

Idegenek egymás között

(Jan Svěrák: *Kolja*)

Miről szól egy film? Banális, ám gyakran mégiscsak lényeges kérdés, hiszen az, amiről (talán) szól például, a rendező szerint, nem mindig esik egybe azzal, amit a nézők gondolnak. A néző viszont köztudottan olyan állat, akit sajtószerű helyzete sok mindenre predisztinál, így például arra is, hogy mit lásson meg a látómezejében elpörgő fény-árnyék kockasorokból, hogyan olvassa össze a látottakat valamilyen egységes formába. A filmnek, mint terméknek a percepciója ezért állandóan változhat, és változik is, hiszen nemcsak a nézők különböznek egymástól, hanem egy darab néző is állandóan különbözik önmagától. Nem mehetsz be kétszer ugyanúgy, ugyanabba a moziterembe, ugyanarra a filmre! – évezredek keresztül is áthallatszik, persze mostani célunknak megfelelően aktualizálva, az egykori görög bölcsesség. Csakhogy míg a görögöknél az állandó mozgás, változás tapasztalatának megfogalmazása a folyó (természet) által történt, addig a mi esetünkben, ez a képek folyásának természete által került kifejezésre, mintegy sugalmazva, hogy ezredvégi természetünket és/vagy természetességünket egyre nagyobb mértékben nem a vízfolyás, hanem a képek folyamánya alkotja.

A miről szól a film kérdése így azért is lényegessé válik, mert megválaszolása, a válaszok halmaza magába zárja az értelmezések lehetőségét, amely természetesen újabb provokatív kérdőjeleket állíthat fel, többek között azt is, hogy a film csak egyszerűen szól valamiről, egy képekben elmesélhető történet, vagy netalán ennél valamivel több, másabb. De talán most ne térjünk ki a kép és történet régi keletű harcára, filmben való frigyükre és utódaikra. A látszólagos káoszban némi segítséget nyújthat, ha legalább önmagunk megnyugtatása érdekében a mű megtekintése vagy a róla folyó beszéd közben

a kultúrakutatásokban elterjedt három szintet szétválasszuk. Egyrészt meg kell vizsgálni a mű létrehozásának, a jelek teremtésének társadalmi, politikai feltételeit, másrészt szemügyre kellene venni magát a művet, a textust, a használt jelrendszert, harmadrészt pedig a fogyasztóra, a nézőre, a mű perceptálására koncentrálhatunk. Habár nem ennyire kanonikus formában az alábbiakban mindvégig szem előtt tartom és szándékaimnak megfelelően egybemosom majd e három szintet. Ezzel talán azt is elárultam, hogy megközelítési módomban nem annyira esztétikai nyomvonalakra, hanem inkább szociálpszichológiai szótárra fog támaszkodni.

Jan Svěrák 1996-os *Kolja* című filmje számomra az idegenségről, elidegenedésről, idegenek találkozásáról szól. Ebben a filmben mindenki idegen: vagy kívül, vagy belül, de idegenek. Cselekvéseikben, történésekbe való belecsöppenésük során minduntalan tetten lehet érni a saját vélt, vagy valós centrumaiktól történő eltávolodást, a bizonytalanságban való tengődést. Sőt, nemcsak a szereplők, hanem maga a helyszín is – lopakodva, vagy nyilvánvalóan – az idegenség érzetét stimulálta. Prága: 1988, húsz évvel a szovjet tankok után, egy évvel a cseh bársonyszékek előtt. Ez is átmeneti állapot volt, politikai szempontból mindenképp legalább annyira, hogy a hangulat felvilágosítása az óceántúlon is hatásos volt, ezért nem véletlen, hogy a film Oscar-díjat is kapott.

Habár a filmben minden(ki) idegen, én mégis csak két szereplőre fogok fokozottabban odafigyelni, hiszen nézőként, gondolom, megbocsátható, ha a fókuszban lévő aktorokon élem ki interpretálási hajlamom. Persze tudva azt, hogy ők valójában egy sajátos hangulat-jéghegy csúcsán találhatók, és a mélyben hasonló folyamatok zubognak.

Búcsúkeringő. A kifejezés ismerős, egy szintén cseh származású alkotó jóvoltából, Milan Kunderától. A filmbeli gyerek, *Kolja* (Andrej Halimon) és az idős zenész, *Louka* (Zdeněk Svěrák) találkozása szintén megragadható egyfajta nem tudatosított búcsúkeringőként, társasjátékként, táncként. Egyik mozdulat, cselekvés hozzáigazodik a másikhoz, ez utóbbi egy következőt hív életre, és így tovább

mindaddig, amíg végül eljön a búcsúzás pillanata, a véletlenek összjátékából született zene elhalkul, a partitúrát kicserélik, és új dallamokat kezd fűjdogálni a politika szele.

Szóval szocialista tábor és találkozás, melyben elfojtott és mélyen nyugvó erények és érzelmek felszínre bukkanak. Sokféleképpen értelmezték már a szocialista életmódot, hangulatot, ám úgy gondolom, a legtalálóbban még mindig az unalom fogalmával közelíthetjük meg. Persze a tábor elég nagy volt ahhoz, hogy az egyes barakkokban az unalom különböző formákat öltjön, volt ahol bájosan elhülyítő volt, és volt ahol kegyetlenül fájdalmasan mászott be a mindennapok küzdelmes átélésébe. Az unalom, mint permanens zötykölődés egy szigorúan körülhatárolt téridő komplexumban szorongás nélküli, vagy sikeresebb (!) esetben szorongásos céltalan mozgásra, ide-oda-vetődésekre, néha pedig végeláthatatlan sodrásba bonyolíthatja az embert. Az állapotból nyilván lehetséges a kilépés, vagy a kilépés lehetőségének meglebegtetése. A cinikus kívülállás feltételeinek megteremtése is kézzelfogható megoldásnak tűnhet. Ami mindenképp jellemző volt a barakk egyes lakóira, az a belső idegenség, vagy az erre való túlzott hajlam, a belső tájak felértékelése a külvilág elutasításával egyetemben, az emlékezés, a hagyományok, a múlt fontossága a jelen labirintusainak, kiismerhetetlenségének nem mindig szándékos beismerésével egyidőben.

A '80-as évek vége felé Prágában élő, öregségéhez közeledő Frantisek Louka magányos zenész, bátyja nyugati emigrációja miatt kénytelen a Csehszlovák Filharmóniát elhagyni és önmaga fenntartása érdekében temetési szertartásokon csellózni, mellékjövedelmi forrásként pedig sírköveket pingálni, néha meg magánórákat tartani. Az időt, mint a sírásók, valójában temetéseiben méri, ám a másik nem iránti vonzalma lankadatlan, igaz, nem az utódnemzés ellenállhatatlan vágya hajtja, hiszen ő tudja, hogy ha valaki zenész akar lenni, akkor ne legyenek gyerekei. Tehát nincsen sem állata, sem gyereke, sem családja, leszámítva az édesanyját, akinek szerepe már többnyire csak visszhangzó lélekharangra redukálódik, meg arra, hogy tuningolja Louka, amúgy sem alacsony szovjet(orsz)ellenes hangulatát.

Ám az időtájt valószínű kevesen haltak meg Prágában, mert Loukának komoly anyagi gondjai támadtak, Trabantot is szeretett volna vásárolni, és ezért belesodródott egy házassági bizniszbe. Az egyezség úgy szólt, ha hivatalosan elvesz egy orosz nőt feleségül, akkor bizonyos pénzösszeg birtokába fog jutni, az ily módon új állampolgárságot nyert hölgy pedig rövid időn belül Nyugat-Európába fog emigrálni, egymást kölcsönösen elfelejtik majd, tehát mindenki jól fog járni. Az 55 éves zenész egy-két napos hezitálás után több évtizedes tapasztalatán konszolidálódott elvét („mindenféle házasságot ellenzek”) elfojtva, beadta a derekát: belső idegenségét és pénztelen magányát külső cselekvéssel kívánta orvosolni (ennek eredménye, mint a filmben később bevallotta, az lett, hogy a saját maga hülyesége üldözte tovább).

Ezután természetesen minden úgy bonyolódott, ahogy egy filmben illik: a friss orosz feleség – a hitvesi fogadalmat megelőző egyezésben lefektetett kitételekkel ellentétben – nagyon hamar, néhány nap múlva már Németországba emigrált, a házasság főmenedzsere pedig, a feleség anyja, akit az egyszerűség kedvéért nevezzünk Babuskanak, előbb kórházba került, majd örökre elaludt, így hát az orosz családból csak Louka feleségének gyereke, Kolja maradt Prágában... egyedül. Kolját halmozottan is idegennek tekinthetjük. Egyrészt külső idegen, hiszen hirtelen bekövetkezett fizikai, szociális helyzete olyan környezetbe lökte, amelynek logikáját (nyelvét, az embereket) nem ismerte, másrészt kis idegen (Heller Ágnes kifejezése), hiszen még gyerek, és mint ilyennek, számára egyáltalán nem magától értetődő még a világ, ezért kihangsúlyozottan tanulásra van ítélve. A tanulási folyamat sem egyéb, mint az idegenség fokozatos legyűrése, a világban való otthonos berendezkedés, amelynek során a „jó tanuló” bizonyos cselekvésekre fel lesz jogosítva, egyszersmind képes lesz élni.

Tehát egy belső idegen ajtójában megjelenik egy másik és más szempontok szerint szintén idegennek tekinthető személy. A film érzékletesen bemutatja (ám gondolom, nem ezért kapott Oscar-díjat), hogy a két idegen találkozása hogyan zajlik, a másik idegenségének

leküzdése milyen stádiumokon halad végig. A találkozások nem térben és időben zajlanak, hanem a tér és idő zajlik a találkozásban, állította Martin Buber. A téridő szövet ki nem tapintható mintáinak találkozásokba való mosódása élesen kirajzolódik a filmben. A két idegen fizikai egymásrataltsága, proximitása nemcsak múltjukat értelmezi át, hanem jelenük különböző aspektusait is átformálja: habár nem értik egymás nyelvét, mégis létrehoznak egy közös, nem mindig verbálisan használt nyelvet, közös cselekedetek sorozatába tagolódnak, mígnem a gyerek kezd spontánul otthonosan viselkedni, az öreg kujonban pedig önmaga számára is meglepő módon felelősségérzetet settenkedik.

Mindketten bizonyos belső változásokon estek át. A szó szoros értelmében Louka életébe majdhogynem meztelenül becsöppent Koljára Georg Simmel klasszikusnak számító idegen-definíciója (amely szerint idegen az, aki ma érkezett és holnap is marad) is ráadható. A gyerek saját idegenségének legyűrésére irányuló belső mozgása a genetikai és a társadalmi apriorik közötti ingamozgást követte, amelynek során bekebelezte a saját világára ráépülő külső világot, és ezáltal bizonyosságot, önbizalmat, mozgásszabadságot nyerhetett. A zenész belső mozgása bizonyos értelemben fordítva zajlott, öneki belső titkos világát kellett feltárnia és mintegy rásimítania a környezetét újonnan kitöltő állapotra. Ez egyrészt önmagával történő szembenézést, másrészt pedig egy adag önfeladást feltételezett. Zygmunt Bauman szerint pedig a fizikai közelségen és önfeladásra alapuló Másikra való odafigyelés már maga a moralitás. Ily módon Louka addig megszokott és néha kéjesen elviselt önelidegenedése moralitásba hajlott át, és a két szereplő helyzetének logikájából adódóan, természetesen többször kibuggyant belőle némi apai gondoskodás. Ugyanez a logika a gyereket sem hagyta nyomtalanul, hiszen a film és a történet végén már a bársony jellegű forradalom után Prágába visszatérhetett anyuka, és ennek következtében a gyerek némely nyájas néző szívét igencsak mardosó módon, Szia Papa! köszönéssel búcsúzott.

Ha már az idegenségre és leküzdésére helyeztem a hangsúlyt, érdemes ráfigyelni ennek képileg megjelenített mozzanataira. A fizikai közelség még nem jelent önmagában szoros kapcsolatot. A gyerek és a felnőtt közötti barátság és egymásrautaltság lassan indul be: először idegenkedő, tétován néma mozdulatokat láthatunk, majd a gyerek lassan kezd „felengedni”: megszólal (identifikálódik az orosz zászlóval: „A mi zászlónk!”), később megérinti Louka fülét, néha meglesi mit csinál, egyszer csak egy gyalogos átkelőhelyet jelző tábla mintájára megfogja mostohaapja kezét, míg végül már természetessé válik, hogy kézenfogva kirándulnak. A kicsi és a nagy idegen együttele minden külső akadály ellenére már-már kezd idillikussá válni. Azonban a politika beleszól ebbe az idillbe, Prágába röpti Kolja édesanyját, aki magával viszi a gyereket Nyugat-Németországba.

Búcsúzás. Mindketten újra idegenek lesznek: a gyerek más környezetbe kerül, ahol valószínű újra kell születnie, az idős zenész a búcsúzás szolgáltatta kis halál után visszatér régi-új világába. Az élet tehát zajlik tovább, pontosabban két idegen állapot, a világbavettség otthonigérete és a világvesztés horizontja között feszül továbbra is. Természetesen, az életút során többször bekövetkezik az idegen-otthon közötti ingázás (idegen nyelv tanulása, más helyekre való költözés, stb.) ám ezeket a miniélményeket keretbe zárja, rondószerűen megformálja a két biztos idegenség: a születés és a halál. Születéskor a nyilvánvalóságok felé, halálkor a felhalmozott nyilvánvalóságok felől a teljes, ám mégis elgondolható ismeretlen felé haladunk.

A gyerek-felnőtt kapcsolat, az apa-fiú motívum tehát végighúzódik a filmben, de a filmen kívül is. Jan Svěrák, a film 31 éves rendezője a forgatókönyvet író Zdeněk Svěrák fia, az apuka pedig úgy vállalta el a fiával való kollaborálást, ha ő maga játszhatja a főszerepet, mert szerinte ezt a szerepet csak olyan valaki alakíthatja hitelesen, aki a kommunista rezsimet átélte, ezenkívül ismeretes Svěrák, a Zdeněk gyerekek iránti művészi, kulturális vonzalma, hiszen rendszeresen szerepel gyerekdalokkal a cseh televízióban. A forgatókönyv megírására az idősebb Svěrákot két motívum sarkallta: egyrészt múltat, azaz halott politikai rendszert szeretett volna

(fel)idézni, másrészt pedig egy olyan, a hatvanas éveiben gyerekként járó-kelő emberről szeretett volna filmet készíteni, aki éppen egy gyerek által lesz felnőtt. A két szándék keveredéséből készült a film-koktél, és mint ilyen, igazán nem lehet meglepő, hogyha kissé fanyar-édes ízek is vegyültek bele. Hogy mennyire lett fogyasztható, azt két ténnyel szeretném megvilágítani. Az egyik az közismert: a filmet értékelték az USA-ban, hiszen 1997-ben elnyerte a legjobb külföldi filmnek kijáró díjat. A másik oroszországi fogadtatásáról szól: azt rebesgetik, hogy a szovjetellenes felhangokkal teletűzdelt, ám a Kolja személyére irányuló gondoskodás által mégiscsak orosz-barát film, annyira meghatotta a filmet néző orosz katonatiszteket, hogy felindultságuk közepette kitüntetéseikre fittyet hányva már a film felénél könnyezve elhagyták a mozitermeket. Íme, globalizálódott világunkon újra végigsöpört a hangulati internacionálé: Világ nézői, könnyeztetek!