

A filmszem vaksága

Arisztotelész örülhetett volna, ha megnézi Thomas Vinterberg filmjét, mely a Kurszk orosz tengeralattjáró 2000-ben történt katasztrófális balesetét tizennyolc évvel az események után eleveníti fel, híven utánozva a történéseket a tényállásnak megfelelően. A rendező Lars von Trierrel a Dogma 95 filmkészítői mozgalom egyik alapítója. A filmesek kezdettől fogva arra törekednek, hogy szakításnak az utánzás arisztotelészi kívánalmát tagadó önkényes dramaturgiai sémákkal, s ehelyett a valóság szikár, Leninnel szólva, makacs tényeire alapozott történeteket mondjanak el. A *Kurszkkal* egy időben vetítik a magyarországi mozikban Lars von Trier új filmjét, mely egy semmilyen korlátot nem ismerő sorozatgyilkos mindennapjaiba enged betekintést, akinek tragédiája, hogy művésznek tartja magát, aki képtelen a mindennapi valóság utánzására, ezért kénytelen önmaga előállítani a valóságot, amit azután a maga különös eszközeivel leutánoz.

A Dogma 95 ars poeticája a múlt század húszas éveinek szovjet klaszszikusa, Dziga Vertov „kinopravda”-elméletében gyökerezik, mely a hatvanas években Franciaországban a cinéma vérité néven reinkarnálódott. Az elv mindegyik esetben a valósághoz való szigorú ragaszkodás volt, ami Vertov esetében olyan filmeket eredményezett, mint A *Donyec-médenca szimfóniája* vagy a *Három dal Leninről*. E filmek Vertovnak meghozták a Vörös Csillag érdemrendet,

de az alkotások láttán joggal mondhatjuk, hogy Vertov „filmszeme” nem a valóságot, hanem annak a rendező által láttatni kívánt hazug mását mutatta meg. Nagyjából ugyanekkor készítette Leni Riefenstahl Nürnbergben és Berlinben káprázatos dokumentumfilmjeit, melyek híven követték a pártnapok és az olimpiai versenyek történéseit.

A valóság utánzásának programjára alapozott műalkotások láttán Arisztotelész és követői öröme sosem lehet felhőtlen, mert az ideák valóságával hadakozó Mester elfeledte megmondani, hogy mi az a valóság, melynek utánzására a festők, a zenészek vagy a szavakkal alkotók vállalkoznak. Elszakítható-e a valóság azoktól, akik az általuk megélt tapasztalatot valóságnak tartják? A tényekben vagy azok értelmezésében van-e a valóság? Kiléphet-e a művész (vagy bárki, aki ember) saját életének valóságából, átengedve magát annak, amit lát, hall, tud mindarról, amiről jelentést készít azoknak, akik nem voltak ott, ahol az eredeti történések megestek?

Ósrégi esztétikai, ismeretelméleti kérdések ezek, amelyek láthatóan nem fordultak meg sem Vertov, sem francia vagy dán követői fejében. Vinterberg filmje beleesett a csapdába, melybe a valóság utánzására törekvő elődei is beleestek. Az utánzás lehet hű, de az eredmény mégis hamis, mivel a tények önmagukban értelmezhetetlenek, eltévedt, magukra hagyott időkapszulák, melyeknek

az utánzó ad akarva-akaratlanul értelmet. Ő az, aki a tényeket kontextusba rendezi, s az már több, mint egyszerű utánzat.

A kérdés csak az, hogy az utánzó képes-e olyan kontextust teremteni, mely a nézőt, olvasót, korszerűbb kifejezéssel, a fogyasztót az egyszer volt valóság összetett, rejtélyes titkainak megfejtésére hívja fel, vagy megelégszik azzal, hogy lenyomja a fogyasztó torkán az eleve eldöntött agitációs és propagandaüzenetet. A *Kurszk* forgatókönyve híven leutánozta a tengeralattjárón az augusztus 12. és 20. közötti történéseket, megmutatva a két iszonyatos robbanást és a sorra kudarcba fulladt mentési kísérleteket.

A *Kurszk* hibátlanul követi a katasztrófafilmek műfaji szabályait, ezek szigorú betartása végig fenn tartja a feszültséget a nézőkben, akik számára az első pillanattól fogva nyilvánvaló, hogy a katasztrófa, legyen az földrengés, tűz, árvíz, bombatámadás, robbanás, semmi esélyt sem ad senkinek a megmenekülésre. A katasztrófátörténetek hatásának titka, hogy a rendkívüliségében előre hozott halálban a halál valószínűtlenségét mutatják meg, s ezáltal azt a látszatot keltik a nézőben, hogy az ő halála csak jóval később, netán soha nem történik majd meg.

A másik tágabb értelmezési keret a film által megjelenített orosz társadalmi környezet. Kétségtelen, hogy a *Dogma 95* ars poeticája itt sérül leginkább. A film Oroszországban játszódik, de semmi sem orosz benne. A *Kurszk* beleillik azoknak a filmeknek a sorába, amelyeket nem oroszok oroszokról készítettek. E sorba illik Armando Iannucci nem-

rég látott filmje, a *Sztálin halála*, amely megpróbált humort kicsiholni a zsarnok pusztulását utánzó grand guignolból. A rokokó kastélyokba annak idején mindig beépítettek egy kínai szobát, amelyet kínaiak sosem laktak, sosem láttak, de a kastély lakói a szoba láttán megnyugodva gondolhatták, hogy ők nem kínaiak, hanem nyugatiak. Hasonló identitásépítő funkciója van a nem oroszok által oroszokról készített filmeknek, ezek láttán a filmek nem orosz megrendelői, készítői és nézői az oroszok hátborzongató idegenségén rémüldözve elfeledhetik a maguk szorongató idegenségét és egyedüllétét a világban. Az orosz ezekben a filmekben a Másik, aki-ből hiányzik a nyugati ember sajátjának gondolt emberi együttérzés, megértés, a szabadság elviselhetetlen könnyűsége. A katasztrófafilm műfaja kiváltképp kedvez ennek a konstrukciónak, hiszen a katasztrófa a maga rendkívüliségében már eleve felkelti a figyelmet, vonzza a nézőket. A katasztrófa az emberi sors próbatétele, lakmusz, mely a fordítottjáról mutatja meg az emberi élet lehetőségeit a világban.

Vinterberg jól tette volna, ha filmje elkészítését megelőzően megnézi Alekszej Balabanov vagy Andrej Zvjagincev pár filmjét, melyek élte-tő ereje az orosz szellemtől ugyan-csak nem idegen szembenézésből, az egyeduralommal szemben kérlelhetetlen, jöllehet reménytelen lázadásból származik. Vinterberg filmjében a nyomorult lakótelepek, a síró tengerészözvegyek, a tömjénfüstbe burkolózó pravoszláv istentiszteletke képei az orosz élet élettelen megidéz-ői, csak a turista hiheti, hogy közük van Oroszországhoz.

Az álorosz filmek készítői s azok európai nézői nem értik, amit Tyutsev úgy mondott, hogy „Oroszországot, ész, el nem éred; / méter, sing sose méri fel: / külön úton jár ott az élet – / Oroszországban hinni kell!” Az orosz élet európai megfigyelőit becsapja, hogy első pillanatra Oroszország éppen olyan, mint a tőle nyugatra fekvő európai országok. A látszat azonban csal. A jognak, az emberi élet méltóságának, a szerződések adta biztonságának az értékeit szétporlasztja a népiség és az igaz keresztény hit álcájába bújt egyeduralom, aminek rendes működésmódja a rendkívüliség. A katasztrófa az orosz életben korántsem annyira kivételes és megdöbbentő, mint amennyire az Európában. II. Miklós cár moszkvai koronázási ünnepségén a Hodinka mezőn a koronázás alkalmából szétosztott csekély értékű ajándékokon marakodva pár óra alatt 1400 ember halt meg, és több ezren megsebesültek, de a katasztrófa nem akadályozta meg, hogy a cár és felesége még aznap este részt vegyen a francia nagykövet pazar bálján. A csernobili atomerőmű felrobbanása nem történt olyan régen, hogy ne emlékeznénk a korlátlan hazugságáradatra, amellyel a hatóságok el akarták leplezni az évszázad katasztrófáját.

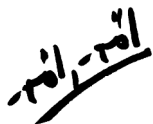
Vinterberg nem tudta eldönteni, hogy a 2000. augusztus 12. és 20. között történtek két lehetséges értelmezési kontextusa közül melyikről készítsen filmet. Az egyik kontextus a robbanás után életben maradt tengerészek hősie, bár mint utóbb kiderült, reménytelen harca az életben maradásért. A másik kontextus az orosz katonai bürokrácia totális inkompetenciája és cinikus önvédel-

me a lelepleződéssel szemben. A film azokban a pillanatokban a legjobb, amikor a rendező, elszakadva az utánzás görcsétől, enged alkotói fantáziájának, és azt mutatja meg, amiről nem tudhatta, hogy tényleg megtörtént, de képes elhítenni a nézővel, hogy úgy történt, ahogy ő mutatja a filmben. A film nagyon jó, amikor a robbanást túlélő tengerészek életben maradásért vívott heroikus küzdelmét mutatja meg, kizárólag a képzelet hatalmára hagyakozva, hiszen ami ott a mélyben, a közelítő halál szorításában történt, azt élve maradt szem nem láthatta. Csodálatos Max von Sydow szerepalakítása, aki egy minden tisztogatást megúszó, cinikus sztálinista gazemberként mindent megtesz a mundér becsülete védelmében, nem törődve a tengerészek vérével, özvegyeik, árváik könnyeivel.

Mindkét kontextus ugyanazon tényekből építkezik. A film baja, hogy a 117 perc zömében nincs érintkezés a két kontextus között. Hol egy poszthidegháborús propagandafilet látunk, amely az ellenség szerepébe szorított Orosz Birodalmat démonizálja, hol meg egy másik filmet, amely az emberi helytállásról, a nyitott szemmel várt halálról szól megrendítően. A két kontextus túl későn, a film utolsó perceiben találkozik, de megéri kivárni. Gyászistentiszteletre sorakoznak fel a tengeralattjárón odaveszett tengerészek családtagjai s a kudarcot valló mentési kísérletek orosz, norvég és brit vezetői. Felejthetetlen jelenet, amikor a vén sztálinista róka, Vladimir Petrenko admirális sorra lejattol az áldozatok hozzátartozóival, de amikor egy kisfiúhoz ér, az nem fogadja el a kézfogásra nyújtott kezét.

Áll és néz. Hallgatása szétzúzza az arrogáns, öntelt hatalmat, melynek törpe nagyságát Max von Sydow tökéletesen jeleníti meg. A kisfiú apja a film igazi főhőse, ő volt az életükért küzdő tengerészek lelke és vezetője. Meghalt, de a fiában tovább él. A filmszem itt, ebben a jelenetben, ha csak egy pillanatra is, lát.

Kurszk. Belga–luxemburgi katasztrófa-film, 117 perc, 2018. Rendező **Thomas Vinterberg**; forgatókönyvíró **Robert Rodak**; operatőr **Anthony Dod Mantle**; zene **Alexandre Dod Mantle**. Szereplők **Léa Seydoux, Colin Firth, Michael Nyquist, Matthias Schoenaerts, Max von Sydow, August Diehl, Steven Waddington, Zlatko Burić, Matthias Schweighöfer, Joel Basman.**



Vadas József

Búcsú a szocmoderntől?

120

Ahogy a Kossuth tér déli oldalán az épülő Szabad György Irodaház betonkasztnijára fokozatosan felkerülnek a vakolatarchitektúrák, megvalósulni látszik Hüttl Dezső 1928-as terve. Az a Potemkin-palota, amelyet a Műegyetem építészettörténet-tanára a tér egységes arculatának érdekében álmódott ide. Javaslata nyomán kapott neoreneszánsz homlokzatot két (funkciójában és technológiájában is) különböző épület, a harmadikra a világháború miatt már nem került sor. Csak a hatvanas évek derekán döntöttek az éktelenkedő foghíj felszámolásáról; 1967-ben tervezte ide Pintér Béla a bevezetés előtt álló új gazdasági mechanizmus jegyében mind fontosabbá váló nemzetközi gazdasági kapcsolatok koordinálásának és az ezekkel kapcsolatos hivatalos találkozók-tárgyalások reprezentatív színhelyeként a Magyar Kereskedelmi Kamara (utóbb MTESZ) székházát.

Az Akadémia utca sarkán emelt épület tömegében és tetőzetének kialakításában igazodott szomszédaihoz, lamellás homlok-

zatának vertikális rácsozatával és kőburkolatával a Duna felől nézve némiképp még a Parlamenthez is. (Kelecsényi Kristóf Zoltán írja ezt az *Örökségfigyelő* portálon.) Tipikus szocmodern alkotásként ugyanakkor máig ható ízlésvitát generált. Már annak idején vegyes visszhangot keltett (dilatációs hiányosságok miatt műszakilag is), és később sem vált elfogadottá. A kortárs építészet-től idegenkedő közvélemény visszafogottságában is modern formavilágának stiláris újdonságán háborgott, miközben a jeles építészettörténész a mű bátortalanságát vetette a tervező szemére: a székházról ugyanis Kubinszky Mihály szerint „korunk építészetének frissességét hívebben tükröző megjelenést várhattunk volna”. A Hornicsek László nevéhez fűződő belső azonban – az oszlopcsarnokos fogadótértől az elegáns tárgyalókon át a félgömb alakú lámpák és tolmácsfülkék révén sci-fi képzetet keltő előadóteremig – már elkészültekor egyértelmű elismerést aratott. S azóta nemhogy vesztett

volna hiteléből ez a milió, az idő múlásával egyre nyilvánvalóbb lett az építészetinél is meggyőzőbb minősége, a korabeli technikai és anyagi lehetőségek szűkösségén túlmutató esztétikai igényessége. Amint arról a belsőépítész munkásságáról a november első felében rendezett életmű-bemutató (a FUGA Építészeti Központban) bárki meggyőződhetett az iparművész látványtervein és tervrajzain.

Ma már csak ezek léteznek, mint-hogy a befogadó épületet – a vasbeton szerkezet talajvíz okozta károsodására hivatkozva – két éve elbontották. Helyén az új ház hamarosan el is készül – kívül Hüttl elképzelésének jegyében az Arch Stúdió javaslata, belül a Vadász Iroda tervei alapján. Mivel korántsem vitathatatlan épület tűnt el a szemünk elől, nem lehet nem gondolni a történelmi környezetre. Az atavisztikus ízlésvilág rekonstrukciója száz éve törvényszerűen következett a kurzus politikai restaurációjából, mint ahogy napjainkban sem merőben esztétikai indítékú a kormányzati szervek visszaköltöztetése az ugyancsak historikus stílusra váltó várba. Ennek ellenére nemcsak az építészek maradtak csöndben, akármilyen abszurd ötlet egy olyan irodaház, ahol a homlokzatnak semmi köze a belsőhöz. Nem szólalt meg az enteriőrök védelmében a NER kulturális identitásának letéteményeseiként életre hívott Magyar Művészeti Akadémia sem, holott elnöke – Fekete György belsőépítész – jóval több, mint kolléga. Fiatalabb pályatársaként főhajtásnak beillő interjúja vezet be ugyanis a Hornicsek László oeuvre-jét áttekintő ötszáz oldalas reprezentatív albumot.

A jelenség szimptomatikus. A hatvanas évek szellemi produkciójának tudományos feldolgozása megkezdődött ugyan, de az értékelésben nem sikerült a szakmának közmegegyezésre jutnia. Elég csak a Nemzeti Galéria *Keretek között* címen rendezett tavalyi tárlatára gondolnunk. A Kádár kori képzőművészet történetének újragondolására készítő – helyenként revíziót sugalló – kiállítás igencsak különböző, nemritkán végletes kritikai visszhangot keltett a gyűjtemény sokak által feledni vélt, a fiatalabb nemzedékek számára ugyanakkor ismeretlen rak-tári darabjainak felvonultatásával. Az építészetben ennél is rosszabbul állunk. „Miért tartunk az építészet-történetben még mindig a pusztá tények felmutatásánál, miközben az irodalomtörténet, a művelődéstörténet és részben a művészettörténet ezt a fázist már régen meghaladta?” – teszi fel a kérdést Ferkai András építészettörténész az *Ars Hungarica* tematikus számában, amelyet *A hatvanas évek ismeretlen építésze* címen Lantos Edit szerkesztett, s történetesen szintén nemrégiben (2018. november 11-én este) és ugyancsak a FUGA-ban mutattak be a nem kis-számú érdeklődőnek.

A Művészettörténeti Intézet példás kezdeményezésének legfőbb érdeme, hogy fiatal – a korszakra elfogulatlanul tekintő – szerzőivel amolyan terra incognitára merészkedett. A fent említett bevezető tanulmány csupán kutatási állapotfelmérésnek vagy helyzetjelentésnek tekinthető, a továbbiakban azonban az évtized építészetének alig feltárt fejezeteiről olvashatunk. Megszívlelendő tényekkel és konzekvenciákkal. A felszabadulást követően a rendszer-

váltásig 275 templom épült, állapítja meg Lantos Edit, hozzátéve: az idő haladtával fokozatosan egyre kevesebb (a szóban forgó évtizedben 51). S mint a képeken látható: a néhány csúcsteljesítmény ellenére, vagy épp azért, jobbára igencsak közepes vagy annál is gyöngébb minőségben. Meggyőzőbb képet mutat az ipari építészet, amelynek paradox módon a lakásépítés ekkor kibontakozó dominanciája szabott pénzügyi-kapacitásbeli korlátokat. A funkció és a technológia követelményeinek érvényesítésére szorítókozó formanyelvi szabadságból – mint Haba Péter fejtegetéséből kiderül – nem csupán maradandó emlékeket eredményező ipari esztétika következett, hanem hasonlóképp hiteles gondolkodásmód is. Ez a magyarázata annak, hogy a hatvanas években kibontakozó hazai neoavantgárd képviselőinek az Iparterv adott először fórumot – ezt se felejtsük el éppen most, a székház aulájában rendezett és a belügyi szervek érdeklődését is kiváltó zártkörű bemutatók ötvenéves évfordulóján. Vagyis nem egyszerűen hatvanas évekről, egyszersmind politikailag determinált szellemi légkörről kell beszélnünk, amelyben még a karriert befutó alkotók közül sem mindenki érezte jól magát. Pilt Rudolf például – a győri építész portréját Hartmann Gergely vázolja fel – biztos egzisztenciát és sikeres munkásságot hátrahagyva távozott az országból az NSZK-ba 1970 nyarán. Nem mond ellent a fentieknek, inkább csak árnyalja a képet a Kohut-Jankó Anna által feldolgozott építészeti plasztika, amelynek művelői – legyenek bár szobrászok, grafikusok vagy keramikusok – díszítőművészként magától értetődő-

en kapcsolódhattak az egyetemes kortársi áramlatokhoz.

Hasonlót mondhatunk a korszak építészeiről is. Egy bécsi kiállítás visszhangját ismertette a már említett írásában Ferkai András úgy fogalmaz, hogy a külföldi szaksajtó meglepetve állapítja meg teljesítményünk láttán: „a magyar anyag művészi színvonalában milyen közel áll a nyugatihoz.” Az utca emberének reflexiója és a szakma értékítélete között természetesen sem itthon, sem a Lajtán túl nem célravezető összehasonlítást tenni. De ebből csak annyi következik, hogy a Kádár-korszak kulturális termése nem pusztán az eddigiéknél empátikusabb és differenciáltabb elemzést kíván, több figyelmet is érdemel. Amint azt a közelmúltban felújított Láng Művelődési Központ példázza.

A Váci úti Láng Gépgyár a kiegészítést követő iparfejlődés egyik legpatinásabb (termékei révén határainkon túl is jól ismert) vállalata volt. Munkásainak kulturális önszerveződését már az alapító tulajdonos támogatta. A két háború között a sportkörhöz kapcsolódva alakult meg a tisztviselői dalárda, ezt szakörök egész sora (bridzs, fotó, turista stb.) követte. A gyárteleppel szemközti Rozsnyai utca elején 1939-től működik a Láng Kultúrház, amely az államosítást követően művelődési otthonként egész sor amatőr művészeti csoportnak, esti iskolának és szakmai tanfolyamoknak is helyet adott. Folyamatos gyarapódása miatt vált szükségessé egy jól használható épület, amelyet a Láng Gépgyár, a Vasas Szakszervezet és a SZOT összefogásával 1968–69-ben alakítottak ki a korszak egyik legjobb ízlésű építésének a tervei

szerint. Tokár György a Műegyetem, majd a Mesteriskola elvégzése után (1960 és 1970 között) az Iparterv munkatársa. Mint írja, „[e]z volt akkor az egyetlen hely, ahol a racionális gondolkodást sikerült átmenteni az építészetbe”. A magyar származású Goldfinger Ernő ösztöndíjasaként a hatvanas évtized közepén egy évet Londonban töltött, a háború során elpusztult City helyreállításán dolgozott a Chamberlain Powell & Bonn irodában. Ily módon közvetlen ismereteket szerzett a kortárs építészet megújításában igencsak jelentős angliai trendről. Már korábban is figyelmet keltett a KFKI éttermének és az Elektromos Művek munkásszállójának elegáns geometriájával, hazaérkezése után született első emlékezetes munkája ez az 1967-ben bontás és kiegészítés révén megalkotott művelődési ház. A konzolos tetőfelépítménnyel nyaktagúvá formált fogadóépületet úgy sikerült mozgalmassá tenni, hogy értelmes rendjéből veszített volna; mellette az előadóterem övezte színházcsarnok járdáig húzott két-szintes tömbjével pedig kellemes kis teret varázsolt elé az építész.

A magyar gazdaság és részeként az ipar végzetes gyengélkedése, amely aztán a rendszerváltáshoz vezetett, a nyolcvanas években a gyárral együtt az intézményt is válságba sodorta; a cégnek csak tíz év után, 1997-ben sikerült eladnia. Így került, a fővárossal kötött megállapodással, a XIII. kerület tulajdonába, amely azzal a feltétellel vállalta a fenntartói szerepet, hogy az időközben közhasznú szervezetté alakult közművelődési egyesületek a környék lakosságára is kiterjesztik tevékenységük hatókörét. Az idő

persze más értelemben is megtette a magáét; az alumíniumpanelekkel burkolt épület állaga jelentősen romlott, s nem csupán a folyamatos igénybevétel következtében. A hiánygazdálkodás körülményei annak idején igencsak korlátozták a felhasználható (nem feltétlenül a legjobb minőségű) anyagok körét. Ezért vált napjainkra időszerűvé a felújítás, amely 2017-ben kezdődött meg. A 2018 szeptemberében átadott épület korántsem „kozmetikázó ráncfelvarrás”, és nem retrónosztalgia, hanem energetikai és gépészeti korszerűsítéssel együtt járó értő újragalmazás szülötte. Hogy – miként az *epiteszforum.hu*-n Juhász Ákos írja – az eredetivel „azonos hangnemben szól”-jon. Ennek leglátványosabb jeleként a Pólus Károly, Nagy Csaba fémjelezte ArchIKON építészeti iroda (Mészáros Eszter, Törös Ágnes, Várhídi Bence, Benedek Botond) tervei nyomán egységes téglavörös kerámiaburkolatot kapott, a bejárat fölé meg az egészhez léptékében illeszkedő hangsúlyos előtető került. Miközben a belsőben – többek között a tömzsi szkábjútorokkal, az egyszerű burkolatok (a csupasz téglá mellett főleg a natúrfa, szürkés műanyag padló) nyers esztétikumának semleges érvényesítésére szorítókozó alkalmazásával – megtartották a Tokár-féle enteriőrök barátságosan szolid hangulatát.

Nem pusztán technikai vagy erkölcsi avulás fenyegeti a hatvanas évekből ránk maradt emlékeket, amelyek között a Déli pályaudvar elhanyagoltságában is látványos fogadócsarnoka (Kóvári György, 1960, bővítése 1968) a vasúttal kapcsolatos újabb, sőt (a Nyugatihoz vezető alagúttal) legújabb kormányzati

rögtönzések következtében különösen veszélyeztetett. Okkal tarthattunk attól, hogy a Kádár-korszakkal kapcsolatos politikai ellenérzésünket gazdaságossági megfontolásból esztétikai köntösbe öltöztetve szellemi termékeiről elhamarkodottan – utólag esetleg végzetesnek bizonyuló módon – döntünk. Miként nemtetszésünk kinyilvánításának, a természetes állapotromlásnak sem az eltakarítás az egyetlen alterna-

tívája. Hosszabb távon éppenséggel az a legkevésbé üdvözítő, mert nem lesz miről cikketek írni – akkor sem, ha lesz még MTA és *Ars Hungarica*.

A felújított Láng Művelődési Központ (archIKON), Budapest. **Hornicsék László** belsőépítész kiállítása. Kurátor **Fehérvári Zoltán**, **Winkler Barnabás**, FUGA Budapesti Építészeti Központ. A hatvanas évek ismeretlen építészete, az *Ars Hungarica* 2018/2. száma.



László Ferenc

Kettős kereszt

Bochkor és a #Bochkor

124

Saját, önálló tévéműsort az kaphat, aki kaphat saját, önálló tévéműsort. Ennél az elkendőzhetetlenül szimpla tautológiánál nemigen tudnánk árnyaltabb leírását adni annak a kiválasztási gyakorlatnak, amely a mai magyar televíziózásban műsorvezetői szerephez juttatja a szerencséseket. Annál részletesebben sorolhatnánk ellenben mindazokat a készségeket és adottságokat (ép artikulációs bázis, humorérzék, személyiség stb.), amelyek – a végeredményből visszakövetkeztetve – nem nélkülözhetetlen előfeltételei az ilyesféle, sokak által áhított megbíztatásoknak.

Vegyük például Bochkor Gábort! Nos, őt időről időre s a megelőző tapasztalatoktól függetlenül újabb és újabb képernyős lehetőségek találják meg, pedig hát a televíziós múltjából olyan emlékezetes szégyenek és egyszersmind bukások kollektív

emléke rémlik, mint amilyen a 2005 és 2006 fordulóján elindított, majd kínosan kiszenvedett TV2-s *Buzerra* volt. A fénylő orcájú Bochkor ott is, akárcsak mindahány más műsorában és minőségében mindössze tán egyetlen „erényt” képes vitán felül fölmutatni, mégpedig azt, hogy hajlandó, sőt egyenesen hajlamos bárminő gátlás, jóézés és önreflexió nélkül folyamatosan szövegelni. Hazánkban az ilyesmi a kereskedelmi rádiók reggeli műsorsávjának nélkülözhetetlen főeleme, és innen talán a tévesen vélelmezett műfaji rokonság, talán az ilyen-olyan összefonódások sora rendszerint a tévéműsorokba is átlendíti a képernyőn azután túlnyomórészt kevéssé meggyőzően muzsikáló szövegládákat.

Bochkor legújabbán, immár épp rádió híján, az ATV-ben tartja főhadiszállását, amit akár papírforma szerinti fejleménynek is ítélnénk,

elvégre ez a csatorna jelenleg bulvárszatanatóriumnak és celebfekvő gyanánt egyaránt jól beillik. A stúdióközeg ugyan szegényesebb, a tapsoló-hahotázó-nyerítő statisztavatta működése pedig átlátszóbb, mint a két nagy csatornánál, de amíg nem jön jobb lehetőség, biztos ki lehet itt is bekkelni egy-két szezont.

„Bocsi! Még mindig jól nézel ki! Üdv, Ági [nevető arc]” – az animációs főcímben az autója volánjánál helyet foglaló Bochkor Gáborhoz elsőként ez a szöveges üzenet érkezik, mielőtt megkezdődne a *#Bochkor* soros vasárnap esti adása – jelülül annak, hogy a kettős keresztel büszkélkedő műsor nemcsak időutazásra invitálja nézőit (vissza a hashtag fénykorába, 2010-be), de egyúttal kalandtúrára is, mélyen be a narcizmus dzsungelébe. „Szórakoztató beszélgetés az ország legjobb arcaival – ahol kiderül, ők hogyan látják a világot.” Ez a műsor promószövege, habár a produktum láttán hamar kiderülhet, hogy a „hogyan?” átütő zavarossága mellett fontosabbnak bizonyul a „honnan?” kérdése. Nos hát, intellektuális békaperspektívából.

A február 10-i adásban „az ország legjobb arcai” – vagyis Risztov Éva, Wossala Rozina, Dombóvári István (Dombi), Kabát Péter, valamint az ötvenes örökifjú Bochkor – a nyitó körcikizés elharapott vagy épp üresbe kifutó viháncos mondatait követően egy halálhír tárgyalásához láttak hozzá. Az egykori futballcsatár sliccén elhelyezett halálfejfityegő körbeviccelése után ugyanis Bochkor akaratlanul önreflexív látszatú, de valójában inkább csak suta átvezetése („kellemetlenül folytatom”) az idős besurrannó tolvaj, vagyis Repülős Gizi elhalálozásának témájához

kanyarította az ötök eszmesúrlódását. Tudhatott-e egy 92 éves tolvaj besurranni? – egy darabig e hangutánzó kifejezés szómagyarázata körül vonzolódtott a beszélgetés, olyan időtlen szellemességek kicsengetésével, mint például: „Ha mást nem, a járókeret kopogását hallani.”

De mivel a folytatatólagos viccelődés korántsem az egyedüli ambíciója a műsornak, így mindenki megkockáztatott valamiféle magvas gondolatmenetet is ebben a témában. A tárgyalt adás relatív legjobbja, vagyis a standupos Dombi ráadásul olyan komolyan vette ezt a feladatot, hogy a nemzetkarakterológia és a népisme amúgy is oly bizonytalan terepére átmerészkedve megeresztette a jelenkori magyar televíziózás egyik legbutább kijelentését. Tudom, erős a verseny, és érthető az olvasói kétkedés, tehát álljon itt a betűhív bizonyosság: „...ha jogkövető állampolgárnak tartjuk magunkat, akkor elméletileg nem lehetne a szemünkbe' kisebb bűn egy lopás, mint mondjuk egy Whiskys rablás... De valahogy mégis úgy vagyunk vele, hogy ha valaki csak lenyúlt valamit, az nem olyan, mint ha pénzt rabolt volna, fegyvert szegezve valakire.”

„Van a kleptomán, és van a tolvaj” – ez a leszögezésre érdemes tételmondat is a műsornak ebben a szegmensében hangzott el, ahogyan természetesen az is, miszerint Repülős Gizi sztárrá avatása „a média hibája” volt. Igaz, a „fejbe csapod, vagy autogramot kérsz tőle?” hipotetikus kérdésére, megnyugtató módon, mégiscsak az utóbbi opciót választották ezek a nagyszerű arcok.

A műsor általánosságban is majdnem annyira forszírozza a komoly témákat és az azok kapcsán nagy

büszkén kivágott, végtelenen közhe-
lyes megállapításokat, mint amennyire
erőlteti a laza látszatsipke-
lődéseket. Az optimális edzés jobb,
mint a túledzés, esik le például a
húszfilléres Dzsudzsa Balázs (más-
ként Dzsudzsi) új szerződése kap-
csán, hogy kevéssel utóbb már egy
ilyen elevenbe vágó kérdést kockáz-
tasson meg a humortalanság első
számú stúdióbeli képviselője, vagyis
a műsorvezető: „A fociban van rassziz-
mus?” Majd aztán egy újabb ma-
született kíváncsiskodás: „A közön-
ség hogyan fejezi ki a rasszizmusát?”

A forró aktualitások sorában szó-
ba került még Liam Neeson vihart
kavaróan buta nyilatkozata, amely-
nek kapcsán megtudhattuk, hogy a
metoo-őrület óta Dombóvári nem ad
az ilyen sajtóhisztikre, mely elővi-
gyázatosság indokoltságát Wossala
Rozina szavai is alátámasztották,
hiszen őt meg a bulvársajtó alap-
talanul vegetáriánusnak híresztel-
te... Bőven jutott idő Puskás Peti
legújabb Instagram-posztjának kö-

rülmókázására is, amelynek kaotikusan
vánszorgó, mindazonáltal viharos
nyerítésrohamokkal kísért perceiben
elhangzott a letöltendő börtönbüntetés
érdemlő humusz-Hamasz, illetve
humusz-posztumusz szóvicc is.

Az utolsó témával azután már szó-
szerint az emberi létezés nagy kérdé-
sénél kötött ki a végső titkokat
ernyedetlen buzgalommal kutató
Bochkor Gábor. A saját szüleit a
megkérdezése nélküli világra jö-
te miatt állítólag bíróság elé idéző
mumbai férfiú apropóján ugyanis a
műsorvezető mind a négy beszélge-
tőtársának nekiszegte a kérdést:
vajon a megszületést választaná-e,
„ha te most bent lennél a zacsiban?”
Bármilyen meglepő, mind a négyen
az életet választották, és illetéknép-
pen a február 10-i adás valósággal
életigenlő hangulatban zárulhatott.
Bár a műsor kettős keresztjét cipe-
lő néző is ilyennyire csorbíthatlanul
megőrizhette volna az életkedvét a
megelőző óra során!