

Hilbert Anette

Békevágys másképpen

A zenekar látogatása (Bikur Ha-Tizmoret)
és a *Beaufort*

Két nagyon különböző film reprezentálja ma-napság az izraeli filmművészetet a nagyvilág-ban, s nem véletlen, hogy mindkettőt nevezték Oscar-díjra az idegen nyelvű filmek kategóriá-jában. *A zenekar látogatását* végül azért nem vá-lasztották be, mert az indoklás szerint a film párbeszédeinek nagyobb része angolul hangzik el. A rossz nyelvek szerint épp a *Beaufort* nomi-nálását elérni szándékozók támadták a háttér-ben a konkurens nevezését, arra hivatkozva, hogy nem felelt meg az Oscar-kiírás szabályai-nak. Annyi bizonyos, hogy végül a *Beaufort* ke-rült be a legjobb idegen nyelvű filmek verse-nyébe, s bár végül nem nyert ott díjat¹, az elle-nőrizhetetlen pletykák miatt volt egyfajta rossz érzés a filmmel kapcsolatban.

átélt ismeretét. A kötelező katonalét közös él-ménye túl nem becsülhető érzelmi erőforrás az állam megalapítása óta generációkon át minden izraeli számára. Mégis, a folyamatos és befejez-hetetlennek tűnő háborúk és tűzszünetek köze-gében sokak számára a politikai hatalom felől nézve, de morális aspektusból is egyre inkább megkérdőjeleződik ez a gyakorlat.

Míg a filmkészítők alapállása zsigerileg azo-nos, a palesztin-zsidó-arab kontextus ábrázolá-sában a filmek formai értelemben nemigen rí-melnek egymásra. A *Beaufort* erődben a haza védelmére rendelt, a kamaszkort alig elhagyó katonák személyes története ugyanannak a glo-bálisan (vagyis az izraeli-libanoni kisvilágnak a határain túl) is mélyen érintett zsidó gyökerű



Joseph Cedar hollywoodi interjúja

A két alkotást nem elsősorban ez a kínos sztori kapcsolja össze, hanem a háborúság, a katonai és szellemi értelemben is mindennapos, mégis végső soron képtelennek és abszurdnak tűnő ellenségeskedés bemutatása. Az Izraelben kötelező többéves katonáskodás (amely alól csak az ultra-ortodoxok élveznek kivételt), közös élményként tételezi az ellenség fogalmának



Eran Kolirin díjátadáson Tokióban

kulturális közösségnek fájdalmas szenvedéstör-ténete lehetne, mint a Negev-sivatag térképen nem létező, ám annál valóságosabb kisvárosába tévedt egyiptomi rendőrszenekar muzsikusaik és az őket elszállásoló helyieknek a találkozásá-ból kibontakozó, keserűdesre hangszerelt ma-gányszimfónia. Az élet értelmének keresése a felfordult élethelyzetekben, az egyik műben

(*Beaufort*) a halál értelmének–értelmetlenségének visszfényében merül fel a fizikai elszigeteltség kényszerében. A másik film pedig a személyes (lelki) elszigeteltség felől, a kifejező életsorsokon keresztül közelíti meg ugyanezt a kérdést. A filmvásznon magányossá váló embereket látunk itt is–ott is, akik saját helyük megtalálása érdekében szeretnének viszonyítási pontokat találni a világban. A két film esztétikai alapállása, a gondolatok filmes megformálásának radikális minőségi különbsége nehezíti meg az összevetést.

•

A zenekar látogatása a nézőre bízva a következőket elmesél, csupán elmesél egy önmagán túlmutató történetet, a tévedés, bolyongás, közeledés történetét. A *Beaufort* kevésbé bízik a néző szemében, és a hely – a feltehetően bibliai idők óta álló erőd – már-már szakrális erejében, ehelyett didaktikus dialógusok és képek sorával áraszt el.

Vegyük alaposabban szemügyre a művek narratíváját. Adott egy többszörös áttételű, de valós eseményből kiinduló feldolgozás (*Beaufort*), másfelől egy meseszerű, mesei fordulatokat is tartalmazó fikció (*A zenekar látogatása*). A nézők többsége, de ezúttal a kritikusok jó része is a filmek hitelességét azok triviális valóságértékéhez, valóságűségéhez képest értelmezte. A *Beaufort* megítélésére nézve ez furcsamód egyértelműen pozitívan hatott, *A zenekar látogatásának* fogadtatására pedig ellentmondásosan – noha a filmművészetben a realitás közvetlen számonkérése rendszerint teljes félreértéshez vezet.

A zenekar látogatása esetében többen mintegy vádként hozták fel, hogy ez egy tündérmese, hiszen mikor sétálhatna egyiptomi egyenruhás rendőrszolgálat kíséret nélkül Izrael területén. Azt állították, hogy ez a nem realista megközelítés csak félrevezeti az embereket, ahelyett, hogy a valósággal szembesítené őket. Valóban tündérmese, de vállaltan az, és éppen a választott forma hozadéka, hogy Kolirin (a film rendezője) nem publicisztikát ír a kamerával.

Effi Eitam (a *Cabal* – az izraeli hadsereg – vezető parancsnoka volt Libanonban) is hozzászólt a *Beaufort* -hoz. Nem kétlem, hogy katonai szempontból korrekt, amit mond, csak mindez nem releváns kritika egy film esetében. Szerinte ugyan a film sikeresen írja le a katonai tapasztalatot, ám nem elegendő megmutatni az utolsó

napokat, mert abban nincs benne az egész történet. Álláspontja szerint az egész 18 évet bele kellett volna foglalni a filmbe, amelyet a *Cabal* Libanonban töltött. Úgy véli, hogy aki a *Beaufort*-ot megnézi, annak az lesz az érzése, hogy az egész háború csak üres kacsákra lövöldözésben merült ki, márpedig ez nem így történt. Effi Eitam szempontjából talán érthető az elégedetlenség, neki minden kötömb, minden perc elmesélhető, és el is kell mesélnie, de esztétikai értelemben ez értelmezhetetlen. Ami értelmezhető, az a művészi absztrakció, éppen az, amivel végül Cedar filmje adós marad.

David Edelstein a *New York Magazin*-ban megjelent írásában azt kifogásolta, hogy a katonák nem úgy festenek mint harcedzett, kemény harcosok, hanem mint fiatal izraeliek, akiket összeszedtek az utcáról, és rájuk adták a zubbonyt. Természetesen, ha az alakítás hiteles lett volna, kevésbé merült volna föl ez a szempont.

A libanoni háború során meghalt áldozatok szülei azért emeltek szót, hogy a filmben szereplők nem mindegyike szolgálta le az Izraelben kötelező katonai időszakot, mégis katonaként szerepelnek, márpedig ezzel meggyalázzák az elesettek emlékét. Bár minden színész valós harcállásban készült a szerepére egy hónapot, a *Beaufort*-ot azóta is sokat támadják hasonló, noha a film minőségével a legkevesbé sem összefüggő alapon. A hiteles színészi alakítás esélye talán függ a filmbeli szituációval azonos életközeli tapasztalatoktól, de a filmtörténet tanúsága szerint sokkal inkább múlik a jól megírt



Joseph Cedar, a *Beaufort* rendezője

forogatókönyvön, és az invenciózus rendezői munkán (és természetesen a színészi kvalitáson).

A bíráló hozzászólások hangja azonban alig volt hallható a heves dicséret zajától. Mindkét filmről rengeteg magasztaló írás született, a *Beaufort*-ot pedig egyenesen az egyik legsikeresebb izraeli filmnek tartják, több mint 500 000 dollárt hozott az első három hét alatt, s ennek javarésze Izraelben folyt be a kasszába.



Beaufort 1982-ben és az izraeliek kivonulása után 2000-ben



A *Beaufort* egy maroknyi (13 fős) izraeli védőcsapat mindennapjaira nyújt rálátást. A katonák Beaufort várának falai között szolgálnak, amely a 18 éves libanoni harcok alatt folyamatosan izraeli kézen volt, a *Cabal* az 1982-es liba-

noni háború kirobbanása óta megfigyelőállásnak használta. 2000. május 24-én azonban visszavonulást fűjtak, és 6 tonna robbanószerrel felrobbantották az addigra már romantikus váromra belülről legalábbis kevésbé emlékeztető harcálláspontot, aztán sorsára hagyták. (A filmet természetesen nem a valós helyszínen forgatták, hanem a közeli Nimród erődben, Észak-Izraelben, ahonnan rá lehetett látni a Beaufort hegyére). 2006-ban – a forgatás befejezését követően – kitört a második libanoni háború, amelyet részben az előző tapasztalatok okán, részben az állandó háborúságot megelégedő izraeli katonák és civilek már traumatikusan érzékeltek. A film vágása javarészt az úgynevezett „34 napos háború” alatt zajlott. Nem véletlen, hogy a dupla aktualitás révén a film nagy visszhangra lelt. A 2000-re datálódó eseményekről már korábban (2005-ben) született egy könyv is. A szerző, Ron Leshem, Izrael vezető kereskedelmi tévéjének, a *Channel 2*-nak programfelelős igazgatóhelyettese. A mű irodalmi díjat kapott (Sapir Prize, amely Izrael egyik legnagyobb irodalmi elismerése, és 2006-ban a Jitzhak Sadeh Katonai Irodalmi Díjat is nyerte). A könyv eredeti címe: *Ha van mennyország* (Im Jes Gan Eden). Ron Leshem társ-forogatókönyvíróként dolgozott a *Beaufort*-on Joseph Cedarral, a film rendezőjével. Az adott

körülmények között a film sikerre volt ítélve, pusztán a téma rendkívüli aktualitásánál fogva. Ehhez hozzájárult még az Izraelen kívüli országok fogékonysága a belülről érkező békehangokra. De vajon hogyan is lesz békeüzenet a háborús alaphelyzetből? Mind a könyv, mind a film a háború értelmetlenségét és abszurditását hangsúlyozza. A szereplők a reménytelen emberi állapot végeláthatatlanságát és az illúzióvesztés fázisait élik át. Egyesek depresszióba süllyednek, mások – mint Liraz – a remény illúziójába ringatják magukat. Akárhogy is, mind ez meggyötri még a legfanatikusabb hazafiút is. A könyv nagy ötlete, hogy az ellenség mindvégig láthatatlan marad. A remek dramaturgiai, cselekményszervezési megoldást a film is átvette, bár éppen forgatókönyvi és rendezői szempontból nem tudott azzal mit kezdeni. Csak a bombák érkeznek folyamatosan szinte a semmiből, jelezve, hogy bár nem látható, de jelen van az ellenség: az ismeretlen másik. A haditechnika fejlődése – az irányítható rakéták és bombák révén – lehetővé tette, hogy a két szembenálló fél több kilométer távolságból harcolhasson egymással. A *Beaufort*-ban az ellenség fantom, fizikailag soha nincs jelen, halálos absztrakció. A csata elszemélytelenedett, és elvesztette régi, utolsó romantikus morzsáit is. Itt már nemigen lehet hősnak lenni, mindannyian ismeretlen katonák. A férfiasság próbája pusztán kötelességgé változott, a stratégia átláthatatlan, és többnyire nem is publikus. A katonák hite tartja fenn az értelmesség látszatát, hogy akik mindezt irányítják, azok biztosan tudják, mit akarnak, mire adnak parancsot. Azonban ez a hit is meginog, amikor az ide-oda rángatott emberek belefáradnak az értelmetlennek tűnő napi életveszélybe. S mivel kötelező katonai szolgálatukat töltik, nincs választásuk.

A film 21 éves parancsnoka, Liraz „Erez” Liberti, beszélő neve a föld és szabadság szóval írja őt le. Ám a szabadság, a föld (a haza földje, vagyis a haza) is csak illúzió az adott helyzetben. A föld, amit védenek, idegen országban fekszik. A szabadság csak fantom, szinte semmiféle szabad döntésre nincs mód, csak kis ügyekben, például hogy a kutya marad-e a várbán vagy hazamegy. Liraz saját szabályokat alakít ki, de feltehetően ő is hagyományt követ, hiszen ebben az elszigetelt környezetben valóban létrejött egyfajta zárt közeg, amely bár kap kívülről parancsokat, a mindennapjai mikrovilágát, mindazt a keveset (vagy éppen a lényege-



Liraz az erőd elhagyásakor

set), ami nem a katonai tevékenység része, a fiúknak kell kialakítaniuk. És ez a kettősség: az unalmas, végeláthatatlan várakozás (akcióra, vagy visszavonulásra), az életveszélyes helyzetek a bombázásokkor, valamint a láthatatlan ellenség jelenléte felőrli az ott állomásozó katonák idegeit. Egyedül vannak, nem számíthatnak senkire. Tehetetlenek, nincsenek eszközeik és lehetőségeik (se parancsuk) a valós visszavágásra, csak technikákat alakíthatnak ki a helyzet (és a többiek) elviselésére. A könyvben jobban megmutatkozik a zárt mikrovilág kialakulása, a saját szabályok és saját nyelv létrejötte, a történetek és fantáziálások, hazugságok mesélése egymásnak nőkről, szexről, halálról. Mindannak a feltárása, hogyan tartja mindez bennük a lelket, és miképpen teremt kvázi-otthont a rideg környezetben. A film leszűkített dialógusai ezzel szemben kevésbé szolgálják a szereplők megismerését, alig járulnak hozzá a karakterek felépítéséhez, ezzel szemben túldefiniálják az adott figura pillanatnyi helyzetét.

A film párbeszéd-zónája rendre közvetlen részvétet kíván a nézőből kikényszeríteni annak a súlykolásával, hogy milyen súlyos helyzetben is leledzik éppen a jelenetet domináló szereplő. Így lehetetlen valós képet alkotni a karakterekről. Ráadásul, ahogy előrehaladunk a filmben, egyre idegesítőbbé válik, hogy ennyire átlátszóan akarják irányítani a néző érzéseit és következtetéseit, semmiféle teret nem hagyva az önálló továbbgondolásra. A didaxis, sőt egyfajta indoktrináció lassan szinte élvezhetetlenné teszi a filmet, és kétségbeejtően mulatságossá válik, hogy miután valaki beszél a jövőbeli terveiről és reményeiről, utána hirtelen meghal. Aki kinyi-



Menekülés a becsapódó bomba elől

latkoztatta terveit, az a következő jelenetben azonnal áldozattá válik. Bosszantó, de nem csak a kiszámíthatósága miatt, hanem azért is, mert mire együtt lehetne érezni valakivel, már ki is iktatták a szereplők sorából. Mintha csak azt mondaná a *Beaufort*: ne álmodozz, ne tervezz, ne gondolkodj – vagyis ne élj –, mert meghalsz! A forma didaxisa egyenesen megkontrázza a film szerethető alapállását, lerombolja a láthatatlan ellenség szituatív-darmaturgiai ötletéből adódó művészi lehetőség esztétikailag sikeres kiaknázását, végső soron éppen azt, ami miatt Leshem irodalmi szövegéből érdemes volt filmadaptációt készíteni. Ráadásul, mivel a saját monológja előtt senkiről semmi mást nem tudunk meg, a szereplők szinte megkülönböztethetetlenekké válnak. (Ugyanolyan uniformisták és rohamsisakot viselnek). Mire azonosítani tudnánk valakit, már meg is halt. Ez alól két ki-



A bomba hatástalanítására várva (Ziv halála előtt)

vétel akad, az egyik maga a parancsnok, Liraz (Oshri Cohen), másik a film indulásakor érkező bomba-hatástalanító-szakértő, Ziv (Ohad Knoller). Lirazról valamennyit megtudhatunk ugyan a róla szóló beszélgetésekből, de az információon kívül ezek a közlések sem sokat mondanak el a lényegről, csak azt, amit amúgy is tudtunk: zárkózott, elkötelezett katona, büszke rá, hogy itt lehet. Önmagából semmit nem mutat, kivéve talán egyetlen jelenetet, amikor is nem siet sérült barátja megmentésére a soronkövetkező bombázás alkalmával. S még ez a drámai pillanat is jórészt hatástalan marad, vagy inkább érthetetlen, lévén előzmények nélküli. Liraz persze fél: a határozottsága mögött rengeteg bizonytalanság bújjik meg, ám ezekről csak az derül ki, amiket közvetlenül megfogalmaz, nem sejtet többet, így drámája érdektelenségbe süllyed. A didaktikus elbeszélésmód ugyan világossá teszi a rendezői szándékot, a „tanulást”



Feszült helyzet

(sokszorosan is), de a redundancia miatt hamar elunjuk a súlykolás ilyen módját, még ha egyet is értenénk Cedar gondolkodásmódjával. Unalmassá válnak az ilyenképpen érdektelen párbeszédok, unalmassá a figurák, akik nem tudnak személyiséggé válni. Megmaradnak beazonosíthatatlan katonáknak, és unalmassá válik a film egész is, amely nem tart sehonnan sehová, bár látszólag az erőd reménybeli elhagyásától annak valós elhagyásáig tart. Nem okoz katarzist a katonák távozása, inkább némi megkönnyebbülést, amikor véget ér a film. A *Beaufort* külön nehézsége, hogy azonos problémákat ugyanonnan toporognak körbe jó párszor a párbeszédekben, miközben a film azt próbálja elhitetni,

mintha a katonákat állandóan komoly lételméleti kérdések foglalkoztatnák, noha alighanem akadnak életszerűbb gondolatcserék is, akár jelentéktelen dolgokról is. Éppen ez a kisvilág, ennek az aprólékos felépítése-megteremtése hiányzik ahhoz, hogy a film hitelessége megteremtődhessen, hogy a karakterek valóságosan (vagyis a néző számára is, s nem csak a celluloidba marva) megszülethessenek. Ráadásul a rendező végig nem tudja eldönteni, hogyan fókuszálódjon mindenkire nagyjából egyforma figyelem (Liraz-ra talán kicsit több). Mintha mértani pontossággal osztaná el a párbeszédet a szereplők között, akiknek nemigen van élettörténetük, csak pillanatnyi helyzetük – itt a hegyen, végig ismeretlenek maradnak (maguk, egymás, és a néző előtt egyaránt). Nem véletlen, hogy a legjobb figura Ziv, a bombaszakértő, akiről legalább az kiderül, hogy az apja is itt harcolt annak idején, és néhány részlet meg tudunk a családi vonatkozásairól is. A többiekéről ugyan kapunk néhány elejtett mondatot, például, hogy kinek van barátnője, vagy ki mit szeret csinálni a civil életben, de ezek az információk nem tárnak fel valós viszonyokat. A barátnő létezése még nem jelenít meg egy kapcsolatot. Az már megjeleníthetne, ha valaki például valamit mondana a viszony természetéről, de erre nem kerül sor. A barátnő csak a vágy tárgya, semmi nem kerül belőle közel. Így a karakterek felszínesek maradnak, nem megformáltak, nincs bennük a fikció által megérintható, s ezért a valóságnál igazabb mélység. Transzparenssek, nincs bennük élet, csak tanulság.

A helyszín azonban igen erős, jobban lehetett volna erre az abszurdá váló, vizuálisan rendkívül hatásos térre építeni. Az erődítmény belseje semmiben nem emlékeztet egy várra, a falak helyett szűk, biztonságos bunkerré átalakított tereket látunk, lehatárolva betonnal és védelmi építményekkel a bombázások ellen. Így alakulnak ki a szűk labirintusszerű folyosók, amelyekben csak eltévedni lehet. Érzékletes a tér bejárása, amikor Ziv, a bombaszakértő bolyong ebben az óriás egérfuttatóban Lirazt keresve. Klausztofobikus érzéseket kelt, döbbenetes ereje van. A hely ellentmondását a név is hordozza: *beau fort*, azaz szép / jó erőd. A szép erőd, amelyet folyamatosan bombáznak, és amely belülről legalábbis már se nem szép, se nem vár, s főleg nem kastély. A francia nevet a keresztetek adták a XII. században az építménynek. Akkoriban ők foglalták el. A vár arab nevének (*Qala'at*

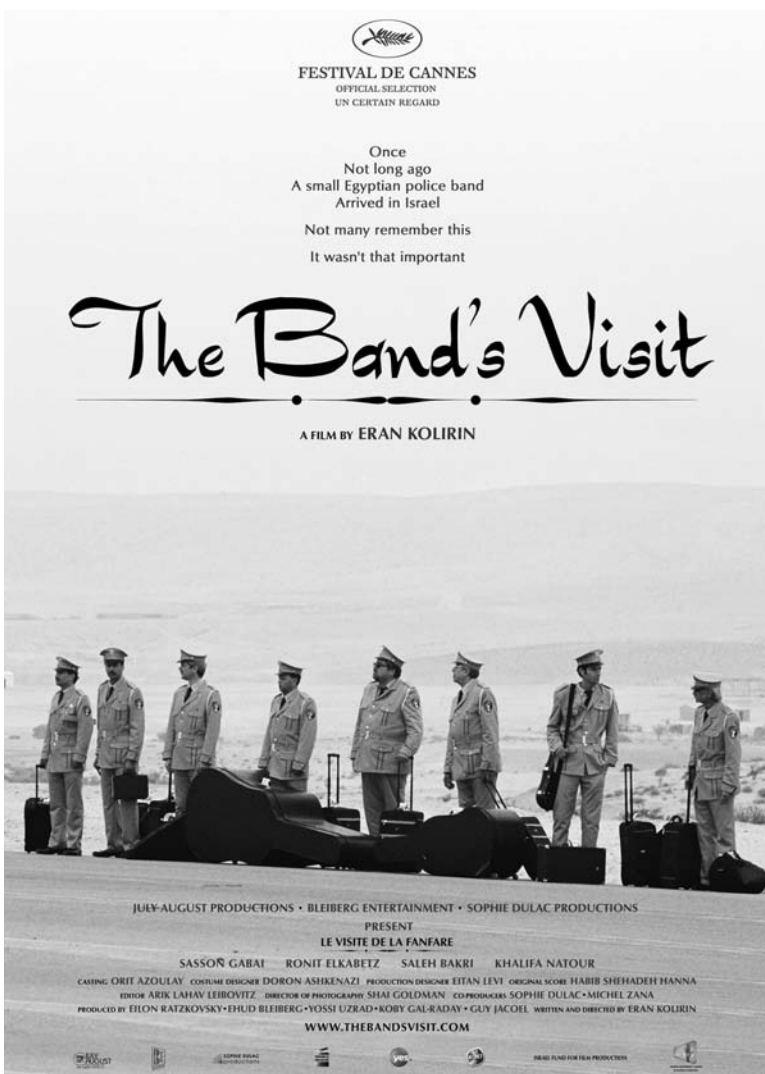
ash-Shqif) jelentése „A magas szikla kastélya”. Nem véletlen, hogy ennyire fontos szerepet játszott a történelemben, hiszen stratégiaileg elsőrendű pont Dél-Libanonban. Az a hely, amelyet bármelyik hadsereg elsőként kiszemel arra, hogy kontroll alatt tartsa a régiót. Belátni onnan egész Dél-Libanont és Észak-Izraelt. Birtoklásáért az évszázadok során szakadatlan harcok folytak. A vár pontos eredete nem ismert, de létét a bibliai időkig vezetik vissza. Szimbolikus hely, a változó erőviszonyok jelképe, a hatalom és a viszonylagos biztonság záloga. Szürrealista tereivel az erőd maga is szereplővé válik a filmben. (A. O. Scott, a *New York Times* kritikusa egyenesen azt állítja, hogy ettől a tértől sci-fi szerűvé vált a mű.)

A *Beaufort* bizonyos tekintetben egy – mondjuk ki, korszerűtlen s eképpen – letűnt izraeli háborús film, egyedül a témája tette aktuálisá. Igaz, olyannyira, hogy számos díjat nyert. Egyértelműen nem filmként nézik, hanem mint közvetítést, mint sajátos és hosszú interjút, amely megfogalmazza a háború alapvető problémáit.

A *zenekar látogatása* ellentétben a *Beaufort*-tal „filmül gondolkodik”, és olykori apróbb fogalmazási hibái ellenére is kedves, szerethető alkotás. Nem mutat, vagy mond különösen újat, de amit mesél, azt a film nyelvvel hatásosan operálva teszi. Dialógusai a szereplők megismerését szolgálják. A film nem valamiféle tanulság hordozója, nem „az üzenet” foglalata, hanem eljut valahonnan valahova, ránk bízva, miféle következtetéseket vonunk le az előttünk kibomló emberi viszonyokból, a feltáruuló kisvilágból, a



Eran Kolirin a film rendezője



Makacs menetelés (Tawfiq – Sasson Gabai)

nyelvi káoszából és az izraeli földön megszólaló arab zenéből. Ha egyáltalán kell következtetéseket levonni, az nem a film kontextusán belül marad (vagyis a filmszöveg nem fogalmazza meg közvetlenül, mit is kíván a nézőtől), azaz az értelmezés általánosításának aktusában történik meg. A két rendező kiindulása is különböző. Az elsőfilmes Eran Kolirin saját nyilatkozata szerint egy képből indult ki, egy szigorú kinézetű, fegyelmezett, idősödő, egyenruhás, kifogástalan férfiből, aki elkezd énekelni egy szívbeemarkoló arab dalt. Ezt a képet kezdte vizsgálni és elemezni magában, és ebből született meg *A zenekar látogatása*. A New York-i Filmakadémián, illetve korábban a Jeruzsálemi Héber Egyetemen történelem és filozófia szakon végzett Joseph Cedart, aki maga is részt vett a libanoni háborúban, saját élményvilága alighanem arra ösztönözte, hogy próbálja meg a dolgokat úgy mutatni, ahogy vannak. Márpedig legalább Eisenstein óta (ld. *Patyomkin páncélos*) tudjuk, hogy a film elég ritkán alkalmas arra, hogy úgy mutassa a dolgokat, ahogy vannak...

Mindkét film lineáris felépítésű. A *Beaufort* elején kiderül, hogy a háború értelmetlenségéről szól, fiatal emberek halnak meg, ennél több a film végéig nem derül ki a háború lényegéről, még a halál sem tud igazán megrendítővé válni.

A zenekar látogatása mesél. Mesei fordulattal is indít: „Egyszer – nem túl régen – egy kis egyiptomi rendőrzenekar érkezett Izraelbe. Nem sokan emlékeznek erre... Nem volt olyan fontos.” És tényleg ezt meséli el, egy zenekar érkezését, eltévedését és annak következményeit. Nem kíván drámai lenni. Egy kedves történet csupán, mégis megrendítő. Bár lineáris történetvezetéssel dolgozik, ahogy az együtt érkező zenekar háromfelé válik (ahogy elszállásolják őket), több párhuzamos történet fut egymás mellett, és majd reggel (a film végén) találkoznak össze újra ezek a szálak. A cselekmény egyszerű, és a helyzetből következő szétszalazása kitűnő döntésnek bizonyolult. Kolirin többféle közeget mutat meg és reflektáltat egymásra ilyen módon. Ezek a mininarratívák mind a személyes történetek szintjén maradnak, mégis megtudunk valamit a körülöttük levő világ egészéről. Persze, a film feltételezi, hogy a néző ismeri a filmen kívül vibráló feszültséget, a történelmi hátteret. Ha netalán semmit nem tudnánk, akkor is érezhető a helyzet abszurditása, amely finoman utal arra is, hogy Izrael más viszonyban áll az egyiptomiakkal, mint a palesztinokkal.



A zenekar a sivatagban

A mese a következő: az egyiptomi rendőrzenekar (Alexandriai Rendőr Zenekar) megérkezik a Ben Gurion reptérre, hogy egy izraeli város arab kultúrközpontjának megnyitó ceremóniáján játsszon, de senki nem várja őket. Egy félreértés során a Petah Tikva nevű város helyett Beit Hatikvába érkeznek. A bonyodalom egyrészt a nyelvi különbségből adódik, másrészt abból, hogy nincs elegendő pénzük (emögött felsejlik az otthonról hozott, zenekari létüket is fenyegető feszültség), harmadrészt a vezetőjük büszke és makacs, ragaszkodik ahhoz, hogy a helyzetet maguk oldják meg (részben épp az előbb említettek okán). Beit Hatikva a Negev sivatagban fekszik, a semmi közepén. Ott nincs arab kultúrcentrum, igaz, zsidó sem, egyáltalán semmilyen kultúrcentrum sincs, ahogy azt a helyi kávézó tulajdonosa, a középkorú, vonzó, érett, ámde magányos nő, Dina



Érkezés Beit Hatikvába

(Ronit Elkabetz) közli az odaérkező zenekarral. Ráadásul aznap nincs már buszjárat, ezért ottragadnak. Dina intéz nekik szállást, kettejüket magánál tartja, a többieket két törzsvendégéhez osztja be aznap éjszakára. Az éjszaka mindenhol másképp telik, majd reggel továbbmennek és a záróképből kiderül, hogy időben megérkeztek Petah Tikvába, a megfelelő városba, az arab kultúrközpont megnyitó ünnepségére.

Mondhatni, happy end van, de valahogy mégsem, mert ez a történet (megérkezés, tévedés, odaérkezés) csak a felszín, a lényeg az emberi viszonyok alakulásában (és éppen ezért nem a célhoz érésben) rejlik. *A zenekar látogatása* a feloldhatatlan magány filmje, a társas és a személyes magányoké, amely független a kulturális és vallási közegtől. Viszont egy közös (semleges) nyelv dobog benne, amely lehetőséget kínál a párbeszédre.

Itt a nyelveknek meghatározó a jelentőségük. A konkrét beszélt nyelveken (arab, ivrit, angol) kívül a zene nyelvének, valamint a költészet nyelvének is. A film cselekményét meghatározó tévedés a konkrét nyelvi különbségből származik: Petah Tikva helyett Beit Hatikvába utazik a rendőrzenekar. Az idegenség érzésének kevés erősebb eleme van, minthogy valaki nem beszél a nyelvet. A kommunikáció nehézsége miatt keverednek el.

Petah Tikva egy létező izraeli város, különösen erős zsidó gyökerekkel: ezért különös jelentőségű, hogy ebbe a városba tart a rendőrzenekar. A város Izrael központi vonalán terül el, Tel-Aviv-tól észak-keletre. Nevét az alapítók adták 1878-ban, Hóseás könyvének egy része alapján (2:17):

„Azután adom vissza szőlőjét

És az Ákór völgyét

A reménység kapujává teszem.

Ott majd úgy felel nekem, mint ifjúsága idején,

Mint akkor, amikor kijött

Egyiptom földjéről.”²

Petah Tikva, azaz a „Reménység Kapuja” tehát közvetlenül is kapcsolatban van Egyiptommal, a kivonulás utáni időkhöz kapcsolódik ezzel az idézettel, amely a második bekezdés Hóseásnál az „Új kezdet” alatt. Érdekes elolvasni esetünkben az első bekezdést is (2:16), mert rímel a film alaphelyzetére:

„Azért most én csábítom őt:

Elvezetem a pusztába,

És szívére beszélek.”

Vagyis a sivatagban, a semmi közepén adatik meg a lehetőség a szereplők önmagukkal való szembesülésére, az új kezdetre.

Petah Tikvát magyar ultraortodox zsidók alapították. Ez volt az első modern zsidó mezőgazdasági település az ottomán Palesztina területén, azóta Izrael egyik legnépesebb városi központjává nőtte ki magát. A zsidók elleni első arab támadás is Palesztinában, éppen ebben a városban történt 1886-ban. 1921-ben pedig arab lázadás meghatározó helyszíne volt. A *második intifáda* alatt Petah Tikva három terrorista-támadást szenvedett el. Két öngyilkos merénylő ölt 2002-ben és 2003-ban és egy késelő ámokfutó, aki taxis utasokat végzett ki. Petah Tikva a második legnagyobb ipari szektor ma Izraelben az északabbra fekvő Haifa után. Sok ortodox zsidó lakik a városban. Mindezek ismeretében nehéz elképzelni egy itteni Arab Kulturális Központ működését, de mivel ez a város a „Reménység Kapuja”, itt minden megtörténhet (pláne egy mesében...).

Beit Hatikva ezzel szemben fikció, nem létezik ilyen nevű hely Izrael területén. Jelentése: „A Remény Háza”. Vagyis a kapu helyett a házba mentek, ha le akarjuk fordítani a beszélő neveket, a házból kijöve találhattak csak rá a kapura. A ház valóban fedelet adott a fejük fölé, és valóban a reményről szólt, a kommunikáció lehetőségéről, arról, hogy fontosabb, hogy ki az az ember, aki érkezett, mint az, hogy honnan jött.

Az első akadály tehát az arab és az ivrit nyelv között feszül. Ám ahogy mindkét fél megtalálja a közvetítő angolt, nehézkesen bár, de megindul a verbális kommunikáció. Szomorú, hogy épp erre az angolra hivatkozva nem fo-

gadták el a nevezését az Oscar-díjra, hiszen szigorúan véve ez a nyelv nem is igazán angol, hanem arab-angol és ivrit-angol. A szereplők törnek, hibásan beszélnek az idegen nyelvet, kedvesen botladozva ezen a terepen, leküzdve a kifejezés belső kényszere és vágya miatt a nyelvtudás hiánya támasztotta gátakat.

A kommunikáció így többször meghiúsul, például a reptéri telefonos jelenetben, amikor a bemutatkozásnál nemigen jut tovább Tawfiq, újra meg újra leteszik a kagylót. A nyelvek keveredése sem ritka, például, amikor a vendéglátó családfő (Itzik apja) ivrit szavakkal egészíti ki az angolnak szánt szöveget, mert nem jut eszébe a megfelelő szó. A vendégek udvariasan hallgatják, de egy szót sem értenek az egészből. Azonban a saját nyelven belül is bonyolult kommunikálni, ezt mutatja a kávézóban szó nélkül üldögélő három figura és a nyilvános telefon kö-



A zenekar három tagja Itzik családjánál



A kávézó



A nyilvános telefon

rül ügyelgő fiatal fiú, aki ott várja a barátnője hívását nap mint nap. A beszélt nyelven túl kezdődik az oly kifejező gesztusnyelv, a mimika, a tekintet, a kacsintás, a mozdulatok nyelve, amelyen minden világosan érthető – a remek színészi alakításoknak köszönhetően. Tawfiq (Sasson Gabai) a zenekarvezető nagyszerű alakja nem egy díjat hozott a filmnek. Persze ez a színész mellett a rendező érdeme is, aki kitalálta a figurát: tele élettel, az élete fájdalmaival és a magányával (mégsem éreztük tragikus alaknak) és költészettel. A hallgatása is beszél.

A múltbeli közös pontok nyelve is föltárul. Dina (Ronit Elkabetz) lelkesen emlegeti a 80-as évek péntek esti egyiptomi filmek élményét, amikor az izraeli utcák kiürültek és mindenki otthon ült a tévé előtt. Kairó egészen az utóbbi időkig az arab világ Hollywoodja volt. A rendező, Eran Kolirin, egy riportban arról mesélt, hogy gyerekként ő maga is nézte ezeket a péntek esti egyiptomi filmeket, és most furcsa arra gondolnia, hogy Izrael fele létét azzal töltötte, hogy Egyiptommal harcolt, másik felében pedig a filmjeit nézte.

Dina ikon neveket említi: Omar Sharif-et például, aki az egyiptomi mozi büszkesége, egész életét Egyiptomban töltötte, mégis megismerte az egész világ, mint *Arábiai Lawrence-t* (1962), vagy mint *Doktor Zsivágót* (1965). Omar Sharif (született Michel Demitri Shalhoub) Izraelben is rajongótáborra tett szert. A másik lelkesen emlegetett figura már a zene világához visz minket, hiszen Dina a legendás Umm Kulthum³-ot idézte föl. Umm Kulthum az arab kultúra női képviselője, ráadásul azoknak a zenének az előadója, amelyeket a filmbeli Tawfiq is énekel. Amikor Dina megkérdezi Tawfiq-ot, miért kell neki Umm Kulthum-ot énekelnie, a férfi méltatlankodva válaszolja, hogy ennyi erővel akár azt is kérdezhette volna, hogy miért kell az embernek lélek. Nyilvánvalóan Dina a legintimebb, legérzékenyebb kérdést tette fel. Umm Kulthum az arab lélek, de ismert Izrael-szerte is, hiszen karrierjét az 1948 előtti Palesztinában kezdte, s az izraeli arab rádióadók ma is nap mint nap sugározzák a dalait.

Elérkeztünk az egyetlen valóban működőképes nyelvhez a filmben: a zenéhez, amely végül valós kapcsolatot képes teremteni a szereplők egy része között. A zene ott is működik, ahol minden más kommunikáció lehetetlenné vált. Gondoljunk a kávézóban Simon (Khalifa Natour) saját szerzeményére, a félbehagyott klarinét-concerto-részletre (amelyet talán majd ép-



Itzik családja – férfiak és nők zenehallgatás közben

pen az izraeli gyerekszoba csendjében elinduló altatójáték dallamának motivációjára fejez be egyszer). Erre kapja föl a fejét az étteremben Itzik (Rubi Moscovich), és később az egész családja belefeledkezik a zenébe (miután Simon két társával hozzájuk kerül éjszakára).

Ott van Khaled (Saleh Bakri), a nőcsábász hegedűs-trombitás, akinek standard csábítószövege így szól: „Ismered / szereted Chat Baker-t?” és aztán már bújja is a „My Funny Valentine”-t.



Szereted Chat Bakert? – My Funny Valentine

Ezzel a dallal kifejezőbben mondja el a vágyait. A legtöbbet Dina és Tawfiq beszélnek egymással, bár Tawfiq zárkózott és elhatárolódó, tulajdonképpen kíváncsi, de leginkább csak udvariasságból tart Dinával az esti sétára. Dina kicsit feloldja Tawfiq-ot, de nincs sok idő, és végül bár Tawfiq szimpatikusabb neki, Khaled köt ki az ágyában.



Családi vacsora vendégekkel

Itzik családjában is a zene oldja föl a feszültséget, és bár a nők végig tartózkodóan viselkednek, amikor Simon a klarinétján a szomorkás nyitány-részletét játssza, ők is odafigyelnek. A vacsora feszültségét növeli, hogy aznap van Itzik feleségének születésnapja, s hogy Itziknek régóta nincs munkája, egész nap az étteremnél lóg, miközben otthon egy pici baba és a család várja. Az apa elmesél egy történetet, kiderül, hogy ő is zenész volt, hegedült egy zenekarban, szerinte így ismerte meg a feleségét. A feleség nem így emlékszik, de akárhogy is volt, a férfi végigmondja, hiába perel vele ivritül a neje. Tulajdonképpen mindegy is, hogy volt „valójában”. A férj története szép és kedves változat (csakúgy, mint az egész film). A története lezárásaként a „Summertime”-ot kezdi énekelni és bekapcsolódik lassan mindenki (kivéve a nőket, nekik láthatóan elégük van a valóságtól totálisan elrugaszzkodott férfiakból).

Tawfiq végre jobban elfogadja a hebehurgya, nőcsábász Khaled-et is, kicsit megenyhül irányában, még akkor is, amikor észreveszi, hogy Dinát is elcsábította. Nem mintha Dinától ő akart volna valamit, de fiatalabb korában ez jobban piszkálta volna a hiúságát. Este Khalednek bevallja, hogy ő is imádja Chat Bakert, és a jazz-zenét, minden Chat Baker lemeze megvan. Elébe megy a fel sem merülő csábításnak, szinte apa-fiú viszony alakul ki köztük ebben a pár percben, főleg hogy nemrég tudtuk meg, miképpen (saját zárkózottságának köszönhetően) vesztette el a családját a zenekarvezető.

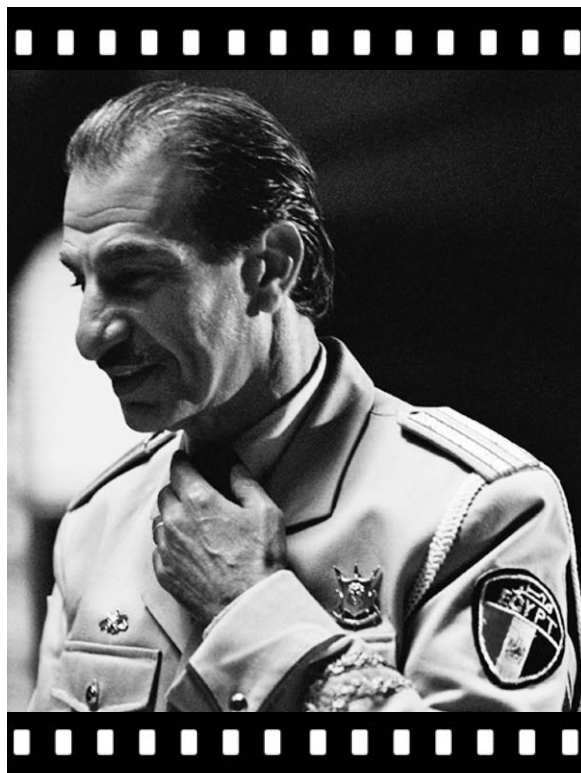
Khaled kiruccanása a kihalt korcsolya-disco-ba Papi-val (Shlomi Avraham) és társaságával



Khaled elindul az éjszakába Pappal

ugyancsak egy másik zenei közeget villant fel, de a zene ebben a jelenetsorban csak aláfestés. Itt kerül sor arra a megindító mozzanatra, amikor Papi azt kéri Khaledtől, hogy mondjon valamit az ő nyelvén. És Papi, bár egy szót sem ért az egészből, ámulattal figyeli. A nyelv dallama tetszik neki.

És persze a záróhangok, ahol Tawfiq énekel átszellemült arccal, arabul. Tulajdonképpen először látjuk oldottnak és nyugodtnak, nem fe-



Fellépés Petah Tikvában

szeng, a saját közegében van (arab zene), ahol otthonosan mozog.

A zene mint filmzene is érzékletes, keveredik a klasszikus a jazzes elemekkel, a melankolikus a vidámmal. Ez alapvetően kellemes alaphangulatot teremt. Semlegesen viszonyul a filmben előforduló diegetikus zenékhez (se nem arab zene, se nem Chat Baker). Elkülönül, de hangulatában mégis illeszkedik a film világához.

A zenekar látogatása a hangokkal, az atmoszférikus térrel-hatással is árnyaltabban, kifejezőbben dolgozik, mint a *Beaufort*, noha Cedar filmjében a csönd – néhol feszültségkeltő – ereje koncepcionális, mert a hely kihaltságát, reménytelenségét erősíti.

A *Beaufort* erősen problematikus, túlzottan szókimondó-direkt dialógusaival szemben *A zenekar látogatása* párbeszédei sziporkázóak, a színészek fantasztikusan működnek együtt. Igaz, Beit Hatikvában jelen van az „ellenség”, aki a *Beaufort*-ban láthatatlan. Azonban itt az is kiderül, hogy ez az ellenség nem is ellenség, ha beszédbe elegyedünk vele, csak idegen, itt a sivatag közepén kíváncsian fogadják őket. *A zenekar látogatása* során igen sokat megtudunk a személyiségekről, nem csak a kimondott szöveg jelentéséből, de az elmondás vagy a hallgatás módjából is. Mi hangzik el arabul / ivritül és mi angolul, és hogyan, milyen tónusban és kinek mondják.

A zenekar látogatásában nem csak a helyszínnek neve/nyelve különleges, hanem vizuális megjelenítésük is. Folyamatosan tág terekben vagyunk, a sivatag mellett, a kisvárosban is, még a kis lakás is tág térként tárul elénk, még a kávézó is nagy kiterjedésű. Mindez ellenpontozása

lehetne a *Beaufort* klausztofobikus világának. Emitt a szabad járás lehetősége áll fönn, amott a totális bezártság. *A zenekar látogatásán* belül ezek a nagy és tágnak tűnő terek a személyes elszigeteltséggel állnak szemben, amely nagyon bezár mindenkit a saját történetébe. Valós párbeszéd – Dina és Tawfiq kettősének néhány pillanatát leszámítva – nem is jön létre. Megérzékítve, hogy milyen nehéz beszélgetni. Nem a kulturális különbségek miatt – hiszen ebben a térben ugyanolyan erővel hatnak a hasonlóságok is. Inkább a lelakatolt hetedik szoba kulcsát nehéz – ha egyáltalán még lehet – megtalálni. S ez nem egyetlen éjszaka feladata.

Amilyen erős szimbolikával bír a *Beaufort*, legalább olyan erős a metaforikus élményt nyújtó, a sivatag közepén fekvő kisváros is. Csak a semmi közepén, egy – bár Izraelben lévő, mégis – semleges terepen történik meg a találkozás – egyenlő esélyeket biztosítva mindkét félnek. Itt nincs semmilyen kulturális központ, sem zsidó, sem arab. Dina a segítségét ajánlja, és vendégül látja a fáradt utazókat, az idegeneket, akikre nagyon kíváncsi, és akiktől választ remél élete nehéz kérdéseire. Amikor nem sikerül választ kapnia, a gyors örömet választja, amit ki lehet hozni a helyzetből. Nem okoz számára extázist. Ennek a nőnek – bár vannak még álmái, de – már nincsenek illúziói.

A film nem csak a helyszínnel operálva teremt vizuális világot, hanem a beállítások időnként szinte fotószerű megkomponálásával és kimerítésével is – apró zavarokat csempészve a jelenetekbe. Ahogy a rendőrzeneke áll a repülőtéren, és várja a fogadóbizottságot, vagy ahogy a csapat menetelő formációban mozog akár



Dina és Tawfiq éjszaka a padon



Dina – Ronit Elkabetz



A korcsolyapályán (Cyrano-jelenet). Yula, Khaled, Papi

gyaloglászor, akár a mozgójárdán, illetve ahogy a fotóhoz beállnak. A rendező a kép kimerevítésével, illetve a „zavaró elem” beleszervezésével mosolyogtató, ugyanakkor figyelemfelkeltő és a mesészerű elbeszélést szolgáló képi világot teremtett. A vizuális humor melankóliával társul. Példa erre a film eleje, amikor egy turista megkéri a zenekart, hogy álljanak össze egy fotóra, Tawfiq büszkén „hadrendbe” állítja a csapatot, odaáll a szélére és kihúzza magát, és éppen akkor sétál át a fotós és a zenekar között a szemégyűjtő munkás, aki a fényképezőgépet elktanásakor éppen kitararja a kétségbeesett zenekarvezetőt. Vagy egy másik nagyon kedves jelenetben Khaled modern Cyránoként segít az ügyetlen Papinak a görkorcsolyás lány megvigasztalásában, aki Papival jött randevúzni, de Papi nem tud vele mit kezdeni. Khaled megmutatja Papinak, hogy mi a teendő. Megsimogatja a combját, mire Papi is elkezd simogatni a lányét, markolászni kezdi a térdét, mire Papi is így tesz a lánnyal. A vacsorajelenet közben Itzikéknél látunk egy hasonlóan vizuális humorral telített mozzanatot, amikor a leeső kanál látszólag mindenki figyelmét odavonzza, oldani próbálva a helyzet feszültségét, hajladoznak az alkok az asztal alá nézegetve az eltűnt kanál után.

A *Beaufort* zöld-szürke-sötét színtelenségével szemben *A zenekar látogatása* élénk, színes, vidám, napsütéses hangulatot áraszt. Mindkét film esetében a hangsúlyos színtelenség, vagy a fokozott színesség emeli a történetet absztraktabb síkra. Ott a színkezelés a háború reménytelenségét mutatja, a sivárosodó világot, itt pedig inkább a vidámságot alapozza meg határozott, világos, de nem rikító árnyalataival.

Ugyancsak a *Beaufort* félhomálya-sötétje áll szemben *A zenekar látogatásának* szinte valóságként megvilágított, mindenütt világos tereivel. Az éjszakai jelenetek természetesen kivételek, azonban ezek is ugyancsak valószerűtlenül, egyenletesen félhomályosak, szinte romantikus, meleg színeket kiemelő félhomályban vagyunk, nem a beauforti hideg-rideg sötétben. A padon ülve folytatott beszélgetésben Dina és Tawfiq mintha egy steril környezetben lebegne, nem egy kisvárosi padon, a közel-keleti éjszakában. Mindez a realitástól való elemelkedést segíti vizuális eszközökkel. Míg a *Beaufort* a közvetlen valóságot imitáló és reprodukáló eszközhasználatával szólítaná meg a nézőt, addig *A zenekar látogatása* a történetet emeli föl vizuálisan a valóság fölé – ezzel hangsúlyozván ki a viszonyok valóságát.

A kifejezés vágya a szereplők részéről, és az odavezető út szépen rajzolódik föl *A zenekar látogatásában*, és totálisan hiányzik a *Beaufort*-ban. A magány egyik filmben sem oldódik föl, de a zenekar-történet végén a művészet mégis kínál bizonyos módot a katarziszra. Másfajta filmképpel is dolgozik a lezárás során a rendező. Míg egészen addig nagyközelit nem láttunk, a film legvégén kiszorul a nagy, tágas tér a képből, és csak a dal van és Tawfiq. A feloldás egyedül a művészet útján lehetséges.

Kolirin filmjében sincsen semmi, ami radikálisan új felfedezésnek lenne mondható, de megtalálta a saját történetéhez tartozó formát, és egy nagyon erős struktúrát tesz élénk mind az operatőri munkát, mind a vágást illetően. Minden hatást precízen kimunkál, miközben nem több, és nem is akar több lenni, mint egy kedves, szerethető film békevágygyal.

Érdekes és szomorú adalék, hogy a kairói és az Abu Dhabiban rendezett filmfesztiválok is elutasították *A zenekar látogatása* nevezését. Nemkülönben a már említett Oscar-visszautasítás is szomorú mozzanat: hiszen éppen a nyelv (a verbális angol és nemzetközi metakommunikáció), amely a filmben egyesíteni tudta a szereplők kommunikációját, mindez másokat elválasztásra, elszigetelésre ösztönöz.

Miről szól a béke a mai világban? Erre *A zenekar látogatásának* van válasza. Szerinte a bennünk rejlő közöset, az emberit kell megtalálni a másokban. A közös együttélés lehetőségét a kollektív tudattalan révén látja biztosítottnak, az érzelmek alapvető igazsága révén. Egy másik lehetséges válasz (ez már nem a filmé, de jelen

van a filmekről való diskurzusokban) a globalizáció fele mutat. Hiszen már jórészt gazdasági érdekek mentén épül fel a világ (vagy legalábbis ez az aspektus látszik a leginkább), a hagyományok háttérbe szorulnak, a globalizáció fele visz az út, ahol egy szupermarketben már ugyanazt veszi mindenki, vagyis ugyanazt találni meg az egyik és a másik országban is. Így a radikális különbségek – a felszínen legalábbis –, lassan elmosódnak, vagy máshol és másképpen érzékelhetőek. Kétségtelenül az első változat a humánusabb, hiszen az nem nélkülözi a döntést, az aktív közeledési kísérleteket, a sérelmek felfüggesztését, valamint a másik iránti eredendő kíváncsiságot. Igaz, ez a nehezebb út is, mert túl kell tenni magunkat a pesszimista hozzáálláson, és a „ki kezdi” örökös kérdésén. Mintha ezek a filmek is arról szólnának, hogy a háborúkba, politikai csatározásokba és veszteségekbe belefáradt népek már erre a kapcsolatteremtésre sóvárognak, és szívesen kezdenének, akár ügyetlenül is, de egy valós párbeszédet azzal, aki a másik oldalon áll.

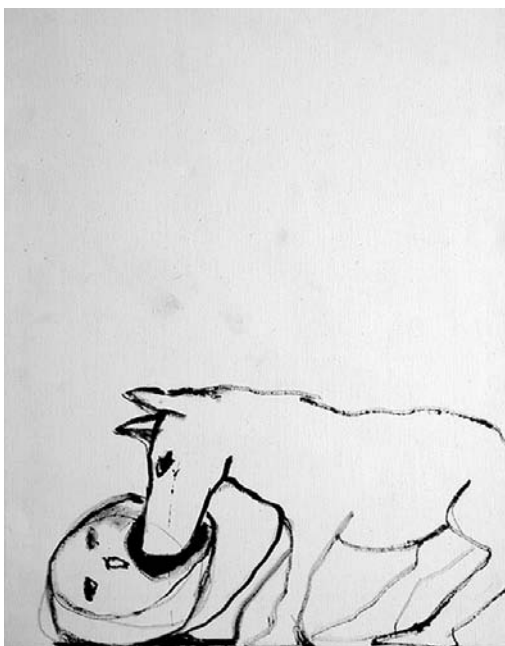
JEGYZETEK

¹ A *Pénzbamistók* című holokauszt-történet vitte el az ideai idegen nyelvű filmnek járó Oscar díjat.

² Biblia – magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat

Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, kiadja a Magyar Bibliatársulat megbízásából A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1996 (1975. évi újfordítású Biblia javított kiadása, a Vizsolyi Biblia megjelenésének 400. évfordulójára)

³ A vidékről származó legendás énekeső vallásos dalokkal indult, amelyeket apjától, a falusi mecset imámjától tanult, miközben az bátyját, Khalid-ot tanította. Amikor Kairóba költözött a család, zenetanárhoz kezdett járni. Később kritizálták régimódi, faluból hozott vallási repertoárja és a hangszerek hiánya miatt, ezért felfogadott ismert zenészeket és szövegírókat a kor költői közül (Ahmad Rami), és új, modern szerelmes dalokat kezdett énekelni. Így került be a legjobb professzionális énekesek közé Kairóban. 1934/35-től dolgozott a rádióban (Egyiptomi Nemzeti Rádió) és a filmiparban, majd 1960-tól szerepelt a televízióban. 1938-tól ő maga vált saját producerévé. Modern romantikus dalokat énekelt, amelyeket válogatott szövegírók írtak, válogatott zeneszerzők szereztek a zenéjét, és a lehető legjobb zenészekkel adta elő. Csak 1954-ben ment férjhez, azt megelőzően szerelmi élete folyamatosan foglalkoztatta a közvéleményt (az arab világban ritka, hogy valaki ilyen sokáig nem kötelezi el magát, főleg nőként). Közbenjárt a kormánynál az arab zene és zenészek támogatása ügyében, jótékonyági alapítványt hozott létre, és hazai és nemzetközi koncertturnékat szervezett Egyiptom kormánya javára. 1975-ben halt meg, emblematikus figurája volt az egész arab kultúrának, ő lett „Egyiptom hangja és arca”. Jótékonyági tevékenységének kivételezett helye volt szülőfaluja, ahol iskolát létesített, bevezettette az áramot, és ajtaja folyamatosan nyitva állt a falujából érkezettek számára.



Menashe Kadishman: Embrevő kutya (1990-es évek)