsidó sors, díszlete: *Románia*. [Ld. részletesen: e három címszónál, ill. a főszövegben].

3. Közép-Európa – Régióink mint valós történeti képződmény [ld.: Közép-Európa szócikk].

Képeslap: Fiktív külföld – *Amerikai anizs* (Bódy Gábor, 1975). Az elnyomás világában a szabadság csalóka képe: *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996): a pestről küldött kanadai képeslap, *Szerelem* (Makk Károly, 1970): a pestről küldött amerikai képeslap, *Apa* (Szabó István, 1966): svájci képeslapok.

Kínaiak:

1. Pozitív kép – *Közel a szerelemhez*: magyar rendőr és kínai piacos lány románca (Salamon András, 1998).
2. Titokzatos idegenek – *Rap, revü, Rómeó* (Oláh J. Gábor, 2004).
3. Nevetségesek – *Magyar vándor* (Herendi Gábor, 2003).
4. Kínaiként számon tartott megjelenített más ázsiai migránsok – *Rap, revü, Rómeó* (Oláh J. Gábor, 2004): mongolok.

Kisebbségek: ld.: „nemzetiségek”.

Kóla: szabadság, Nyugat – *A Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981) legendás jelenetében a „nyugati mámor, szabadság” maga; mindezt az ironikus rendezői nézőpont relativizálja. (Ld. még: „cigi”)

Közép-Ázsia és a Kaukázus: Mesevilág – *Natasa* (Tóth Tamás, 1997); *Kisvilma* (Mészáros Márta, 2000). Archaizáló, finom gravírozású grúz történet: *Bolond gránátalmafa* (Mészáros Péter, 1999).

Közép-Európa (nem ugyanaz, mint Kelet-Közép-Európa!):

1. Múlt idő: „Atlantisz” – Egy lehanyaglott, de egykor dicső civilizáció *Esti Kornél* (Pacskovszky József, 1994), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989), *Herkulesfürdői emlék* (Sándor Pál, 1976).
2. Osztrák-Magyar Monarchia – német-ajkú, meghatározatlan/„vegyes” származású hős a *Redl ezredesben* (Szabó István, 1985), aki ruszin, de német anyanyelvű, magyar gyökerű. A Monarchia multi-kulturális közege visszatérő toposz (*Szeressétek Ódor Emíliát*, Sándor Pál, 1970 stb.).
3. *A Pál utcai fiúk* (Fáabri Zoltán, 1968) soknemzetiségű – magyar, tót, zsidó – gyerekvilága. – Ld.: még a „Lengyelország” címszónál (*Csoda Krakóban*, Groó Diana, 2004).

Külföldi színész magyar szerepben: Külföldiként magyar hanggal, magyar identitással, furcsán tátogva.

1. Főleg lengyelek, és más „szocialisták”, akik a film története szerint viszont magyarok – *Egy másra nézve* (Makk Károly, 1982), Mészáros Márta Nowickije (*Napló-tetralógia*).

2. Nem helyettesíthető arcok – A szerb, de Bulgáriában élő Dzsoko Roszics pl. az egyik legfoglalkoztatottabb „magyar” színész. Pl.: a *Talpak alatt fűtyül a szél* (Szomjas György, 1976) c. filmben ő „a” magyar betyár. A *Csak egy moziban* (Sándor Pál, 1985) Jean-Pierre Léaud a magyar rendező.
3. Angol gyerekek – A *Pál utcai fiúk* (Fábri Zoltán, 1968).
4. Nyugati sztárok – A finn kultuszfilmrendező, Aki Kaurismäki kedvenc színésznője Kati Outinen A *Mélyen őrzött titkokban* (Böszörményi Zsuzsa, 2004) amerikai („kanadás”) magyarként tűnik fel.
5. Profi külföldi színészek – A „nemzetközivé” váló magyar film felnőtte válásának szimbolikus pillanata, amikor angolok és oroszok játsszák egy Budapesten játszódó magyar (bár koprodukcióban készült) filmben, azt hogy... angolok, oroszok, azaz a külföldi az, ami: *Bolse Vita* (Fekete Ibolya, 1995).

Labancok:

1. A labanc nem más mint a (kuruc) magyar antinómiája – magyart sanyargató osztrák, kegyetlen–ravasz idegen: a *Szegénylegényektől* (Jancsó Miklós, 1965) a *Hídemberig* (Bereményi Géza, 2002) és a *Sobriüg* (Novák Emil, 2004). De a vallási ellentét nincs jelen.
2. Közeli ellenség – A *Hídemberben* (Bereményi Géza, 2002) a Darvas Iván alakította Metternich „ambivalens idegen”: (ki)ismeri a magyarokat, talán még tiszteli is őket konokságukért.

Latin nyelv: elég gyakori, történelmi filmekben a XX. században is – Pl. a *Hangyabolyban* az apácák: *sorornak* szólítják egymást (Fábri Zoltán, 1971), jelentése: idegenség, régmúlt. Még filmcímek is: *Circus Maximus* (Radványi Géza, 1980). Az *Apa* (Szabó István, 1966) című filmben a fiú apja latintudásával büszkélkedik barátjának: a latin itt is titokzatos csoda.

Lengyelek:

1. Barátaink – A *Tiszta Amerika* (Gothár Péter, 1987): lengyel hajléktalan, akit hősünk a „lengyel–magyar két jóbarát” szólással üdvözl, lengyel eredetiben. De a történelmi filmek e „barátságot” nemigen dolgozták fel, kivétel a *80 huszár* (Sára Sándor, 1978) és egy új film: *Vadászat angolokra* (Bagó Bertalan, 2005).
2. Ellenségeink – A Thököly-felkelés idején játszódó filmben, *A trombitásban* (Rózsa János, 1978) a lengyelt habozás nélkül lemészárolják a haramiává züllött kurucok.

3. Sanyarú sorsúak – *Potyautasok* (Sóth Sándor, 1989): a kegyetlen lengyel kommunista rendszer.
4. Szomszédaink. – Könnyű odakocsikázni: *Az utolsó blues* (Gárdos Péter, 2001). A lengyel nő: egy másik élet ígérete.
5. Rokonaink, őseink – *Lengyel ős: Útközben* (Mészáros Márta, 1979): egy lengyel származású magyar asszony identitáskeresése és jövő nélküli kapcsolata lengyelföldön. A rendező saját lengyel őseinek nyomában: *A mi szerelmünk* (Pacskovszky József, 2000).
6. „Jiddischland” – *Csoda Krakóban* (Groó Diana, 2004): Lengyelország mint Galícia.

Lettek: ld. „Baltikum”

Maffiózók – Az *Európa Express* (Horváth Csaba, 1998) Zavarov névre hallgató, a volt Szovjetunió közelebről meg nem nevezett vidékéről származó maffiavezére, aki egy egész vonatot ejt túsul.

Mesés Ázsia – *A sánta dervis* (Kis József, orosz-magyar film, 1987), Vámbéry Ármin a sivatagon át útban Bokharába, a magyarok múltját kutatva. (Lásd még: a „Közép-Ázsia, Kaukázus” címszónál!)

Michael Jackson – *Szívzűr* (Böszörményi Géza, 1981): Jackson, aki saját magát – a sztárt – alakítja, egy röpke jelent erejéig.

Migránsok: ld. kínaiak

NDK-sok:

1. „Poszt-nácik” – *A kis utazás* (Buzás Mihály, 2000).
2. Post festam – *Zimmer Feri* (Tímár Péter, 1998).
3. Kelet-Berlin mint Nyugat-Moszkva – *Párbeszéd* (Herskó János 1964): Judit Berlinbe megy tanulni: itt Berlin mint egy „második Moszkva”, szocialista elitegyetem jelenik meg.
4. Élsportolók – Pálfi György: *Taxidermia*, 2005

Németek:

1. Nácik – *Elysium* (Szántó Erika, 1986); az *Utószezonban* (Fábrí Zoltán, 1966) az Eichmann-perről archív dokumentum-felvétel látható. Hetediziglen is nácik: a *Szerelmesfilmben* (Szabó István, 1970) Jancsi egy német lányt kínozza az apja „bűnei” miatt.
2. Turisták (NDK/ NSZK) – *A Pogány madonna* (Bujtor István, 1980). Andorai Péter álnémet álturista a *Könnyű vérben* (Szomjas György, 1989)
3. Milliomosok Mercedesszel – a nyugatnémet Lohmann, akinek a fiát elrabolják az *Alvilág professzorában* (Szemes Mihály, 1969). A német milliomos, aki elvinné feleségül Ónodi Esztert

(*A Szent Lőrinc folyó lazacai*, András Ferenc, 2002), ha ebben egy repülőgép-szerencsétlenség meg nem akadályozná.

4. Német nyelv: „A magyar Nyugat” – a *Falfúróban* (Szomjas György, 1985) szól a Danubius rádió.
5. A németek „hűlt helye” – A Balaton német turisták nélkül: *Szezon* (Török Ferenc, 2004).

Németország:

1. Idegen föld – *A Macskajáték* (Makk Károly, 1972) egyik hősnőjének végtelen idegen új hazája, amit a Szkalla-nővér német veje jelképez (akit nem látunk, de hallunk róla: kedves, de idegen) *Magyarok* (Fábri Zoltán, 1977)
2. Szabadság-föld. – Új toposz: a berlini fal ledöntése, mint a szabadság (a magyar rendszerváltás!) metaforája: *Roncásfilm, avagy mi van ha győztünk* (Szomjas György, 1993), *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995).

Nemzetiségek Magyarországon (ld. még: svábok, tótok):

1. Svábokról, szlovákokról, szerbekről alig van szó az egyébként nagyszámú magyar történelmi filmben. – Még ott is alig, ahol ez különösen indokolt volna, pl. *Hideg napok* (Kovács András, 1966).
2. Románok, horvátok, netalán vendek még ritkábban tűnnek fel. – A felvidéki-délvidéki filmekből „kiretusálják” a nemzetiségeket, pl. *Witman fiúk* (Szász János, 1997). [ld.: még az egyes nemzetiségi szócikkeknel és a főszövegben].

Niagara vízesés: a szabadság–szerelem metaforája – *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996). A megvalósult álmom: *Feri és az édes élet* (Czabán György, 2001). (ld. még: a „Kanada” címszónál!)

Nők: Bevándorlóként könnyebb nőnek lenni, mint férfinak – A külföldi nő nem jelent „fenyegetést”, sőt! lásd pl. *Közel a szerelemhez* (Salamon András, 1999).

Nyugat:

1. „Haladás” – *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): Párizs, New York, Ausztria, Hamburg.
2. „Ellenséges nyugati hatalmak” – A Nyugat kriminalizálása gyakorlatilag ismeretlen téma a magyar filmvásznon, a ’70-es évektől mindenképpen.

Olaszok, Itália:

1. Itália dicső múltja – *Boccaccio – A zsarnok szíve* (Jancsó Miklós, 1981), ill. egyetemes kulturális öröksége.

2. A kevésbé dicső, fasiszta, közelmúlt – *Miss Arizona* (Sándor Pál, 1987).
3. Szerelem – *A Herkulesfürdői emlékekben* (Sándor Pál, 1976) egy olasz lány, akibe a főhős szerelmes, Carla Romanelli alakításában. Olasz szépfüük: *A Szent Lőrinc-folyó lazacai* (András Ferenc, 2002).
4. Szabadság – Kocsis Ágnes *Friss levegő* c. 2006-os filmjében a középiskolás főszereplő-lány útnak indul, hogy stoppal Rómába jusson, megszabaduljon fullasztó budapesti életétől (igaz, csak a határig jut el). Róma itt valójában mintegy Párizs funkcióját tölti be: kellő távolságban, de elérhető közelségben található csábító nyugat-európai, egyúttal latin nagyvárosként valóra válthatónak látszó vágyálmok paradicsoma.

Óperenciás tenger – idegen-fenséges hullámok: az óceán Vlagyivosztoknál, *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995), szélfúttá dűnék a Balti tenger partján: *Balra a nap nyugszik* (Fésős András, 2000).

Orientalizmus: *Ének a csodaszarvasról* (Jankovics Marcell, rajzfilm, 2001); a magyar múlt perzsaszőnyegre kiterítve [ld. még: a mesebeli idegen fejezetben]. Az orosz és balkáni témákat is gyakran ábrázolják az orientalizmus jegyében (Szaladják István: *Madárszabadító, felhő, szél*, 2005; Maár Gyula: *Balkán, Balkán!* 1993).

Oroszok [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. Jó elvtárs/kedves ember, de jól láthatóan mégis idegen – '50-es, majd '60-as évek: *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), *Így jöttem* (Jancsó Miklós, 1965); *Csillagosok katonák* (Jancsó Miklós, 1967); *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1965); de még a szabadságharc leverésének kontextusában is: a *Szirmok, virágok, koszorúkban* (Lugossy László, 1984). Később, a '90-es évek végétől a nosztalgiafilmekben: *Csocsó, avagy Éljen május elseje* (Koltai Róbert, 2001).
2. Maga az ördög – a '90-es évek elején-közepén, a 45-, illetve 56-körüli időszak ábrázolásakor: *Magyar rekviem* (Makk Károly, 1990); Gyarmathy Livia: *A szökés*, 1996, Sára: *Könyörtelen idők*, 1991, *A vád*, 1996.
3. Ódon hangulatú orosz mesék – *Haggyállógva Vászka* (Gothár Péter, 1996), melynek alcíme: *Lágermese*; *Vasisten gyermekei* (Tóth Tamás, 1993) és *Natasa* (Tóth Tamás, 1997); *Három nővér* (Lukács Andor, 1991).

4. „Szintézis”: a titokzatos idegen. – *A bűvös vadász* (Enyedi Ildikó, 1994) című filmben ambivalens, nehezen megítélhető, kiismerhetetlen, de (éppen ezért) magával ragadó szereplő: az orosz sakkozó. Hasonlóan furcsa, ám szerethető oroszok: *a Bolse vitaban* (Fekete Ibolya, 1995), orosz földművesek Szaladják István filmjében (*Madárszabadító, felhő, szél*, 2005).

Rádió – A SZER, a BBC: London, München hangja az éteren keresztül jut el számos történelmi film szereplőjéhez, pl.: *A szökés* (Gyarmathy Livia, 1996); *Szamárköhögés* (Gárdos Péter, 1986).

Romák: ld.: cigányok.

Románia, románok:

1. Lepusztult, hegyes-völgyes, zord világ – ld.: Erdély-szócikk
2. Ellenség – *A tanú* (Bacsó Péter, 1969): Pelikán felesége egy román uszályossal szökött meg. De pl. az *Édes Annában* (Fábrí Zoltán, 1958) a román hadsereg román volta el van mosva.
3. Szomszéd – *A Bolondos vakációban* (Makk Károly, 1967) csak egy szomszéd ország, lányokkal, tengerparttal stb.
4. Temesvár, Bukarest, 1989: a szabadság, a rendszerváltás metaforája – *És mégis* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1991): a meghasonlott főhős, Zeyk Kristóf, a film végén romániai forradalom hírére autóba ül, és útnak indul.

Ruténok: Csak véletlenszerűen. A legvédtelenebb kisebbség — *Redl ezredest* (Szabó István, 1983) mondják ruténnak, amit azzal egészítenek ki a sötét tervek szövegető Habsburgok, hogy mint ilyen, ideális célpont: nem áll mellette-mögötte sem lobbí, sem lázadni kész tömeg (ezért nem lehet zsidó vagy cseh a készülő koncepciók per áldozata).

Spanyolország:

1. Spanyol polgárháború – Történelmi film: *Fedőneve: Lukács* (Köő Sándor és Manosz Zahariasz, 1977). Zalka Máté a spanyol polgárháborúban.
2. Turistacélpont – *Guernica* (Kósa Ferenc, 1982). '80-as évek: a munkások is „szabadon” utazhatnak: Kovács Margit téglagyári munkásnő egy szobrász tanácsát követve elmegy Spanyolországba, hogy megnézze Picasso Guernicáját.

Svábok: Nagyritkán kerülnek csak elő – *A Törvénytelen* (András Ferenc, 1994) hőse keresi sváb apját. A kitelepítésekről nem készültek filmek, hacsak nem számítjuk ide a *Porcelánbabát* (Gárdos Péter, 2004).

Svájc:

1. Fasizálódó környezet a II. Világháború idején – *Dóra jelenti* (Bán Róbert, 1978.)
2. Idill – alpesi, kies kanton-képeslapok az *Apában* (Szabó István, 1966)

Svédország, svédek:

1. „A Nyugat” – *Potyautasok*: (Sóth Sándor, 1989): Lengyelországból a „nyugati” Svédországba szeretnének átúszni (!).
2. Szexszimbólum – *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996): „azt hiszitek nem tudom, hogy mind csak a svéd tejcsárda kedvéért vagytok itt?” – fakad ki a fagyaltárus a moziban a Fellini-féle *Dolce Vita* Anita Ekbergjére utalva.

Szerbek: Jó emberek – *Vademberek* (Szurdi Miklós, 2001): Cserhalmi a jólelkű szerb, posztjugoszláv dunai hajós, rossz szerb akcentussal. (Alig-alig látni szerbeket, „rácokat” pedig egyáltalán nem; ld.: még: Jugoszlávia).

Szlovákok: ld.: „tótok”.

Szovjet vezetők:

1. Lenin – a régi ismerős: *Álombrigád* (Jeles András, 1983).
2. Sztálin – az „ikon”, „Sztálin a harcunk”, Sztálin ledöntött szobra: *Napló* (*Napló apámnak, anyámnak*, 1989); *Téltalálat* (Szabó Illés, 2002); a Sztálin-szobor mutatóujja a *Csinibaba* c. filmben (Tímár Péter, 1996) [ld.: a főszövegben].
3. „Nagykutyák”: mindig ünnepi beszédet mondanak – Kedves, időnként groteszk, de semmiképpen nem félelmetes figurák (*Taxidermia*, Pálfi György, 2006; *Csocsó, avagy Éljen május elseje*, Koltai Róbert, 2001).

Szovjetunió (ld. még: oroszok):

1. Mészáros Márta révén otthonossá válik – A szovjetek magyar eredetiben beszélnek... (*Napló gyermekeimnek*, 1981 (bemutató: 1983); *Napló szerelmeimnek*, 1987; *Napló apámnak, anyámnak*, 1989; *Kisvilma. Az utolsó napló*, 2000).
2. Elnyomó rendszer – Sára, Gyarmathy. (Ld. részletesebben: az oroszok címszónál!)

3. A '90-es évektől mesevilág – ld.: fent, a „csodálatos idegenről” írottakat a főszövegben valamint a „szovjet vezetők”, a „Közép-Ázsia” valamint az „oroszk” címszavaknál!].

Sztárok (magyar epigonjai) – a *Gyertek el a névnapomra* (Fábri Zoltán, 1983) Piros Ildikója: mint Jane Fonda. Bujtor István mint Piedone (Bujtor István, *Pogány Madonna*, 1980).

Térkép, földrajz:

1. Csak történelmi filmekben, ott is ritkán – pl.: *Miss Arizona* (Sándor Pál, 1987).
2. *Road-movie* – Sajátos módon még a road-movie is mellőzi az efféle információk közlését, a pontos helymeghatározást, pl. *Balra a nap nyugszik* (Fésős András, 2000); *Az utolsó blues* (Gárdos Péter, 2001).

Tótok (szlovákok):

1. Lenézett tótok – *Az Álmodó ifjúság* (Rózsa János, 1974) koszos „hegyiparasztjai”.
2. Folklor-tótok – a *Jadвига párnája* (Deák Krisztina, 2000) egyszerű falusi folklor-szlovákjai.
3. Öntudatos nemzetiség – A *Jadвига párnájában* (Deák Krisztina, 2000) a szlovák nacionalista lázító pap: egyértelműen negatív szereplő. Nemzetiségi ellentét a *Ki látott engem?*-ben is (Révész György, 1977), sztrájkoló magyar aratók és sztrájkterő tót parasztok.

Törökök:

1. Hálás (mindig legyőzhető) ellenség – *Egri csillagok* (Várkonyi Zoltán, 1968). A *Gyula vitéz télen-nyáron* (Bácskai Lauró István, 1970) ezt tematizálta is. Ugyanakkor kegyetlen, barbár harcos (éppen a janicsár, aki valójában nem is török, hanem Európában elrabolt, törökök-nevelte gyermek).
2. Kifinomult kényúr – A pasa, rózsalugasában. Az ellenség-kényúr kettősséget az irodalmi adaptációkban is viszontlátjuk (Fejér Tamás: *A beszélő köntös*, 1968; Kalmár László: *Gábor diák*, 1955).
3. Migránsok – Ali a jófej áltörök gyrosos a *Csak szex és más semmi*-ben (Goda Krisztina, 2005).

Történelmi film: a magyar néző a külföldiekkel leggyakrabban történelmi filmekben „találkozik” – [Ld.: részletesen: a főszövegben]

Ukránok, rutének, ruszinok:

1. „Oroszok” – Nemigen különülnek el a többi szovjet, poszt-szovjet néptől, embertől. A magyar filmekben az ukránok is „oroszok”. (Böszörményi Zsuzsa, *Vörös Kolibri*, 1995).
2. Szomszédaink – A *Passzport* (Gothár Péter, 2000) fontos kivétel: szomszédunkká teszi Ukrajnát, a filmvászonon is, Jelizavetá személyén keresztül, s a határ témájának „feldolgozásával”.
3. ld.: Rutének, ruszinok nincsenek.

Up-daptation: Az up-daptation fogalma olyan filmeket jelöl, „melyek irodalmi alapanyagukat kortárs szituációban, nyelvezettel, öltözettel és eszköztárral jelenítik meg.”⁴⁸ – Az *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula, 1982) kortárs magyar története mögött (valamint a főcímet illusztráló képkockákon) felsejlik a XIX. századi Franciaország. További példák: *Woyzeck* (Szász János, 1994), *Három nővér* (Lukáts Andor, 1991), *Szenvedély* (Fehér György, 1998). [ld. még a „világirodalom” címszónál].

Varázsló: A varázsló, a sámán, mint a „közülünk való idegen” archetípusa. – *Simon Mágus* (Enyedi Ildikó, 1999), aki a bibliai alaptörténet szerint is idegen Rómában. Kamondi Zoltán több filmjében is (*Az Alkimista és a szűz*, 1999; *Kísértések*, 2002). A *Kísértések* cigánylánya esetében a színes és a fekete-fehér váltakozásával, a kétféle montázs-technikával a film ki is emeli a két – térben is elkülönülő – világ kettősségét.

Világirodalom: az egyetemes (magas)kultúra része: „a miénk” – párbeszédek, hétköznapi szituációk része. Az *Ékezet* (Kardos Ferenc, 1977) hőse például Hemingway-t olvasat a halakkal álmodó öreg, vidéki portással. (ld. még: „zene, filmzene”). A nem magyar irodalmi alkotások adaptációja azonban ritka: *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* (Várkonyi Zoltán, 1972.) [ld. még az: „up-daptation” címszónál].

Világpolgárok (magyar, aki külföldön is otthon van): alig van.

1. Mesében — *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999)
2. Mozgalomban — *Chico* (Fekete Ibolya, 2001).

⁴⁸ vö. Screen. Special Issue: Adaptation and the Literary Film, Vol. 43., No 1., 2002/ Tavasz, ill. Dragon Zoltán, „Filmadaptáció: az irodalom és a film végtelen dialógusa”, Filmtett– Mozgóképes havilap (megjelenik Kolozsváron), IV. évf. első (29.) szám, 2003 február, 8–12. o.

3. Sportolóként (tornászként) — *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006).
4. De a magyar külföldön általában kívülálló/ turista marad.

Zene (filmzene):

1. „Schubert: magyar” – A komolyzenei zenekari darabok a magyar filmek univerzumának integráns részét képezik, amennyiben maradnak a hagyományos (illusztratív, film ritmusát megadó) filmzene-funkciónál.
2. Az angolszász könnyűzenei számok – Az angol nyelvű betétdalok viszont általában a modern, nyugat-orientált fiatalság életmódját illusztrálják. Elvis Presley kedves idegen.
3. „Narratív” zene – *Macerás ügyek*: zenés film(ön)történet, ahol Godard-ról, Truffaut-ról szól a dal (Hajdu Szabolcs, 2000).

Zsidóság [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. Közös sors – A zsidóság filmi ábrázolása a 90-es évekig gyakorlatilag konfliktus-mentesnek mutatja magyarok és zsidók együttélését. A Holokausztért jellemzően a németeket, esetleg egy jól körülhatárolható erőszakszervezetet (csendőrök) téve felelőssé. Zsidó és magyar sors szervesen összefonódik. A zsidó sors a magyar sors allegóriája, ill. metonímiája, s a filmekben sok zsidómentővel találkozunk. A *Szépek és bolondok* (Szász Péter, 1976) főhőse egy zsidó gyermeket kísérve önként választja a deportálást. Ezt a – még a vézskorszakban – is harmonikus szemléletet persze részben a kádár-korszak, e filmek keletkezésének kontextusa magyarázza; igaz, e hagyomány, meggyengülve bár, de a rendszerváltás után is folytatódik (Szabó Istvánnál: *Apa, Tűzoltó utca* 25. stb.; Fábri Zoltánnál: *Két félidő a pokolban*, 1962, *Az ötödik pecsét*, 1976; Jancsó Miklósnál: *Fényes szelek*, 1969; Radványi Gézánnál: *Circus Maximus*, 1980; Simó Sándornál: *Apám néhány boldog éve*, 1977, *Isten veletek barátaim*, 1987, *Franciska vasárnapjai*, 1997; Herskó Jánosnál: *Párbeszéd*, 1963; Sándor Pálnál: *Szerencsés Dániel*, 1983; Gárdos Péternél: *Szamárköhögés*, 1986; valamint: Bacsó Péternél: *Hamvadó cigarettavég*, 2001; Gödrös Frigyesnél: *Glamour*, 2000; Sípos Andrásnál: *Az én kis nővérem*, 1996).
2. A jóvátehetetlen Holokauszt – *Elysium* (Szántó Erika, 1986); *Senki földje* (Jeles András, 1993), *A Napfény íze* (Szabó István, 1998), *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985), *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2004).
3. Titokzatos-mesés idegen (történelmi filmek) – *Tutajosok* (Elek Ildikó, 1989), *Csoda Krakkkóban* (Groó Diana, 2004). *A Jób lázadása*

(Kabay Barna, Gyöngyössy Imre, 1983) példa arra, hogy a filmek a különböző megjelenítési sémákat általában kombinálják: a kisfiú örökbefogadása magyarok és zsidók sorsának *összefonódását* szimbolizálja, de a mégoly rokonszenves idős zsidó házaspárt hosszú ideig az ablakon át, kívülről, *idegenként* figyeljük. Mire azután az idegenség-érzés oldódik, a kisfiú megszereti őket, elérkezik a *deportálások* ideje, mostoha szüleit magyar csendőrök hurcolják el.

4. A megmaradt, asszimilálódott budapesti zsidóság háború utáni identitása: amit egy-egy emlék, egy-egy szó, egy-egy könyv, egy-egy menóra őriz — *Csoda Krakkóban*, Groó Diana, 2004; *Film*, Surányi András, 2000; *A skorpió megeszi az ikreket reggelire*, Gárdos Péter, 1992; *Apám néhány boldog éve*, Simó Sándor, 1977.

