



# KELETEN A HELYZET VÁLTOZATLAN

ORIENTALISTA FILMEK KÖZÉP-EURÓPÁRÓL // BÉKÉS MÁRTON

**AMIKOR A CENTRUM A PERIFÉRIÁVAL ÁLMODIK, JÁTÉKFILMEKBEN VETÜL KI MINDAZ, AMIT UGYAN GONDOL RÓLA, DE NEM MOND KI.**

Nem lehet nem észrevenni, hogy a nyugat-európai nagyhatalmak 19. századi gyarmatosító, birodalom építő („imperialista”) tekintete mennyire hasonló a 20. század végi, 21. század eleji transzatlanti pillantáshoz, amely előbbihez hasonlóan a Nyugatról néz a Keletre, utóbbit rendre önállótlannak, irracionálisnak, kaotikusnak és zsarnokságra hajlónak tartva. A „nyugati szemszög” az elmúlt évtizedekben nem egy esetben reprodukálta azt a nézőpontot, amelyet a gyarmattartó nagyhatalmak évszázadok során alakítottak ki, olykor romantizáló, többnyire erotizáló s mindig civilizatórikus diskurzusként – mindez térségünkkel kapcsolatban a róla szóló játékfilmekben is kifejeződik.

Míg az 1989/90-es rendszerváltoztatás utóhangjának számító filmek (*Bolse vita*, *Moszkva tér*, *Good by, Lenin!*) esetében itt-ott kifejezetten posztkoloniális jeleneteket láthatunk, addig az idő előrehaladtával – mintegy a globális neoliberális struktúrákba integrálódás megnyilvánulásaként – megjelentek a már címadásukkal is öngyarmatosító mentalitást képviselő mozgóképek (*Valami Amerika*-trilógia), valamint egy olyan filmes elbeszéléstípus, amely paradox módon valamiféle büszke szégyenérzettel mutogatja „káeurópai” jellemzőit, amely egy megbuherált sufnituning suta ügyefogyottságában összegződik (*Úvegtigris*-trilógia). Előbbi esetében az önkéntes (!) kulturális hozzájárulást a neokoloniális gyakorlathoz, utóbbiában kéretlen (?) önegotizálást figyelhetünk meg.

Máskor a valóban kedvező magyar filmtámogatási rendszert kihasználva – tipikus kolonizációs lépéssel – dísz-

letként használják Budapestet, amely hol kelet-európai kulisszát jelent (*Die Hard 5*), hol viszont a Nyugat elmúlt dicsőségét pótló filmdekorációul szolgál (*A szépfiú*). Abban, hogy Budapest egy-egy filmben nem önmagát alakítja, a szokásos filmes helyszíntrükköknél több fejeződik ki, mégpedig az, hogy „a gyarmatosított politikailag nem létezik” (Edward Said).

## A KELET(-EURÓPA) AZ KELET

Mindenki, aki hegemoniáról beszél, Antonio Gramsci köpenyéből bújt ki. Ő tette fel a költői kérdést a *Börtönfüzetek* egyikében, hogy „vajon lehetséges-e csak gazdasági-pénzügyi »imperializmus« politikai-intellektuális hegemonia nélkül”. Ebből kiindulva állapította meg Edward Said, hogy „az orientalizmus nem egyéb, mint a Kelet meghódítását, átformálását és a felette való uralom megszerzését célul kitűző nyugati viselkedésminta.” Said szerint a 19. században a nyugati gyarmatosító nagyhatalmak egy olyan összefüggő politikai, közigazgatási, tudományos, művészeti és irodalmi kultúrát hoztak létre, amellyel igazolni tudták az imperializmus pusztán gazdasági-politikai gyakorlatát. Más szavakkal tehát „a gyarmatosítás nem egyszerűsíthető le egy katonai-gazdasági eszköztárra: mögötte ugyanis ott volt egy kulturális infrastruktúra, egy szimbolikus gazdaságtan, egy egész tudáskészlet” (Achille Mbembe). Ennek értelmében a gyarmattartók hegemoniája végsősoron azon alapul, hogy a bennszülött az ő szemüvegén át néz-e önmagára. Ha igen, akkor akár fegyveres hódítás nélkül is könnyedén kolonizálható, ha viszont nem, akkor azzal együtt is csak nehezen.

Az európai országok közül csak és kizárólag a nyugat-európaiaknak voltak tengerentúli gyarmataik, a közép- és kelet-európai országok közül egyiknek sem. Mintha az Európai Unióban tapasztalható keleti-nyugati törésvonal valójában az imperialista és a nemgyarmatosító országok határainak nyomvonalán haladna, amelyet a Vasfüggöny csak reprodukált, a lebontása óta eltelt harminc év pedig új árnyalatokkal gazdagított. Az Európai Unió alapító tagországai és az első bővítési körök nyertesei (Belgium, Dánia, Franciaország, Hollandia, Nagy-Britannia, Németország, Olaszország, Spanyolország, Portugália) egykor kivétel nélkül gyarmattartó birodalmak voltak: 1913-ban ezen országok anyaországon kívüli birtokai az akkori összes kolonizált földterület háromnegyedét tették ki; napjainkban Dánia, Hollandia, Franciaország, Spanyolország és Portugália pedig még mindig rendelkezik tengerentúli területekkel.

Az Európai Unióhoz való csatlakozás folyamata és érték kategóriái is könnyedén olvashatók kolonizációs diskurzusként, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy mindvégig nyugati centrumországok diktálták egy-egy újonnan csatlakozó keleti (perem)fel-tételeit. Jellemző példa, hogy az uniós integrációs hullámokat (2004, 2007, 2013, nyugat-balkáni előcsatlakozás) rendre „keleti bővítésnek” hívják s egy civilizációs diskurzusba illeszkedés révén képzelnek el. Ezt az érintettek nemritkán „normatív imperializmusnak” (Frank Füredi) érzik, amit Szerbia esetében – amely az egyetlen európai ország volt, amelyet valaha bombázott a NATO – máshogy is nyomatékosítottak. A „balkáni” háborút filmes eszközökkel többször feldolgozták, akár egy boszniai szerb háborús bűnöst üldöző amerikai újságíró alakját középpontba állítva (*Rókaadászat* – a „Róka” Radovan Karadžić beceneve volt), vagy a helyszínt épp megfordítva: egy hazatérő amerikai veterán és az őt üldöző szerb gyilkológép történetén keresztül (*Gyilkos szezón*). Miután a befagyott etnikai konfliktusok gócpontjai egyaránt tágabb térségünkben találhatóak (kettéosztott Ciprus, Boszniai Szerb Köztársaság, Koszovó, Dnyeszter-menti Köztársaság), akárcsak a hibrid hadviselés és a proxy-háborúzás közös kelet-ukrajnai teszterülete,

számíthatunk a nyugati akciófilmek régióérzékeny érdeklődésre.

A hidegháború óta mi vagyunk a Nyugat új Keletje. Amikor a centrum a perifériával álmodik, játékfilmekben vetül ki mindaz, amit ugyan gondol róla, de nem mond ki. A klasszikus kolonializmus minden elméleti és gyakorlati ismérve megjelenik a '90-es évek eleje óta azzal kapcsolatban, ahogyan a Nyugat olykor kamerája segítségével térségünkre néz: a gyarmatokon élőkkel kapcsolatos korábbi orientalista sztereotípiák (despotizmus, elmaradottság, érzékiség, gyámoltalanság) 1989/90 óta rendre Közép- és Kelet-Európával kapcsolatban térnek vissza a filmvásznon. A Nyugat imitációjának nyilvánvaló sikertelensége nevetésre, a térségben ábrázolt erőszak szörnyülködésre, az itteniek ügyeskedés pedig fejcsóválásra adhat alkalmat. Bár számos klasszikus alkotásnak ismert posztkoloniális olvasata (*Arábiai Lawrence*, *Kleopátra*, *Indiana Jones-trilógia*, *Az angol beteg*), mintha az, amit és ahogyan a volt reál-gyarmatok tekintetében már jóideje nem volna

illendő ábrázolni, nyugodtan megtehető lenne Közép- és Kelet-Európával. A némiképp leereszkedő „harmadik világ” és „fejlődő országok” kifejezések helyett – harminc évvel a rendszerváltoztatások után is – „posztkommunista országokról” és „volt keleti blokkról” beszélnek, mely kifejezések nyelviileg hasonló értékhierarchiát közvetítenek és egy nyugati szimbolikus Rendet fejeznek ki.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a nyugat-európai és amerikai filmipar ne alkotna reflektált, kamera által is élesen és/vagy szeretettel ábrázolt tablókat az egykori Vasfüggönytől keletre eső térségről, amelyhez egyébként a szerb és a román filmtermés is jó mintákat ad.

#### VOLT EGYSZER EGY VADKELET

A közép-európai országok koloniális ábrázolásának tipikus vizuális kódjai a kiszuperált üzemcsarnokok, düledező gyárkémények, lakótelepszalagok és KGST-autók. „Kelet-Európa” színe a pannelszürke és a rozsdabarna. A kérdés csak az, hogy eh-

hez a „lepattantsághoz” a régi gyarmati attitűdhez hasonlatos paternalizmussal vagy az újabb keletű civilizatórikus szándékkal közelítenek-e. Az ismeretlen keleti(es) Európa filmes felfedezésének két bevett eszköze a szexualizálás és az erőszakábrázolás, vagyis a *sex and violence* ősrégi ket-tősének filmes használata, amely egy-üttal kiválóan alkalmas az orientalista sztereotípiák közvetítésére is – az itteni férfiak agresszívak, a nők kurvások.

Csak idő kérdése volt, hogy Közép-Európa virtuális kapuit mikor nyitják meg a *remake*-reneszánsz és az újgenerációs *splatter* nyomában kialakuló *gore porn* előtt. Ez az a műfaji filmes alzsáner, amely a legjobban alkalmas a térség orientalizálására. A 2005-ben bemutatott *Motel*-ben a vezető producerként közreműködő – talán csak a nevét hozzáadó – Tarantino filmjeiből ismert *exploitation* *homage*-okat és metaultrasokat kár keresni, viszont kiszákmányolja a „kelet-európai horror” zsánerét, explicit erőszakábrázolását pedig a *Fűrésztől* lesi el. A filmet nem filmbéli helyszínen, hanem a dél-csehországi Český Krumlovban for-

„A centrum a perifériával álmodik”

(Eli Roth: Motel 2.)





gatták, akárcsak tíz évvel korábban az *Évitát* Budapesten.

A Szlovákiában játszódó történet – melynek bemutatása ellen az ország hasztalan tiltakozott – szerint két amerikai és egy izlandi srác európai túrán jár, amikor egy *gopnyik* kinézetű legény azt mondja nekik a – szintén régiókban felvett – amszterdami diákszálló jelenetében, hogy „keleten vannak a jó csajok, és minél keletebbre mész, annál jobbak, mindent megtesznek egy külföldinek”. Az általa megadott pozsonyi hostel és környezete az orientálistikus tankönyvi példája a fogatlan taxissal, kis templomokkal, könnyűvérű szláv lányokkal és a – valódiakkal eljátszatott – cigány utcagyerekkel; a film tanúsága szerint errefelé az épületek vagy ódon kastélyok vagy szocialista egyenházak, a kocsmában pedig Lenin-képek mellett isszák a helyiek az olcsó szeszt. A filmcímadó szálló azonban csapda, amely az Elit Vadászatra befizetők vériszamos kinzókamrájába tereli az odaérkező turistákat. Az, hogy a szérianító filmben „Kelet-Európa mennyire balkáni, elmaradott és kommunista képet ölt, valóban vérlázító” (Kárpáti György, *Filmtett*), amint az is, hogy keverednek egymással a többnyire elírt német, cseh és szlovák feliratok.

Hogy valami büzlik Szlovákiában, azt Eli Roth (korábban rendezte *Kabinlátat*, később két Tarantino-filmben szerepelt) egy folytatásban is leforgatta, 2007-ben. A *Motel 2*-ben annyiban változik az alaptörténet, hogy ezúttal három amerikai művészettörténészlány ruccan át Európába és egy cseh nőcske vezeti őket félre, de a történet ezúttal Prága mellett játszódik és az önmagáért való erőszakpornóra rátesznek még egy-két lapáttal. Egy igazán gyomorforgató jelenetben például a klub kevés női tagjainak egyikét, Mrs. Bathoryt (!) láthatjuk, amint áldozata vérében fürdözik. A *franchise* harmadik részét 2011-ben rendezte Scott Spiegel (a kevésbé elővigyázatosak korábban a *2001 mániákust* és az *Alkonyattól pirkadatig* második részét láthatták tőle), és annyi újdonságot hozott, hogy a nemzetközi gyilkosklub üzelmibe az előző résznél is jobban betekintést nyerünk. A harmadik részben az orientalista jegyek a filmszéria kevéske eredetiségével együtt tűnnek el – hiszen a történet Las Vegasban játszód-

ik; és hamar rájövünk, hogy voltaképpen a *Másnaposok* és a *Fürész*-sorozat *crossoverjét* látjuk.

A *Motel*-széria első két része a civilizáció perifériájának horrorját Európa „keleti felébe” exportálja (akár Amerika a demokráciát a Közel-Keletre), ahol azonban nem csupán azért tombolhat az erőszak, mert akik itt élnek, azok Mások, mint a gyarmatosítók, hanem azért, mert utóbbiak sohasem kolonizálták őket.

#### AZ ALFÖLD RABJAI

Frantz Fanon *A föld rabjaiban* úgy írt, hogy „a kolonializmus nem éri be anynyival, hogy rákényszeríti törvényét” a bennszülöttekre, meg is akarja győzni őket arról, hogy „a kolonializmus hivatott kiragadni őket a sötétségből”. A gyarmatosítás kedélyes változatának filmes ábrázolása szerint az őslakosok szívesörömet elfogadják a hódítók felsőbbrendű civilizációjának áldásait (ami elsősorban a tőkén, a nyelven és a szórakoztatóipar termékein keresztül érzékelik), és minél inkább hasonlítani akarnak jóságos uraikhoz.

Ez fejeződik ki az 2004-es *Eurotúra* című amerikai vígjátékban, ahol szintén az Újvilágból látogatnak a régibe a frissen érettségizettek, és egy megállóra – persze, tévedésből – ellátogatnak az egzotikus Szlovákiába is. Döbbenettel állapítják meg: „Kelet-Európában vagyunk!”, ahol a lakótelepi házak emeletéről öntik a szennyvizet a szeméttengerben úszó, autóroncokkal szegélyezett utcákra, a friss sorozatnak hitt tíz-tizenöt évvel korábban készült *Miami Vice*ből ismerik Amerikát, hőseink pedig két dollárból luxushotelben szállnak meg. A szándékosan karikatúra-szerűen feldolgozott európai országok közül csak ezt az egy „keletit” ábrázolják kifejezetten sértően, ahová az amerikaiak hozzák a pénzt, a filmeket, a divatot, a nyelvismeretet és a lazaságot.

A 2010-es évek népszerű riporttémája volt a Nyugat-Európából olcsó fapados járatokkal Budapestre érkező bulituristák viselkedése, amely nemcsak az olcsó berúgás lehangelő hétköznapi következményeivel, hanem az Airbnb-dzsentrifikáció kiváltásával is együtt járt. A német vállalatvezetők, brit hosszúhétvégezők és a Szigetre érkező holland fiatalok magatartása a budapesti folklór része lett, ami etikailag nem mindig különbözött a

szafárizó Afrika-vadászok és a parafalkalapos telepesek indiai hőstörténeteitől. A 2018-ban készült *Legénybúcsú Bt.*-ben a magyar fővárosba látogató nyugatiak és a helybeliek médiareprezentációja egyenesen azt is közvetíti, hogy ha a gyarmatokon vagy, akkor olyasmit is megtehetsz, amit otthon nem. A francia eredetiben *Budapest* címet viselő vígjáték Xavier Gens műve, aki 2007-ben az elmaradott francia vidéken játszódó, jegyzett horrort forgatott *Frontière(s)* címmel, melyben egy határmenti náci kollaboráns-csapat össze a párizsi „érzékeny kerületből” menekülő muszlim bandával.

Európának ezen a részén „szegények az emberek és jól ki lehet őket használni, ehhez kell viszonyítani az ottani lányokat is” – hangzik el a nyitányban, mely megállapításon kapva-kap az a legénybúcsúztatásra szakosodó francia cég, méghozzá egy magyar származású, kiöregedett rúdtáncosnő ötletadására, melynek vezetői fővárosunkba érkeznek. A főszereplők és az általuk ideröptetett vőlegények úgy viselkednek „a nyugati félteke Thaiföldjeként feltüntetett Magyarországon”, ahol „bagóért adják a munkaerőt, a masszázst, a piát és a prostikat” (Kovács Kata, *Filmvilág*, 2018/11), ahogyan nem szégyellnek. Errefelé a vodka olcsóbb, mint a kóla, a szórakozóhelyekre könnyebb bejutni, mint ki, ráadásul a magyaroknál több a nő, mint a férfi – halljuk a jótanácsokat, miközben összecserélik egymással Bukarestet és Budapestet, de legalább a *hungry-Hungary* párhuzam nem hangzik el.

Valóban tipikusnak mondható budapesti helyszíneket kevésbé, de a térséggel kapcsolatos általános orientalista előítéletrendszerbe hiánytalanul illeszkedő jeleneteket bőségesen láthatunk – felbukkan például egy szobalány-szettbe öltözött örömlány, egy szovjet harckocsi és két fogyatékos magyar fegyverőrült; a magyar nőket végtelenül hosszú combokkal ábrázoló snittekkel, a budapesti szórakozást pedig alpári jelenetekkel hozzák közelebb. A vadkeleti romantikát, az olcsóságot és a bármire-bármikor-bármennyiért kapható őslakosnaivitást már-már önnön paródiájába fúlóan kifejező film valós helyszínét készítői aligha helyezték volna Algírba vagy Hanoiba, ahol a francia kolonialista elmélet és gyakorlat olyan jól ismert.





### NYUGAT-KELETI LEJTŐ

Ewa M. Thompson szerint posztkoloniális olvasatban „a szövegek a birodalmi tekintély hordozói” – ugyanez áll a vizsgált filmekre is, hiszen rögzítik a Nyugatról érkező fejlődés és az univerzálisnak elismert ottani értékrend centrumát, és ehhez mértén helyezik el a perifériát. Az orientalizáló szem nyugatról kelet felé hordozza végig tekintetét az északi féltekén, miután a délin évszázadokkal előbb észak-déli irányban pásztázva már megtette, ám történelmi okokból kifolyólag nem folytat(hat)ja.

A gyarmati viszony, amely mindenkor strukturális és kulturálisan is kifejeződik, 1989/90 óta a dominanciát olyan civilizációs diskurzusban működteti, amely nem annyira a gazdasági vagy faji, mint inkább a szocio/kulturális és földrajzi különbségtétel stratégiájával él. Ennek megfelelően a nyugati/transzatlanti mintájú társadalomfej-

lődést és politikai gyakorlatot akkor is igazolja egy közösség tekintetében, ha az nem tartozik a történetileg-kulturálisan vett Nyugathoz, és fordítva: a nyugatíságot akkor is megtagadhatja egy-egy renitens országtól, ha az Európa szíve közepében helyezkedik el. A szimbolikus jutalmazás és a kézzelfogható büntetés egyik esetben sem marad el. A „Kelet” tehát úgy mozog, ahogyan a „Nyugat” hitelesítő apparátusai mozgatják: ennek folytán a „periféria” nem röghöz kötött, nem pusztán földrajzi fogalom, helye a térképen a mindenkor nyugati értékrend és az aktuális politikai szempont szerint változik.

A tekintet, legyen akár szemlélődő, megfigyelő vagy éppen önreflektív, mindig kifejezi a magunkhoz és másokhoz való viszonyt; nincs ez másképp a filmfelvevőgép helyzetével és az általa beszélt filmmelvel sem: *Az algíri csa-* *ta* már a kameramozgáson keresztül

### „A vodka olcsóbb, mint a kóla”

(Xavier Gens: Legénybúcsú Bt.)

is dekolonizált. Az öngyarmatosító lelkküvetű filmek lesütött szemmel, a kulturálisan dekolonizált alkotások viszont szemmagasságban beszélnek, és ennek megfelelően ábrázolja vagy teremti meg optikájuk a valóságot. Thomas Sankara, Burkina Faso első miniszterelnöke egyszer azt mondta, hogy „valójában az elménket kell dekolonizálni, hogy úgy fogadjuk el a népünket, amilyen és ne szégyenkezzünk miatta.”

Király Jenő vetette föl, hogy a pusztán jogias posztkoloniális esztétika átalakulhatna erkölcsileg megalapozott anticolonialista esztétikává, és így sikerülne „a filmesztétikával szövetkezve általános esztétikává előlépnie, hogy a nyugati, hagyományosan egyszemélyes esztétika látókörét kitérítse”. Lassacskán a Nyugat-keleti lejtő aljára érve elmondhatjuk: így lehet, és innen szép nyerni. •