

A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben*

Tarr Béla *Panelkapcsolat* (1982) című filmjének főcím alatti nyitójelenetében egy a kamera körül álló fúvós zenekart látunk, akik egy lakótelep ugyancsak körbe záródó háztömbjei közepén állnak. A kamera lassan és folyamatosan svenkkel körbe-körbe, van időnk megnézni a zenészeket, illetve mögöttük az őket körbevevő, a teret és a látványt lehatároló betonházakat. A beállítás a bezártságot, a körkörösséget és a cirkuszi látványosságjellegét hangsúlyozza. Miután kaptunk egy teljes körképet, a kamera a lakótelep ablakaiból a zenekart figyelő emberekre vág. Egyszerű, mosolygó, felénk néző embereket látunk a betonfalba vágott, egyforma ablakokban. Mintha csak a Foucault által híressé tett Bentham-féle panoptikus börtön közepén állnánk, a börtönör pozíciójában. Azonban mégsem a hatalom, tudás és ellenőrzés érzetét kelti bennünk a jelenet: a zenészek köre, magának a zenének a stílusa, illetve a kissé bárgyún a kamerába mosolygó emberek önreflexívvé teszik a nézői tapasztalatot. Tudatja velünk, hogy mindez látványosság, ugyanakkor a cirkusz attrakciói nem egzotikus állatok, hanem előre gyártott emberek, *prefab people* – ahogy a film angol címe mondja. Az a néző, aki élt a szocializmusban, biztosan tudja, itt bizony magunkat nézzük. A betonból kivágott ablakok megkettőzik a film kép kivágását, a kamerába néző emberek a film nézőjének tükörképei.

Az utolsó, ablakban megmutatott emberek lesznek a film főszereplői. A jelenetek nagy része az ő szűkös panellakásukban játszódik. A körkörös nyitójelenet tudatta velünk, hogy egy körbe záródó börtönben vagyunk, vagy épp egy emberkísérlet kellős közepén. Utána belépünk a főszereplők életébe, a tér tovább szűkül, fülledt, zezgugos és klausztrófóbb lesz, akár csak szereplőink élete. De a panellakás és panelkapcsolat világába való belépés előtt, hogy mindenki megértse a film terének allegorikus voltát, még utoljára felnézünk a tízemeletesek fölött elszálló madarakra...

Tarr filmje az egyik legkifejezőbb film az államszocialista rendszerben tengetett nyomorúságos életéről. Arról az államszocialista rendszerről, melyet emlékezetem

* A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.

szerint mindannyian börtönként éltük meg. Akkoriban egyszerűen csak úgy nevezünk: *A Rendszer*. Azt beszéltük, még a pártfunkciók is utálják és szidják a Rendszert. Gyermekként emlékszem, hogy ezt mondták, de persze ezt mi, legalábbis az én családom köreiben nem tudtuk. Ezt *sem* tudtuk, csak beszéltünk róla. Jó volt minden olyan történetet tovább mondani, ami azt sugallta, hogy tudunk valamit a Rendszerről, arról, hogy valójában mi is történik velünk. Azt mindenesetre tudtuk, vagy tudni véltük, hogy figyelnek bennünket. Tudtam, hogy mi értelmiségi család vagyunk, amiben voltak tanárok, lelkészek, jogászok, és az értelmiségi a Rendszer szemében gyanús. Erre Rózsika néni, nagymamámék szomszédja figyelmeztette is nagymamámát: „Csibike, maga csak ne képzelje, hogy magukat nem figyelik!” Rózsika néni leleselkedett a Rendszerért, kémkedett is, gyakran hallottuk a kulcslyuk mögött, amikor a nagyszüleimhez mentünk. A testvéremmel kinevettük, faluról felkerült egyszerű teremtés volt, valószínűleg írni-olvasni sem tudott rendesen. De a férje, Lajos bácsi munkásőr volt, akinek az ágya mellett a hokedlire ki volt téve a revolver. Nagymamám egyszer látta is.

Persze nem a börtön az egyetlen térbeli metaforánk a Rendszerre. Amikor a „legvidámabb barakk” névvel illetük, inkább katonai tábornak láttuk. Így vagy úgy, a történelem legnagyobb emberkísérletének közepén találtuk magunkat, egy másfajta helyen, ahol az önző, magántulajdonát mások kárára gyűjtögető, elidegenedett tudatú emberek helyén új, szocialista embereket neveltek. Ezt az „átnevelőtábor” a nyugattól szögesdrót kerítés, a „vasfüggöny” választotta el, és a nyugatra írt vagy onnan kapott leveleket és küldeményeket éppolyan alaposan ellenőrizték, mint a mai börtönökben. Persze, amikor én a hetvenes években megszülettem, már senki sem hitt a kísérlet sikerében. De a tábor, a „szocialista tábor” (még egy térbeli metafora) ettől még nem szüntették meg: egy olyan kísérlet alanyai voltunk, amelyről mindenki tudta, hogy nem fog sikerülni, amit mi sem akartunk, hogy sikerüljön, de ettől még benne éltünk.

A börtönökben, barakkokban és katonai táborokban Rend van, fegyelem, ellenőrzés és néha kegyetlenkedés, ugyanakkor a világtól elválasztott bentlakók közt egy külön ellen-világ szerveződik. Két világ van, két fajta tudás, két perspektíva. A *Panelkapcsolat*ban csak a főcím alatt látjuk az eseményeket „külső” perspektívából, utána belépünk a fogva tartottak világába és ki sem mozdulunk onnan. A Rendszer tapasztalatának ehhez hasonló, legfontosabb elemei, mint a kilátástalanság, tudatlanság, bezártság, dezorientáció a korszak filmjeiben is megjelentek, többé-kevésbé burkolt politikai allegóriaként, vagy (mint Tarrnál) beszédes, magukért beszélő térbeli alakzatokként. Bíró Gyula szerint „a körülmények fogságában vergődő emberkép,” illetve az ezt okozó „külső túldetermináltság” több évtizeden keresztül végigkíséri a magyar film emberképét (98), Kovács András Bálint pedig Tarr kapcsán mutat rá, arra, hogy „A *Szabadgyalogot* (1980) kivéve minden korai filmjének ugyanaz a drámai alaphelyzete: kényszerűen szűkös helyen összezárt emberek pokollá teszik egymás életét.” A *Panelkapcsolat* kapcsán fentebb vázolt – a film, tér, hatalom és szubjektivitás sajátos mintázatú összeszövődésére vonatkozó – megállapításaim tehát, úgy tűnik, nem csak egyedi esetekre, hanem a magyar film történetének egyik jellegzetes tendenciájára vonatkoznak (vö: Benke 148; Varga 205, 218; Sággy 239).

Magyar tér, magyar férfiasság

Az alábbiakban a magyar szerzői film férfiasság-konstrukcióinak és térszerkezeteinek egyes összefüggéseit kívánom megvizsgálni. Kiindulópontom az a kortárs filmtudományban és kultúrakutatásban széles körben elterjedt elképzelés, miszerint a vizuális művészetekben megjelenő szubjektum-konstrukciók elválaszthatatlanok azoktól a terektől, amelyekben megjelennek.¹ Könnyen belátható, hogy a filmbeli történetmondás lényegi aspektusa, a jelentést alapvetően befolyásoló eleme az a tér, amelyben az események zajlanak (vö: Heath 125). Ugyanakkor a film tere, melyben a test így vagy úgy megjelenik, a szereplő mozgás-tere, a szereplő mozgásának meghatározott formái, határai és korlátai, vagy épp a látás által a térben hozzáférhetővé váló információ mennyisége mind fontos aspektusai a filmben megképződő szereplői szubjektivitásoknak, éppúgy, ahogy a befogadói tapasztalatnak és a nézői azonosulásoknak is (vö: Heath 151, 174).

Valószínűleg mindannyian, akik nem csak amerikai filmeket nézünk, hanem magyarokat is, érzékeljük azt, hogy a hazai filmekben másfajta karaktereket látunk, némileg különböző környezetben. Az alapprobléma érzékeltetése érdekében hadd éljek egy egyszerű és sarkos példával. A *Trója* (Wolfgang Petersen, 2004) című film Akhilleusz (Brad Pitt), amikor Trójába tartó hajója orrában állva a végtelenbe tekint, egy egészen másfajta szubjektivitás képzetét hívja elő a néző fejében, mint a *Panelkapcsolat* Robi nevű férfi főszereplője (Koltai Róbert), aki a panellakás fojtogató tereiben épp ügyetlenül próbálja átadni boldogtalan feleségének a születésnapjára vett hajlakkot. Véleményem szerint a két szereplő közti különbségek csak részben tulajdoníthatók a két színész testi adottságainak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Pitt jóképű és egy évet keményen edzett, napozott és szőrtelenített a film előtt, Koltai pedig nem: ez inkább *következménye* egy kulturálisan kódolt látásmódnak, illetve bizonyos ideálokhoz való viszonynak. A testi megjelenés természetesen igen informatív, sokat elárul a kultúráról, a férfiasság aktuális formájáról vagy épp a rendezői koncepcióról. Ugyanakkor az izmoknál talán mégis sokkal fontosabb az, hogy Achilleusz nyílt terekben jelenik meg, egyenes háttal áll, a végtelen horizontot kémleli, átlátja sorsát és helyzetét, dönt maga és mások életéről, aktívan megteszi azt, amit helyesnek gondol, végül pedig vállalja tettei következményeit, míg Robiról mindezek ellentéte mondható el: élete korlátozott (megköti a lakás, a munka, a rendszer, a párkapcsolat), gyakran látjuk szűk terekben, apró-cseprő dolgokkal kínlódnival, gyakran hajtja le a fejét, egy körbe záródó, börtönszerű lakótelepen él, nem tudja hogyan lehetne változtatni, gyakran mintha maga sem tudná, hogy mit akar, nem tesz semmi nagyszerűt, inkább sodródik mint tesz,

¹ A tér és szubjektivitás viszonya Georg Simmel, Walter Benjamin és Michel Foucault meghatározó munkái óta az elméleti vizsgálódások kitért területé, a „*spatial turn*” pedig a humán tudományok szinte minden területén érezte hatását. A hatvanas években a Foucault és Henri Lefebvre nyomán kialakult, máig domináns kutatási irányzat a tér (és benne a szubjektivitás) társadalmi megalkotottságát hangsúlyozza, és – ahogy a jelen írást is – kifejezetten a lokális különbségek felmutatása, azok belső logikájának megértése motiválja (vö. még Vincze Teréz jelen kötetbeli tanulmányával).

és veresége tudatában gyakran mismásol, hazudik, megalkuszik. Az egyiket hősnek érzékeljük, a másikat százalmas antihősnek. Más szóval a filmes szubjektum nem csak a történetből épül: valójában nem választható el a testtől és a testet körbe vevő tértől.

Az utóbbi években kutatásaim homlokterében a magyar film férfiasságkonstrukciói állnak, és itt is a férfiakkal fogok foglalkozni, illetve az őket meghatározó tipikus filmes terekkel. Persze a labirintus-elv magyar szerzői filmben megfigyelhető működéséről tett alábbi hipotetikus kijelentéseim nagy része elmondható a nőiség kapcsán vagy egy nemektől független kontextusban is, ugyanakkor mintha a labirintus-elvnek lenne némi kapcsolata a kelet-európai férfiasság-konstrukciókkal (bár a labirintus motívum mitológiai megjelenéseiben is jórészt férfiakkal találkozunk). Ahogy arra számos kutató rámutatott, Kelet-Európa *gender*-politikai szempontból konzervatívnak tekinthető társadalmaiban a nemzet, illetve közösség reprezentációjának terhe jórészt a férfiakra hárul (Imre 168, Mazierska 74). A magyar film története során sokkal több film született férfi főszereplőkkel, és a labirintus-elvhez hasonló, általános politikai, hatalmi vagy identitáspolitikai kérdéseket feszegető filmek is tipikusan férfiakat, illetve a férfiasság drámáját állítják a középpontba. Mivel a téma a filmes szakirodalomban gyakorlatilag teljesen feldolgozatlan, megállapításaimat gyakran nézői intuíciókra vagy egyetemi tanórák, konferenciák beszélgetéseinek a tapasztalatára alapozom, és inkább szánom őket munkahipotéziseknek, további gondolkodás, elemzés és vita lehetséges kiindulópontjainak, mintsem letisztult, konkluzív eredményeknek.

Szerencsére a téma elméleti háttere – legalábbis ami a férfikutatást és a filmtudományt illeti – már sokkal kidolgozottabb. A kortárs kutatók nagy része a férfiasság kulturális meghatározottságát hangsúlyozza, illetve lehetséges mintázatainak a sokféleségét. A jelen tanulmány egyik kiindulópontja is az a férfikutatásban alapvető elképzelés, miszerint „a férfiasságot mindig meghatározza a kulturális, történelmi és földrajzi helyzet” (Beynon 1). Más szóval, a különböző kulturális, történelmi és földrajzi helyzetek különböző típusú maszkulinitásokat eredményeznek. A *Panelkapcsolat* Robiját akkor érthetjük meg igazán, ha figyelembe vesszük a kulturális, történelmi és földrajzi hellyel (és a panel lakhellyel) való viszonyát. Ilyen értelemben beszélhetünk jellegzetesen kelet-európai férfiasság típusokról, konstrukciókról is, sőt akár egyes nemzetekre jellemző tipikus férfi-alakokról is beszélhetünk. (Ewa Mazierska például a *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* című könyvében visszatérő, tipikusnak nevezhető különbségeket vél felismerni a jellegzetes lengyel és cseh filmes férfialakok között.)

A hős Akhilleusz és Robi fenti, didaktikus szembeállítására nem volt egészen motiválatlan döntés a részemről. A jelen írás megszületésének idejében zajlik Magyarország egyik legnagyobb szabású, a médiában is többször megjelenő szociálpszichológia kísérlete. A világ talán legelismertebb kortárs szociálpszichológusa, Philip Zimbardo szakmai irányításával működő „Hősök tere” projekt célja a hazai kevésbé hősies viselkedési minták hősiesebbé tétele, az olyan emberek számának növelése a magyar társadalomban, akik képesek felismerni a helyzetet, hisznek a dolgok jobba tételének lehetőségében és képesek is tenni azért, amit jónak tartanak, akár a társadalmi elvárások ellenében is. A hétköznapi hősiesség ebben a kontextusban tehát azt is jelenti, hogy az ember nem

fogadja el *A Rendszer* túlerejét és aktívan tesz ellene. Mint ismeretes, Zimbardo, a híres stanfordi börtönkísérletben azt vizsgálta, hogy hétköznapi emberek egyes speciális társadalmi körülmények és helyzetek közepette hogyan változnak gonosz szörnyetegekké. Zimbardonak a társadalmi befolyásolásról, befolyásolhatóságról, illetve az elnyomó rendek személyiségtorzító hatásáról írt munkája (elsősorban a *The Lucifer Effect* című könyv) nyilvánvalóan fontos kontextusa lehet a magyar filmben megjelenő férfiaság-mintázatok értelmezésének. Ahogy az *Indexen* megjelent interjújában Zimbardo kifejti, részben Magyarország siralmas helyzete miatt vállalta ingyen a projekt vezetését. A felmérések szerint „a magyarok 80 százaléka nem kötődik civil szervezethez, majdnem felük érzi úgy, hogy nem tudja befolyásolni napi dolgait, 84 százalékuk szerint senki sem törődik a másik emberrel” („Egész Magyarországot megváltoztatjuk”). Egy későbbi interjú összefoglalójában pedig azt olvashatjuk: „Zimbardo sem tagadta, hogy nagy a kihívás: szerinte főleg történelmi okokból mi, magyarok nemcsak a leg pesszimistább, cinikusabb közép-kelet-európai nép vagyunk, akikkel találkozott, de ráadásul úgy látja, a magyarok zsigerből minden ötlet megvalósíthatóságát kétségbe vonják” („Magyarország a leg pesszimistább és a leg cinikusabb”). Véleményem szerint a Zimbardo által kiemelt társadalmi jellemzők nagyban befolyásolják a magyar film férfiaságképeit is, valamint előhívják azokat a filmekben megjelenő térformákat, amelyek kulturális és filmnyelvi szempontból illenek az ebben a kontextusban megszülető szereplő típusokhoz, illetve mobilizálhatók azok mozgóképes megteremtéséhez.

A továbbiakban egyetlen – véleményem szerint legtípusosabb – ilyen tér-alakzatot vizsgállok, a labirintust. A motívum jelenlétét a magyar filmben persze nem én fedeztem föl: egyrészt biztos vagyok abban, hogy az olyan tudatos rendezők, mint Tarr vagy Jancsó a *Panelkapcsolat* illetve a *Szegénylegények* forgatásakor végiggondolták a labirintus motívum használhatóságát a film-tér megalkotásakor, másrészt a panel filmekről írott tanulmányában Gelencsér Gábor a *Falfűró* kapcsán konkrétan fel is hívja a figyelmet a lakótelepi terek labirintus-szerűségére (114–115). Gelencsér jól ismeri fel, hogy „a lakótelepi lét... a személyes élethelyzetek javíthatatlanságát, kilátástalanságát fejezi ki” (98), a *Panelkapcsolat*ban pedig „a kiüresedés pszichológiai folyamatának foglalata, a létvesztés metaforája lesz” (112). Véleményem szerint ugyanakkor a labirintus sokkal több, mint pusztán motívum: a film számos egyéb jellegzetességére is befolyással van, illetve azokkal szoros összefüggésben működik egy-egy filmen belül. Közvetlen módon kapcsolódik hozzá (már a filmkészítés fizikai meghatározottságai miatt is) a kameramozgások, beállítások, plánok használata, illetve a színészi gesztusok és testbeszéd, ugyanakkor közvetettebb módon a magyar filmtörténet számos meghatározó darabjában megjelenhet ismeretelméleti metaforaként is (mint a tudás lehetetlenségének, a helyzet átláthatatlanságának kifejezője), a filmbéli elbeszélés formáját meghatározó narratív alakzatként, illetve a szereplő lélektani jellemzésének eszközeként is. Ezeknek a jellemzőknek a magyar filmben történő – véleményem szerint jellemző és szimptomatikus – összekapcsolódását nevezem *labirintus-elnék*. Ennek az elvnek a működése – mint a későbbiekben részletesen is bemutatom – éppúgy átírja a klasszikus filmes elbeszélés és térkezelés szerveződését, mint ahogyan a vásznon megjelenő

tipikus férfiaság-konstrukciókat is. A továbbiakban csak olyan filmekre korlátozom a labirintus-elv fogalmát, amelyekben megfigyelhető a filmes tér ilyen jellegű alakítása, azaz ahol konkrétan labirintus-szerű tereket találunk. A filmes példák közt a magyar filmművészet olyan kanonikus darabjai is megtalálhatók, mint a *Valahol Európában*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok*, a *Panelkapcsolat*, az *Őszi almanach*, a *Hosszú alkony*. Azt gondolhatnánk, hogy a labirintus-elv szorosan kötődik az államszocialista rendszerhez, hiszen ez motiválta a tárgyalt filmekben megjelenő bezártságérzést, kilátástalanságot, tehetetlenséget, vagy épp a film-tér fölértékelődését a (lehetetlen, diszkreditált) elbeszéléssel szemben. Mintha erre az összefüggésre hívná fel Kovács András Bálint is a figyelmet a *Szegénylegények* kapcsán, mikor úgy érvel, hogy „csak a diktatúrák árnyékában tudhatott valaki igazán jelentőséget tulajdonítani annak a lehetőségnek, hogy a cselekmény ‘fölszívódjon’ a térben, és ne dialógusok, lélektani rezdülések, szavakra lefordítható gesztusok, hanem a térben való néma mozgás, a pusztaság tagolásának állandó változása váljon jelentéshordozóvá” (306). Ugyanakkor, ha végignézünk a rendszerváltás után keletkezett rendezői filmek során, azt látjuk, hogy a labirintus-elv működésben maradt, érdekes módon ekkor sem veszített kifejező erejéből. Jelenléte egyértelmű az olyan filmekben, mint a *Kontroll*, a *Pál Adrienn*, a *Bibliothèque Pascal* (de szinte minden Hajdu Szabolcs film), illetve a *Csak a szél*. Hogy miért és milyen változásokkal is őrizhette meg a népszerűségét – erre a jelen szöveg utolsó részében keresem majd a válaszokat.

A továbbiakban először a labirintus-alakzat hagyományos jelentéseit, kulturális hátterét és metaforikus holdudvarát fogom röviden felvázolni, majd Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmje kapcsán igyekszem kibontani a labirintus-elv fő jellegzetességeit, és azokat a magyar, illetve kelet-európai kulturális, történelmi, *gender*-politikai és társadalmi folyamatok kontextusában igyekszem majd értelmezni. Végül – mint említettem – arra keresem a választ, hogy miért is őrizte meg a trópus a népszerűségét a rendszerváltás után, illetve milyen jelentés áthelyeződések figyelhetők meg rajta azóta.

A labirintus-motívum

Labirintus-szerű építmények és vizuális ábrázolások gyakorlatilag az európai kultúra legkorábbi korszakai óta ismeretesek. A görög mitológia híres labirintusát Daidalosz építette Minosz, krétai király parancsára. Az építmény a király fiának, a Minotaurusznak szolgált rejtékhelyül és börtönül, akit végül Thézeusz ölt meg Ariadné segítségével. Mint látható, már a motívum mitológiai megjelenése is igen gazdag szimbólumokban, hiszen olyan fogalmakat hoz mozgásba, mint a hatalom, a zsarnokság, a rabság és szabadulás, az útvesztő mélyén lakozó szörny, vagy épp a nő által segített hősiesség férfi. (Tarr Béla a *Panelkapcsolatok* nyitójelenetének végén talán szándékosan utal a rabságból madárszárnyakon elmenekülő Dédalosz és a labirintus mítoszára a körbe záródó lakótelepi házak fölött elszálló madarak képével.)

Somaiyeh Falahat nemrég megjelent könyvében rámutat, hogy a labirintusszerű építmények a premodern korban gyakran a szellemi utak allegóriáiként szolgáltak, ugyanakkor nem csak építészeti vagy geometriai alakzatként léteztek, hanem – ami a film szempontjából igen fontos – egyes táncos vagy mozgással járó rituálék mozgásformáit is meghatározták (52). Emellett temetkezési helyeken is használták ábrákat, ami felhívja a figyelmet a labirintus és a halál kapcsolatára (53). A magyar filmes példák értelmezése szempontjából az sem mellékes, hogy számos kutató szerint a labirintusok alvilági tereket ábrázolnak, vagy az alvilág térképeiként szolgálnak (54). Küszködő, a hősies maskulinitással hadilábon álló filmes karaktereink szempontjából szintén beszédes a labirintus szó (téves) középkori etimológiája is, amikor is a „labor” és az „intus” szavak kombinációjaként „belső nehézségként, hibaként” vagy „fárasztó erőfeszítésként” értelmezték (Shiloh 90).

Az ókorban és a középkorban a labirintus a bezártság, az eltévedés, az alvilágban bolyongás és bűnben tévelygés metaforájaként működött, az újkor modernizálódó társadalmaiban azonban új jelentéseket is felvett. Ahogy arra Eyal Chowers politika-filozófiai elemzése is rávilágítanak a *The Modern Self in the Labyrinth* című könyvében, a modern társadalmak mind összetettebb szerveződése, valamint átláthatatlan politikai-hatalmi működése a bezártság, a szabadság- és orientációvesztés új élményeit is előhívta. Ehhez a kulturális tapasztalathoz szorosan kapcsolhatók azok a huszadik századi irodalmi példák is, ahol a labirintusszerű (főleg városi) terek az ismeretelméleti bizonytalanság fontos trópusai (lásd például Kafka, Borges vagy Paul Auster egyes kanonikus szövegeit).

Ilana Shiloh a labirintus-motívum irodalmi és filmes előfordulásainak elemzésekor kiemeli a labirintus kognitív modell funkcióját (90), melyet a labirintus-elv magyar filmes használatában is igen fontos elemnek tartok. Shiloh a motívum számos, a tér, a férfiaság és tudás szempontjából is lényeges elemére is rámutat:

Az útvesztőben járó zavarodottságot és frusztrációt tapasztal, s ezt az érzését tovább fokozza az, hogy képtelen eldönteni, hogy vajon a helyes utat választotta-e. Valójában még abban sem lehet biztos, hogy egyáltalán létezik-e helyes út. A labirintus még egy ránk leselkedő Minotaurusz hiányában is veszélyes hely. A kijutás lehetetlenségének, az örökös fogságnak a jelképe. (92)

Shiloh fontos momentumra mutat rá akkor is, amikor megkülönbözteti a labirintusszerű terek által megteremtett két fajta szubjektum pozíciót (93). A labirintus ugyanis – a börtönszerű, elnyomó hatalom által működtetett rendszerekhez hasonlóan – nyilvánvalóan egészen másként fest a „dezorientált és rémült” (uo.) bebörtönzött, azaz az útvesztőbe vetett számára, illetve alkotói, urai, vagy a labirintust mások foglyul ejtésére használók szemében, akik inkább csodálják annak összetettségét és kifinomultságát (uo.). A két szerep elválasztásának szemléleti alapjai szintén felhívják a figyelmet a tér, hatalom, tudás és szubjektum-konstrukciók bensőséges kapcsolataira. Shiloh szerint „a benne lévő személy szempontjából az útvesztő mindig a célelvőség iránti igény, a

valahová jutás iránti vágy veszélyeztetője... Ilyen értelemben a labirintusok mindig a vágy frusztrációját viszik színre” (93–94). Ez pedig a labirintus-elv további fontos elemeire hívja fel a figyelmet. A fent említett magyar filmek célulvü elbeszéléseket kimozdító, torzító, ellehetetlenítő narratív struktúrái, illetve frusztrált, kilátástalan helyzetü szereplői nyilvánvalóan elválaszthatatlanok az őket körbevevő-bezáró-létrehozó átláthatatlan terektől. Ezekben a terekben csak úgy lehetséges hősies férfiaság, ha az ember rendelkezik a teret átláthatóvá tévő tudással (ez lenne Ariadné fonala), illetve a szörny megöléséhez szükséges bátorsággal és testi erővel. És még egy fontos dolog: Théusz- és Achilleusz-szerü hősök csak akkor létezhetnek, ha a film egyértelmü különbséget tesz a hős és a labirintusba zárt szörny között. Az olyan magyar filmek, mint a *Panelkapcsolat*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok* vagy épp a *Kontroll* azonban részben épp ezen különbség elbizonytalanítására építik karaktereiket. Mind a négy film fő(bb) szereplőivel kapcsolatban felvetődik a (Zimbardo börtönkísérletében is központi) kérdés, hogy vajon mennyiben passzív áldozatai és mennyiben aktív működtetői a szörnyü rendnek. A labirintus-elv magyar filmes működése úgy tűnik gyakran ellehetetleníti a nézői tisztánlátást is: mintha maga a film és mi magunk is a labirintusban lennénk, ahol nem látjuk tisztán, merre van a helyes út, merre vannak a hősök és merre a szörnyetegek. (Ezt az episztomológiai krízist leginkább a posztmodern thriller elemekkel dolgozó *Kontroll* viszi színre, ahol végig nem derül ki egyértelmüen, hogy a főhős Bulcsú és a csuklyás sorozatgyilkos egy és ugyanaz a személy-e.)

A labirintus-elv és a Szegénylegények

Jancsó Miklós *Szegénylegények* címü filmje nem csupán labirintus-szerü terei, valamint „szegény” szereplőinek kiszolgáltatott, *kilátástalan* helyzete miatt kapcsolódik a jelen kérdéskörhöz: Jancsó filmje magán viseli a labirintus-elv szinte minden formai, kulturális és szubjektumelméleti jellegzetességét, így elemzése közelebb vezethet az egyes jellemzők feltérképezéséhez, gyakorlati megértéséhez. Egyet értek Kovács András Bálinttal, aki szerint a *Szegénylegények*ben „felfedezhető ... valami nemzeti kulturális sajátosság” (300), azaz formai újításait nem érthetjük meg a maguk összetettségében a hazai kulturális-politikai helyzet figyelmen kívül hagyásával, az európai modernizmus kizárólagos kontextusában.

A film központi tere, a sánc melyben a szegénylegényeket fogva tartják egyértelmüen labirintus-szerü: a film éppúgy be van zárva ebbe az átláthatatlan térbe, mint a rabok. Nincsenek nagy, megalapozó totálok, a sáncot soha nem látjuk kívülről, soha nem látjuk át. Nem tudjuk, milyen formájú az épület, pontosan hol vagyunk épp benne, mely oldalán van kapuja. A *Szegénylegények* – a klasszikus műfajfilm szabályrendjével szöges ellentétben – megtagadja a nézőtől a film terének átlátását, a nézőben nem képződnek meg azok a kognitív térképek, amelyeken később elhelyezhetné az eseményeket, így tudhatná, hogy hol vagyunk, merre tartunk, vagy épp mire megy ki a játék. Ily módon a labirintus-elv ismeretelméleti paradigmaként is működik a filmben: sem a szereplők,

sem a néző nem tudja, hogy mi és miért is történik. A szereplőket ide-oda terelik, felsorakoztatják, körbe járatják, bezárják, kiengedik, új helyre zárják, kérdezik, kihallgatják, megverik, felakasztják, agyon lövik, megfojtják, csuklyát húznak a fejükre, leveszik azt, katonai uniformist adnak rájuk, majd (véltetően) megfosztják attól – szinte végtelen, ismétlődő, átláthatatlan monotonitással. A sánc képeit néha az azt körülvevő puszta képe ellenpontozza, de Jancsó filmjében a puszta is bőrtönné válik: végtelensége nem hordozza a szabadság ígérését. Az egyik szereplőt, aki elindul, mert azt hiszi szabadon engedték, agyon lövik; a másik, aki szökni próbál magától fordul vissza, hogy aztán felakasszák. A film elbeszélésének szerkezete is nélküli az egyenes vonalúságot és a klasszikus filmes dramaturgiát. Nincs cél, ami felé a szereplőink igyekezhetnek, totális a rabság és tenni sem lehet semmit. A hősokeket felfaló, bedaráló Rendszerrel együtt jár „a kiemelkedő szereplő eltűnése a történetből” (Kovács 301): szereplőink kiszolgáltatottak, passzívak és csak sodródnak az eseményekkel (vö: Győri 107; Szabó 119; Benke 137, 145, 149). Az olyan pillanatokban, amikor valamelyikük azt hiszi, hogy megtudott valamit vagy elnyerte a szabadságot, mindig kiderül, hogy tévedett, átvették, és most ejtette csak igazán rabul a zsarnoki Rend. Mindebben nagy szerepe van a kompozíció kimozzgatásának és a kameramozgásoknak, a szereplőkkel mozgó, azok testi mozgásait követő, velük vagy köztük sétáló kameramunkának, mely szintén könnyen dezorientálja a nézőt.

Mint látható, a *Szegénylegények* szinte következetesen megy szembe a klasszikus műfajfilmek szabályrendjével, így hozva létre a tér, a férfiaság, illetve a hatalomhoz és tudáshoz fűződő viszonyok sajátos mintázatát. Míg a fősodorbéli műfajfilmek kiindulópontja egy jól meghatározható célokkal rendelkező, egyértelmű jellemvonásokkal megrajzolt főszereplő, addig itt bizonytalan, frusztrált, kiszolgáltatott, céltalan férfiakat látunk. Míg ott a világos vágyak és célok „sikerorientált” elbeszéléssel és többé-kevésbé egyenes vonalú elbeszélésekkel párosulnak, addig itt vagy nincsenek vágyak, vagy elérhetetlenek, a történet pedig inkább körkörös, ismétlődő és nincs benne előrehaladás. Míg ott a tér átláthatósága tükrözi és segíti a történet átláthatóságát, addig itt a megalapozó beállítások hiánya és a kameramunka miatt a tér átláthatatlan, becsapós, elbizonytalanító, a kilátástalanság érzetét keltő, a történet pedig (ennek fényében) másodlagos vagy nem is létezik. Míg ott a kameramozgás és a vágás a történetmondás zökkenőmentes folyamatát segíti, addig itt ezek szándékosan összezavarják a nézőt és ellehetetlenítik a történet „narratív élvezetének” műfajfilmben megszokott működését. És végül, míg a fősodorbéli műfajfilm középpontjában egy olyan hős áll, aki átlátja a helyzetet és megoldja azt, addig a *Szegénylegények*ben éppúgy nincs szuperszereplő, mint szuperperspektíva, hiszen a film fókuszában épp a tehetetlenség és a kilátástalanság drámája áll.

Ez a bevallottan sarkos és didaktikus szembeállítás úgy vélem fontos lehet a labirintus-elv különböző filmekben különböző módon megjelenő működésének megértése szempontjából, ugyanakkor nyilvánvalóan leegyszerűsítő, és számos további kérdést is felvet. Például felvetődhet az emberben, hogy mi is a helyzet azokkal a műfajfilmekkel, amelyek szintén labirintusszerű terekben játszódnak és ezzel egy időben

antihősöket helyeznek főbb szereplői posztokba, megtévesztik a nézőt, esetleg meg is bontják a hollywoodi történetmesélés szabályrendjét. Azt gondolom, hogy a kivételek száma szinte végtelen, mégis körvonalazható néhány, a két fajta filmes térhasználatot (és férfiaság-konstrukciókat) elválasztó tendencia. Az egyik ilyen tendenciózus különbséget abban látom, hogy a tömegfilmben megjelenő ilyen jellegű terek általában relativizáltak. Ezen azt értem, hogy a toposz működését rendszerint egy különleges hely vagy helyzet hozza mozgásba, a szereplők a történet egy bizonyos pontján lépnek be ebbe a labirintusszerű térbe, a végén pedig kilépnek belőle, ami a narratív lezárás lényegi mozzanata. Jó példa erre a 2014-ben mozikba került, Wes Ball rendezte *Az útvesztő* (*The Maze Runner*) című akció-sci-fi, ahol főszereplőnk a film során megoldja a börtönszerű útvesztő rejtélyét, és a film végén kivezeti a kilátástalan helyzetben lévő szereplőket onnan. De jó példa lehet a Drew Goddard rendezte *Ház az erdő mélyén* (*The Cabin in the Woods*, 2012) című meta-horror is, ahogy az általa kifigurázott olyan klasszikus horrorok sora is, mint például a *Gonosz Halott* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981). Ezekben, ahogy Kubrick *Ragyogásában* is (*The Shining*, 1980) a szereplők egy bizonyos jól meghatározható helyre érkezvén kerülnek át egy abnormálisnak tekintett labirintusszerű térbe, ahonnan később – a helyzet megértésével és megoldásával – ki is szabadulnak (legalábbis a túlélők). Ezzel szemben Jancsónál, ahogy a többi magyar példában is, a labirintus toposza a normalitás helyeit szervezi, nem korlátozott, nem relativizált, azaz a társadalom (vagy személyiség) általános, gyakran allegorikus értelemmel bíró képletét jeleníti meg.

A műfajfilmekben (vagy *mid-cult* filmekben) megjelenő labirintusszerű terek (és a bennük megjelenő férfiak) gyakran tematikusan vagy műfajilag is motiváltak. Ilyen tipikus téma lehet az örület, például a *Ragyogás*, az *Útvesztőben* (*Lost Highway*, David Lynch 1997), a *Viharsziget* (*Shutter Island*, Martin Scorsese 2010) esetében, vagy műfajilag a már említett horror, ahol találhatóunk a jancsói filmes működéshez kifejezetten hasonló megoldásokat is – lásd *A barlang* (*The Descent*, Neil Marshall 2005) a *Síri találkozások* (*Grave Encounters*, The Vicious Brothers 2011) vagy a *Cloverfield* (Matt Reeves 2011) című műfajfilmeket. De a thriller és krimi műfajaitól sem áll távol a *Szegénylegényeknél* megfigyelhető működésmód, bár itt az ismeretelméleti bizonytalanságot vagy a férfiaság krízisét – a horrorral ellentétben – csak ritkán kíséri a tér átláthatatlan, labirintusszerű alakzata. Jó példák lehetnek ugyanakkor az olyan *noir*-jellegű munkák, mint a *Kínai negyed* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974), amely Jancsóhoz hasonló tudatossággal használja a teret és tudást összezavaró trópust. Ez a fajta tematikus vagy műfaji korlátozás nem jellemző az általam elemzett magyar filmekre, melyek a filmes tér „megerősítésével” rendre kibillentik a normalitás (műfajfilmekben veszélybe sodort, majd helyreállított) képzetét, a normális és a patológikus világos szembeállítását.

A labirintus-elv és a rendszerváltás utáni magyar film

Az eddigiek nyilvánvalóvá teheték, hogy a labirintus-elv lehetetlenné teszi a hagyományos értelemben vett hősies férfiaság működését. Hisz ez utóbbi meghatározásának szinte mindig része a személyes autonómia (Beynon 27), míg a labirintus a bezártság és szabadságvesztés helye. A hősies férfiideálnak fontos eleme (mind Zimbardo, mind például a viktoriánus és edwardiánus angol férfiideál szerint) a helyzet felismerése és a cselekvő hozzáállás (Beynon 30), ugyanakkor a labirintus – mint a *Szegénylegények*-ben is láthattuk – épp a helyzet átláthatatlanságának és a cselekvés lehetetlenségének a tere. Az említett magyar filmek szereplőinek többsége elveszett, rab, tehetetlen és tévelygő (vö: Király 206). A trópus működése azonban korántsem egyszerűen a fenti értékek vagy ideálok hiányáról beszél: különböző korokban, kulturális és történelmi helyzetekben és filmekben más-más jelentéseket hordoz és részben különböző férfiaság-konstrukciókkal jár együtt. Ezekben általában közös a hagyományos hősies maskulinitás főbb koordinátáitól való távolság, ugyanakkor a különbség ezen tereiben más-más jelentéseket hoznak létre.

A *Valahol Európában* című film gyermekei esetében az orientációs pontoktól megfosztott *puszta-országban* való ide-oda sodródás, bolyongás és menekülés inkább a világégés utáni, poszttraumatikus szubjektivitás, sehová nem tartozás képzetét hívja elő, a jelentés rendjeinek az összeomlását. A filmnek csupán néhány jelenete kapcsolódik egyértelműen a labirintus toposzához, és talán ennél erőteljesebben támaszkodik a sivatag vagy *puszta-ország* éppilyen régi térbeli alakzataira. Az államszocialista időszak, mint fentebb láttuk, igazi melegágya a labirintus-motívum elburjánzásának, hiszen sok lehetőséget rejt a (többé-kevésbé) zsarnoki, átláthatatlan, bürokratikus, hazug államrend és a neki kiszolgáltatott egyszeri és egyszerű ember megjelenítéséhez. A *Szegénylegények* sánca egyértelműen olvasható az államszocialista rend allegóriájaként, ahogy eseményei is könnyen kapcsolhatók az 1956 utáni megtorlások témájához. De a vele közel egy időben készült, hozzá sok szempontból hasonló paradigmát működtető *Hideg napok* labirintusszerű Szabadkája is éppannyira beszél az államszocializmus zsarnokságáról, a hatalom labirintusában elveszett ember tragédiájáról. Kovács filmjében szintén nem tudjuk, hogy a térben hogyan viszonyul egymáshoz a ház, a laktanya, az állomás vagy a folyópart, ahogy azt sem, mely ponton válik a Thézeusz-tudatú főszereplőnk Minotaurusszá. Büky őrnagy rendre lemarad a fontos információkról és eseményekről, nem látja át és nem tudja befolyásolni a helyzetet, nem érti meg annak valódi tétjét, így akaratlanul is részese lesz felesége folyóba lövetésének. Tarr labirintus-filmjei, a *Panelkapcsolat* és az *Őszi almanach* (de akár a *Sátántangó* is) mintha más paradigmát követnének, hiszen – ahogy Tarrnál általában, a konkrét történelmi-kulturális helyzetre való utalásokat elnyomják az „időtlen,” „nagy emberi,” vagy épp „metafizikai” kérdések (hogy a kritika kedvelt jelzőivel éljek). Más szóval Tarr labirintusai inkább az emberi lény vagy az emberi viszonyok kibogozhatatlanságának és reménytelenségének, illetve az ember eredendő elveszettségének a jelölői.

A labirintus-elv, illetve a labirintus-motívum történetének a számomra legérdekesebb fordulata népszerűségének a rendszerváltás utáni időkben megfigyelhető megújulása, illetve az ekkor megfigyelhető jelentésbeli áthelyeződések. Úgy vélem, hogy a toposz a hatvanas évek nagy kanonikus filmjeiben automatizálódott, és részévé vált az államszocialista időkre jellemző képies beszédformáknak, ahol is többé-kevésbé rejtett, allegorikus, „duplafenekű” beszédmódokban lehetett csupán a fontos társadalmi kérdéseket feszegetni. Mindenki értette, hogy a labirintusszerű terekben való elveszettség a szocialista átlagember reményvesztettségéről, morális nihilizmusáról, jövő nélküliségéről és a börtönszerű rendszer álságos voltáról beszél (vö: Györi 107, 108; Sággy 238). De hogyan lehetséges az, hogy a vasfüggöny lehullásával és az elnyomó, diktatórikus rend összeomlásával, a nyugati típusú demokrácia meghonosodásával mégsem tűnt el a trópus?

A jelenségről az amerikai dekonstrukció alapítójának, Paul de Mannak az egyik sommás mondata juthat az eszünkbe, miszerint „a metaforák sokkalta szívósabbak, mint a tények” (15), ami felhívja a figyelmünket a trópusok és az emberi tapasztalat egymást kölcsönösen befolyásoló viszonyára. Ugyanis úgy tűnik, nem egyszerűen arról van szó, hogy az adott kor meghatározó tapasztalataihoz keresünk kifejező metaforákat, térformákat, stb. A viszony visszafelé is működik: bevett, sokat gyakorolt, régóta használatban lévő elképzeléseink és trópusaink könnyen válnak a tapasztalataink megértését befolyásoló mestertrópusokká, a világ megértését előre adott kognitív térképként segítő (vagy épp korlátozó) mintázattá.

A rendszerváltás utáni magyar filmeket nézve azt látjuk, hogy a labirintus-elv működésben maradt, ugyanakkor új jelentésekkel is gazdagodott. Úgy vélem, a trópus egyértelműen visszaköszön a *Kontroll* és a *Bibliothèque Pascal* föld alatti tereiben, Lajoska sötét, halott állatokkal telezsúfolt műhelyében a *Taxidermiában*, a *Pál Adrienn* temetői jelenetében, vagy épp a *Csak a szél* halálos fenyegetést rejtő faluszéli cserjésében. Ezek a terek az elrendezés, a dezorientáló jelleg, a plánokkal való játék vagy a kameramunka révén mintha tudatosan használnák az előző évtizedek bevett metaforikáját és filmnyelvi eszközeit. De miért is maradt népszerű a trópus, és hogyan változott meg a labirintusszerű terek hordozta jelentés a rendszerváltás jelentette társadalmi-politikai-kulturális berendezkedés megváltozásával?

Az első fontos körülmény, amit érdemes észrevenni az, hogy maga a rendszerváltás is dezorientációval járt. A megszokott rossz mégiscsak kiszámítható volt, az új pedig (ahogy arra számtalan közvélemény-kutatás és társadalomkutatási tanulmány felhívja a figyelmet) egy sor olyan kihívást hozott, amire az emberek nem voltak felkészülve, ez a tapasztalat pedig megjelenik a kelet-európai filmekben is. A békés rendszerváltás nem épp a korábbi labirintus-rabok fantáziái szerint alakult, és számos demoralizáló mozzanata volt: együtt járt az állampárti vagyon átmentésével, a régi politikai elit egy részének új gazdasági elité avanzálásával, sorozatos korrupciós botrányokkal, az új politikai elit diszkreditálódásával, és a múlttal való valódi számvetés hiányával. Az értékrendek még zavarosabbak lettek, mint az államszocializmusban voltak (vö: Király 203). Az állampárt ideológiája által motivált elbeszélések helyét a különböző,

hamar polarizálódó pártok ideológiailag motivált elbeszélései vették át, a beszédformák felsokszorozódtak, az „igazság” még összetettebb és nehezebben hozzáférhető lett, és a társadalom mi/ők megosztottsága is megmaradt, csak épp a szembenállás koordinátái változtak némiképp. Ahogy arra Kriss Ravetto-Biagioli a délszláv mozi kontextusában rámutat:

Az 1998 utáni Európát a globalizáció, demokratizálódás és neoliberalizmus diskurzusai uralták. Ilyenek voltak 'a történelem vége', a határok eltörlése, a berlini fal 'leomlásának' diadalmos képei és a szovjet ikonok ledöntése. Ezzel szemben ezek a filmek azt sugallják, hogy a volt Keleti Blokk és a Balkán országaiiban a szocializmus helyét nem a demokrácia vette át, hanem az erőszak kulturális pusztasága, a korrupció, az izoláció és a jogfosztás. (77)

Összességében elmondható, hogy bár a hatalom és szubjektum viszonya alapvetően alakul át a rendszerváltás után, az élet átpolitizáltsága megmarad, ezzel együtt pedig nyilvánvalóan a politikai potenciállal rendelkező motívumok népszerűsége is. A legfőbb áthelyeződést e tekintetben abban látom, hogy a pártpolitika helyét átvette a liberális demokráciák (sokkal összetettebb) új identitáspolitikája, a nemiség, nemzet, rassz, ideológia és pártpolitika diskurzusai. Ennek a fajta új politikának már nem feltétlenül a férfi a *par excellence* alanya: az új fajta elveszettséggel szembenező női (anti-)hősök növekvő száma arra utal, hogy lassú olvadásnak indult Magyarország megrögzött *gender*-politikai konzervativizmusa. Ez a politikum mibenlétét illető áthelyeződés az ekkor készült filmekben is felismerhető: a régi értelemben vett politikai tartalmú filmek megritkulnak, helyüket pedig átveszik a kultúrpolitikai vetületű, illetve identitáspolitikai kérdéseket feszegető filmek (vö: Ravetto-Biagioli, 81). Az identitás-keresés újfajta labirintusaiban bolyongó Bulcsú már erről az új helyzetről beszél, amikor is az identitás „törékennyé, komplikálttá és túlpolitizálttá” vált (85). „Ez a *terra infirma* nem azt sugallja, hogy az emberek de-territorializálttá, gyökértelenné vagy kozmopolitává váltak volna. Épp ellenkezőleg, inkább túl-territorializálttá tették őket a történelmi, nemzeti, etnikai és vallási diskurzusok” (82). A rendszerváltás utáni magyar rendezői filmek azt sugallják, hogy a labirintus csak még bonyolultabbá vált, a hősiesség, a rendszer átlátása, a problémák felismerése és megoldása, a személyes szabadság megélése semmivel nem lett könnyebb, mint korábban. Úgy tűnik, igenis szükségünk van Zimbardora...

FELHASZNÁLT IRODALOM

Benke Attila: „A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban.” Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 135–158.

- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham, Philadelphia: Open UP, 2002.
- Bíró Gyula. *A magyar film emberképe 1957–1985*. Lakitelek: Antológia, 2001.
- Eyal Chowers. *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2004.
- „»Egész Magyarországot megváltoztatjuk«. Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval”. *Index*, 2014. 06. 20. http://index.hu/tudomany/2014/06/20/egesz_magyarorszagot_megvaltoztatjuk_philip_zimbardo/
- Gelencsér Gábor. „Panelkapcsolatok: a lakótelep-motívum a magyar filmben”. *Az erendő máshol*. Budapest: Gondolat, 2014. 98–118.
- Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Győri Zsolt: „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus ,boncsasztaláról”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Heath, Stephen. „Narratív tér”. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. 119–182.
- Imre Anikó. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: the MIT Press, 2009.
- Király Hajnal: „A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 202–215.
- Kovács András Bálint. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002.
- „»Magyarország a legpezzsimistább és a legcinikusabb«. Halmos Máté interjúja Philip Zimbardoval”. *Index*, Web. 2015. 06. 03. http://index.hu/tudomany/2015/06/03/zimbardo_hosok_tere_wolfie_kamau_makumi_30_napos_kihivas/
- de Man, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti csoport, 1999.
- Mazierska, Ewa. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. New York, Oxford: Berghahn, 2008.
- Ravetto-Biagioli, Kriss. „Laughing into the Abyss. Cinema and Balkanization.” Imre Anikó (szerk.). *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 77–100.
- Sághy Miklós: „Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 233–244.
- Shiloh, Ilana. *The Double, the Labyrinth and the Locked Room. Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang, 2011.
- Somaiyeh, Falahat. „The Idea of Labyrinth”. *Re-imagining the City. A New Conceptualisation of the Urban Logic of the Islamic City*. 51–72. Berlin: Springer, 2014.
- Szabó Elemér: „Az *Apacsok* című filmdráma foucault-i olvasata.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 119–135.

Varga Balázs: „Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 216–226.

Zimbardo, Philip. *The Lucifer Effect*. New York: Random House, 2007.