

A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben*

„A hatalom analíziséhez ... elengedhetetlen, hogy több fajta hatalomról beszéljünk,
amiket történeti és földrajzi meghatározottságukban kell lokalizálnunk.”

Michel Foucault

Az alábbi kötet írásai, ahogy a cím is sugallja, a tér, hatalom és identitás viszonyait vizsgálják a magyar filmben. A szándékunk az volt, hogy ezeknek a fogalmaknak az összekapcsolódásait, összeszövődését, együttes működését tanulmányozzuk magyar filmek vonatkozásában. Kiinduló elméleti hipotézisünk szerint a filmekben megképződő szereplői identitások és az elbeszélte történetek jelentése elválaszthatatlan azoktól a terektől és hely(szín)ektől, ahol játszódnak, más szóval a tér mindig aktív jelentésformáló filmnyelvi elemként működik. Továbbá a filmes tér megszervezésében – ahogy valószínűleg szinte minden kulturális jelenség esetében – fontos szerepet kapnak a hatalmi viszonyok: a hatalom aktív, formáló, a teret, szereplőket és elbeszéléseket alakító erőként működik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a filmes szereplők és a bennük megjelenő identitáskonstrukciók megértése lehetetlen vagy komolytalan vállalkozás a film tér- és hatalom-szerkezeteinek a reflektálása nélkül. Végül pedig: a filmes tér mindig a társadalmi tér kontextusába illeszkedik, így a filmbeli terek, hatalmi viszonyok és identitásformációk egyben a filmet körülvevő, keretező, meghatározó kulturális viszonyokról is beszélnek.

Ennek a kutatásnak Magyarországon „hiánypótló” jellege is van: bár a téma meghatározó elméleti szövegeiből már több is megjelent magyarul (gondoljunk csak *A kortárs filmelmélet útjai* című 2004-es kötet egyes szövegeire, vagy a *Metropolis* folyóirat *Film és tér* című 2008-as tematikus számára), és számos olyan tanulmány is napvilágot látott, mely magyar filmeket vizsgál a tér és/vagy hatalom szempontjából,¹

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

¹ A teljesség igénye nélkül, lásd: Stóhr Lóránt. „Tér-idő szerkezetek a magyar némafilmben”. *Filmspirál* 1998/11. 171–180; Vincze Teréz. „Szemközt a világmindenséggel. Tájébrázolás Gaál István filmjeiben”. *Metropolis* 2005/3., 50–63.; Dánél Mónika. „Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok. Kortárs magyar filmek posztkoloniális olvasatai”. *Metropolis*, 2011/3., 56–65.; Gelencsér Gábor. „Panelkapcsolatok: A lakótelep-motívum a magyar filmben”. *Az eredendő máshol*. Budapest: Gondolat, 2014. 98–118.; Király Hajnal. „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return”. *Studies in Eastern European Cinema*, 2015/6, No. 2, 169–183.; Kalmár György. „Inhabiting Post-Communist Spaces in Nimród Antal’s *Kontroll*”. *Jump Cut* 56, Winter 2014–2015.

a magyar film ilyen irányú feldolgozottsága kétségtelenül sok kívánnivalót hagy még maga után. Különösképpen igaz ez, ha a film és tér viszonyait nem szorosan filmnyelvi szempontból értelmezzük, hanem egy szélesebb, kultúratudományos perspektívában, amelyben – ahogy kiinduló hipotézisünkben is – az elválaszthatatlan a hatalom és identitás(politika) kérdéseitől. A ZOOM konferenciák és kötetek egyik célja pedig épp ez: a nemzetközi filmkutatásban „frissnek” számító megközelítésmódoknak a magyar filmre való alkalmazása, mely egyszerre szolgálja a hazai filmtudomány színesedését (vagy kissé sarkosabban fogalmazva: felzárkózását), a magyar film nyugati recepciójának elősegítését (hiszen a nyugati olvasók, folyóiratok és kutatók által ismert, kedvelt, értett diskurzusban születnek szövegek a hazai filmről), a magyar film által felvetett összetett kulturális és identitáspolitikai kérdések új típusú feldolgozását, illetve a nemzetközi szakirodalom elméleti-kritikai szempontrendszerének és fogalmi bázisának újragondolását a helyi kulturális jelenségek fényében. A ZOOM 2 konferencián Debrecenben 2014-ben – ahogy a két évvel korábbi elsőn is – gyakorlatilag minden jelentős hazai filmes iskola képviseltette magát, az előadók zöme pedig abból a 30-as, 40-es éveikben járó filmes középgenerációból került ki, akik számára már alapvető az idegen nyelvű szakirodalom ismerete, közvetlen tapasztalata van a filmkutatások nemzetközi trendjeiről és módszereiről, és egy nemzetközi tudományos térben helyezik el magukat (és írásaikat).

A továbbiakban – a kötet tanulmányainak, illetve azok szakmai relevanciájának megértéséhez – megpróbálunk bevezetést adni a tér, hatalom és identitás itt alkalmazott szempontrendszerébe. Természetesen a terjedelmi korlátok miatt nem lehet célunk a terület alapos vagy részletes feltérképezése, és azt sem állítjuk, hogy az összes szerző elméleti-kritikai álláspontját képviselnénk itt. Az alábbi gondolatok és összefüggések mégis segítséget jelenthetnek a témában viszonylag járatlan, vagy most elmélyülni kívánó olvasónak, és gazdagabb összefüggésrendszerbe állíthatják a későbbi szövegek elemzéseinek eredményeit.

Bár a kötet három kulcsfogalmának több különböző genealógiája is megírható lenne, a róluk való gondolkodásnak számos szólama és trendje létezik (lásd: Anderson 22), az itt közölt tanulmányok többsége egy olyan elméleti-kritikai hagyományhoz kapcsolódik, mely valamikor a hetvenes évek Franciaországában vette kezdetét Henry Lefebvre és Michel Foucault munkájával. Mint ismeretes, a 19. századi gondolkodást – talán az ipari forradalmak hatására – jellemzően inkább az idő kérdése foglalkoztatta, a tér pedig (ha eltekintünk a Chicagói Iskola elméletileg kevésbé reflektált próbálkozásaitól a 20-as években) csak a huszadik század második felében vált a filozófia és bizonyos (poszt)humán tudományok kitüntetett kutatási területévé. Munkáinkban Lefebvre és Foucault egy tágabb, összetettebb elméleti kontextusba helyezte a tér problémáját: a hagyományos empirikus földrajztudománnyal szemben abból indultak ki, hogy a tér társadalmi konstrukció, melynek működése, szerkezete, formája éppúgy elválaszthatat-

lan a társadalom gazdasági, hatalmi, kulturális működésétől, értékeitől és gyakorlataitól, mint gyakorlatilag bármilyen, az adott kultúrában jelentéssel rendelkező entitástól, így például az emberi identitás formációitól. További hasonlóság a két gondolkodó munkáiban, hogy érzékeny szemmel figyelték a tér társadalmi megképződését, annak változásait vagy épp egymással versengő verzióit. Más szóval a teret mindketten időben változó, és minden időpillanatban heterogén, sokszínű, minőségileg is több fajta *terekből* összeálló entitásként képzeltek el. (vö: Vincze 26) Az utolsó fontos hasonlóság a kortárs térkutatás ezen két megalapozójának munkáiban a tér és hatalom kapcsolatának kiemelése. Lefebvre *A tér előállítása* című meghatározó munkájában egyértelműen megfogalmazza a tér, a társadalmi ellenőrzés, a hatalom és dominancia elválaszthatatlanságát (26), de az összefüggés végigkíséri Foucault elemzéseit is, legyen szó akár az örület, akár a börtön történetéről. Érdekes, hogy a filmtudomány térkutatásaira inkább Foucault volt nagyobb hatással, holott (egy-két esszétől eltekintve) a tér nála nem központi kutatási célként jelenik meg (mint Lefebvre több munkájában), hanem a vizsgált kulturális jelenség összetettebb megértésének eszközeként, a kontextus lényegi darabjaként. Igen figyelemreméltó a jelen kötet szempontjából is, hogy Foucault a tér és a benne különböző módokon elhelyezkedő-elhelyezett emberek szempontjára építve határozza meg a bolondság helyét, amikor *A bolondság történetének* bevezetőjében a bolond figuráját a leprához köti (mivel az elmebetegek a késő középkortól kezdve a leprásoknak fenntartott, fokozatosan kiürülő intézményeket és tereket öröklük meg azok társadalmi helyzetével és szimbolikájával egyetemben); de így jár el a börtönbe zárt rabok helyzetének elemzésekor is (amikor a *Felügyelet és büntetés*ben Jeremy Bentham híres panoptikum-börtönének térbeli elrendezését elemzi).

A Lefebvre és Foucault munkájának eredményeként a hetvenes-nyolcvanas években bekövetkező *térbeli fordulat*, illetve az újonnan megszülető térkutatás és kulturális földrajz eredményeként

az irodalomelmélet, kultúrakutatás, szociológia, politológia, antropológia, történelem és művészettörténet újabb kutatásaiban egyre erőteljesebben érvényesül a térbeliség szempontja. Különböző szempontokból, de mind megerősítik a tér társadalmi konstrukcióként való tételezését, mely szerint az fontos szerepet játszik az emberi szubjektumok történeteinek, illetve a kulturális jelenségek termelésének a megértésében. (Warf és Arias 1.)

Eszerint a szemlélet szerint a kulturális jelenségek térbelisége „nem csupán amiatt a leegyszerűsítő és elcsépelet ok miatt fontos, miszerint minden jelenség térben zajlik, hanem azért is, mert az, hogy *hol* történik valami, alapvető annak megértésében, hogy *hogyan* és *miért* is történik” (uo). Hasonló álláspontot fogalmaz meg a kulturális földrajz teoretikusa Jon Anderson is, aki szerint „a földrajzi kontextusok bárhol jelen lehetnek, ahol emberi (vagy nem emberi) tevékenység zajlik; a trükk lényege csupán abban áll, hogy felismerjük ezeket, illetve rájövünk, mi hozza létre őket és milyen hatással bírnak” (6). Denis Cosgrove a megközelítésmód számunkra szintén fontos

összefüggéseire hívja fel a figyelmet, amikor a *Mappings* (1999) bevezetőjében a tudáskonstrukciók pozicionális és kontextuális meghatározottságáról ír (7), valamint felhívja a figyelmet a térbeli fordulat kapcsolatára a posztstrukturalista gondolkodás univerzális magyarázatokat és egyetlen szempontot érvényesítő történelmi elbeszéléseket illető bizalmatlanságával (uo.). Ez a szemléletmód nyilvánvalóan fontos lehet a magyar film tanulmányozásakor, amikor arra is kíváncsiak vagyunk, hogy a tér, hatalom és identitás hazai filmes mintázatai hogyan viszonyulnak a nemzetközi filmes trendekhez vagy épp az amerikai műfajfilmhez. Igen hasznos lehet a magyar film kultúratudományos szempontú kutatása szempontjából a felismerés, miszerint különböző földrajzi helyeken a tér megszervezésének, működtetésének és a hatalom működésmódjainak éppúgy eltérő variációi jelenhetnek meg, mint az ezekben a (hatalmi) terekben megképződő identitásoknak. A tér, hatalom és identitás pozicionális és kontextuális meghatározottsága azt is jelenti, hogy a film képeit, a filmes teret és az abban megjelenő szereplőket a lokális történelmi, társadalmi, kulturális és intézményes környezet kontextusában érdemes vizsgálni, mivel így van esélyünk megérteni az eltérő terekben megjelenő eltérő elbeszéléseket és identitás-mintázatokat, más szóval a globalizációs tendenciák ellenére máig működő regionális különbségeket (vö: Cosgrove 4, Vincze 30).

Ezeknek a lokális működésmódoknak és hely-specifikus diskurzusoknak a feltérképezése tekinthető a foucault-i projekt integráns részének, amennyiben a francia filozófus már *A hatalom mikrofizikája* című esszéjében is „lokális kritikáról”, „lokális tudásokról” és az „alávetett tudások” visszatéréséről beszél (309–310). Magát a genealógiát mint módszert is „lokális, diszkontinuus, diszkvalifikált, nem legitimált tudások” játékba hozatalaként definiálja (311), továbbá úgy véli, hogy „a hatalmat nem a szabályozott és legitim formáiban, nem a középpontban kell elemezni..., hanem éppen ellenkezőleg, a peremvidékeken kell megragadni, a legkülső hadállásokban” (321).

Lefebvre és Foucault elképzeléseit egy sor kiváló kutató vitte tovább, többek között David Harvey, Michel de Certeau, Manuel Castells és Edward Soja. Amikor ma térkutatásról, humán földrajzról vagy kulturális földrajzról beszélünk, elsősorban az ő szerteágazó munkájukra gondolunk. Mára a térbeli fordulat az antropológiától a filmelméletig a társadalom- és bölcsészettudományok szinte minden területén megújuláshoz vezetett. Ennek a napainkig burjánzó izgalmas diskurzusrengetegnek a feltérképezésére és ismertetésére e helyütt nyilvánvalóan nincs lehetőség. Az utóbbi idők fejleményeiből most csupán egyetlen összefüggést említenénk, a hely és tér fontosságát a globalizáció korában, mivel ez a magyar film kutatása szempontjából különös relevanciával bírhat. Warf és Arias szerint ugyanis:

A globalizáció közel sem szüntette meg a tér fontosságát; épp ellenkezőleg, tovább erősítette azt. Ironikusnak is tekinthető, hogy miközben számos tudós bejelentette már a „távolság halálát” és a „földrajz végét,” a földrajzi szempont jelentősége inkább megújult az információ, kultúra, tőke és emberek nemzetközi áramlásának elemzésében. Miközben a neoliberális tőke egyre könnyedebben működik a globális piacon, a régiók közötti apró különbségek egyre fontosab-

bá válnak. Emellett azt sem mellékes észrevennünk, hogy a globalizáció sem ugyanúgy megy végbe különböző helyeken... (5)

Más szóval a globalizáció nem vezetett a tér-, hatalom- és identitás-mintázatok teljes homogenizálódásához, hanem (elsősorban az internetnek és az információ és kultúra könnyebb megosztásának hála) ezek megsokszorozódását, rétegzettebbé és összetettebbé válását eredményezte (vö: Warf és Arias 6). A dolgok terének és helyének problémája, a különböző kulturális, hatalmi és identitás-formák találkozása és keveredése, ha lehet, még „húsba vágóbb” kérdéssé vált az identitásmintázatok mediatizált globális kommunikációja vagy a globális migráció miatt. A tér, hatalom és identitás lokális működése még összetettebbé, megértése pedig még fontosabb feladattá vált.

De hogyan is jelenik meg ez a szempontrendszer a filmtudományban, vagy egyáltalán miért is lehet fontos a filmek megértése szempontjából? Először is, fel kell ismerjünk, hogy a filmek történetei mindig egy bizonyos helyen játszódnak (nem véletlen, hogy az angol nyelv kifejezően a *take place* kifejezést használja), ez a térbeliség, illetve helyhez kötöttség pedig alapvetően befolyásolja a film jelentését. Foucault és társai rávilágítottak, hogy a tér kulturális megszervezésének vagy megalkotásának különböző, térben és időben elkülönülő módjai lehetségesek. A fentiekben megemlített kutatásoknak köszönhetjük, hogy egyáltalán észrevezzük a tér megalkotottságát, azt, hogy az nem természetes vagy semleges, hanem mindig *valamilyen*, és ez a milyenség egyaránt hatással van a térben létrejövő identitásokra, hatalmi viszonyokra és történetekre. A filmes tér kutatói ezen belátások fényében vehették szemügyre, hogy az elbeszélő film hogyan is képi meg terét, és ez a térszervezés milyen hatással van a filmekre.

Meghatározó e területen Stephen Heath 1976-ban megjelent, *A narratív tér* című, számos antológiában újraközölt, magyarul is megjelent tanulmánya, melyben a filmes teret a reneszánszban, pontosabban a 15. században feltalált perspektivikus festészeti ábrázolás követőjének tekinti (129). Bár Heath nem idézi Foucault-t, nagyon is az ő nyomdokain jár, amikor a valóságosnak tűnő képi világ diszkurzív felépítettségét hangsúlyozza (127), és egyetlen összefüggésben tárgyalja a tér, tudás, hatalom, jelentés és szubjektivitás aspektusait. Heath szerint ennek a hagyománynak az egyik legfontosabb eleme a vizuális uralmat biztosító centrális, monokuláris perspektíva, amely távolságot teremt látó és látott, alany és tárgy között (133) és egy utópikus, idealizált középpontba helyezi a kamerát (és vele a nézőt) (131). Ez a központi perspektíva, illetve a hozzá kapcsolódó keretezési és plánváltási technikák egy olyan „konstrukciós folyamat” részei (143), amelynek célja nem csupán egy koherens filmes tér létrehozása, hanem egy a látványt és filmes jelentést egységesítő nézői pozíció kialakítása is (uo.). Ebben fontos szerepet játszik a tér és a történet totalizálását, valóságosságát és lezárhatóságát elősegítő totálkép megalapozó használata (127), a mozgás és a látvány alárendelése a narratív érthetőségnek (145); egy a filmes tér és történet folyamatosságát szolgáló képszerkesztési és vágási technika; illetve a film egyetlen hős köré szervezése, aki „a tekintet birtokosa, ... szabályozza a világot, elrendezi a teret és irányítja a nézőt is, egyfajta térszervező a perspektíva-rendszerben” (151; lásd még Vincze 27; Aitken és Zonn 17).

Talán ebből a rövid ismertetésből is kiviláglik, hogy elemzésében Heath milyen szoros kapcsolatot tételez a filmes tér megalkotása, a benne létrejövő szereplői és általa alakított nézői szubjektivitás formái, illetve a hatalom olyan formái között, mint a vizuális tér és az elbeszélés fölötti uralom. Már Heathnél is jelen van az a későbbi kutatóknál (például Laura Marks-nál) markánsabban is kifejtett elképzelés, miszerint a központi monokuláris perspektíva fenti működése által meghatározott vizualitás mennyire fontos eleme a modernitás uralmon, ellenőrzésen, távolságtartáson és racionalizálható tudáson alapuló tér-hatalom-tudás rendjének (vö: Marks 162). Mindez azt is jelenti, hogy a filmes tér elemzése rávilágíthat a film rejtett ideológiai, hatalmi, identitáspolitikai konstrukcióira, különböző társadalmi, kulturális diskurzusokhoz fűződő viszonyára, így a filmet körülvevő kultúra kutatásának is kiemelten fontos eszköze lehet. A narratív film jellegzetes térkezelésének Heathéhez hasonló leírásai azt is lehetővé teszik, hogy összehasonlítsuk ezzel például a magyar filmek eljárásait, az esetleges formai, technikai különbségeket pedig egy szélesebb kulturális kontextusban próbáljuk megérteni. A lokális, regionális jellegzetességek itt is igen sokatmondóak lehetnek. Hogy csak egyetlen példával éljünk, a kelet-európai filmekben megjelenő tereknek gyakori sajátja a földrajzi tér Kelet-Nyugat tengely szerinti felosztása, amely elválasztáshoz számos ideológiai- és identitás-konstrukció, érték és populáris mítosz kapcsolódik.² Így a filmes tér, illetve konkrétabban az ezekben a terekben történő szereplői mozgások elemzése nagyban hozzájárulhat a szereplők belső motivációinak, szociális helyzetének, álmainak és identitásmintázatainak megértéséhez.

De térjünk is át a kötet második kulcsfogalmára, a hatalomra, melynek kapcsán megismerkedhetünk egyben a tér filmes elemzésének újabb aspektusaival is. A tér és hatalom viszonya kapcsán szintén Foucault volt nagyobb hatással a (poszt)humán bölcsész- és társadalomtudományokra (és a jelen kötet szerzőire), mint Lefebvre, ami talán az utóbbi szerző marxista alapú hatalomfogalmának a szűkösségéből is fakad.³ Részben Foucault-nak köszönhetően vált elfogadottá például a kulturális földrajz hetvenes években formálódó reprezentáció-elvű, a teret értelmezésre váró jelek sokaságaként értelmező iskolájában az a felismerés, miszerint a teret, a táj képét vagy egy

² Lásd: Michael Gott és Todd Herzog *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema* című kiváló szerkesztett kötetét (Edinburgh: Edinburgh UP, 2015), illetve Strausz László. „Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél”. *Metropolis* 15 (3): 20–28., Király Hajnal. „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return”. *Studies in Eastern European Cinema*, 2015. Vol. 6, No. 2, 169–183. című tanulmányait, illetve Sághy Miklós írását kötetünkben.

³ A hatalom fogalmának marxista és új-marxista megközelítéseinek nagy hagyománya van Nyugat-Európában, mely (bár Kelet-Európában sokkal kisebb hatással bírt, mint a foucault-iánus iskola), nemzetközi léptékben éppoly fontosnak tűnik, mint az itt tárgyalt hagyomány. A Frankfurti Iskola képviselői (Horkheimer, Adorno, Habermas), a kultúrakutatás Birminghami Iskolája és a brit új marxisták (Raymond Williams, Stuart Hall, Terry Eagleton), vagy épp az amerikai Frederic Jameson kétség kívül a 20. századi kultúrakutatás legmeghatározóbb alakjai közé tartoznak. Ironikus módon munkájuk hazai megismerését először az ortodox marxizmus hatalmi ideológiáját félt államszocialista kultúrpolitika hiúsította meg, később, a rendszerváltozás után pedig az előző rendszer által lejáratos marxista jelző akadályozta. A hatalom ezen felfogásának összefoglalásához lásd Peter Jackson *Maps of Meaning* című könyvének „Culture and Ideology” fejezetét.

hely szimbolikus jelentését mindig társadalmi csoportok hatalmi viszonyai, illetve ezek egymással versengő értékrendjei és ideológiái formálják, azaz a tér éppoly elválaszthatatlan a hatalomtól, mint a kulturális jelentések a politikumtól (lásd: Jackson 50–53; Anderson 37). Persze a hatalomnak számos definíciójával dolgozhatunk a filmek tanulmányozása során: „Alapvető értelemben a hatalom a cselekvés képességéként is meghatározható” (Anderson 75), más szóval az rendelkezik hatalommal, aki képes a cselekvésre. Ugyanakkor hagyományos értelemben (de Marxnál és Webernél is) a hatalom mások befolyásolásának képességét is jelenti, annak megszabását, hogy ki mit hol és mikor tehet meg (vö: Anderson 76). Hogy egy kézzel fogható filmes példával éljünk: a fegyelmező hatalom testi-térbeli metaforájaként értelmezhető, amikor Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* (2006) című filmjében a szadista edző sípszóra a vonalra sorakoztatja vigyázz állásban a gyerekeket, majd véresre veri hősünket, amiért rálép a vonalra, azaz nem foglalja el a hatalom által neki kiszabott helyet.⁴

Konkrétabban a kulturális terek tekintetében hatalomnak tekinthető továbbá, ha valakinek szabadságában áll megválasztani, létrehozni, berendezni saját tereit, vagy nyomot hagyni a közösség által használt helyeken. Minden kultúra (és film) elrendezi a maga tereit, jelentéssel látja el őket, helyekhez köti a különböző cselekvéseket és egyéneket – ezek mind tekinthetők a hatalom effektusainak, mind elemzésre és értelmezésre váró jelentésteli gesztusok, melyek nyilvánvalóan hatással vannak az általuk befolyásolt emberek identitására is. Erre is számos példával szolgál a kortárs magyar film. A hatalom ilyen jellegű effektusának tekinthető például az, ahogy a metróravezető Béla Bácsi Antal Nimród *Kontroll* című filmjében (2008) szentképekkel díszíti ki a szerelvény vezetőfülkéjét. Az ilyen jellegű szabálysértések, határsértések, illetve a fegyelmezett terek lokális, személyes, idioszinkretikus jelentésekkel történő átírásai a tér, hatalom és identitás működésének jellegzetes filmes példái.⁵

Mint ismeretes, Foucault a hatalom produktív oldalának kiemelésével tette reflektáltabbá a fogalom értelmezéseit, alapvetően újítva meg ezzel a hatalomról szóló filozófiai és tudományos diskurzust. Ennek lényege, hogy a hatalom nem csupán elnyomó és szabályozó (mint például az államhatalom), hanem a mindennapi élet legapróbb mozzanataiban is jelen lévő, produktív, alkotó, létrehozó erő is, mely folyamatosan formálja az általa szabályozott/létrehozott embereket, testeket és társadalmi-kulturális jelenségeket. Nem dolog-szerű, nem lehet csak úgy megszerezni vagy elveszíteni, soha nem egyszerűen egyes emberek vagy társadalmi csoportok birtoka. Inkább relacionális, különböző emberi és társadalmi viszonyokban létezik, amelyeket aktívan formál. Ahogy „A hatalom mikrofizikájában” fogalmaz, a hatalom „erőviszonyok együttese,” mely „csak működésében létezik” (315). Emellett, ahogy arra Judith Butler is rámutat a *Bodies that Matter*-ben, a hatalom performatív módon hozza létre azt a szubjektumot, amelyet elvileg „csupán” utólag szabályoz (2, 14). Más szóval, Foucault szerint téves

⁴ Számos hasonló példával találkozhatunk kötetünkben többek között Győri Zsolt, Benke Attila, Feldmann Fanni és Király Hajnal írásaiban.

⁵ A tér, hatalom és ellenállási taktikák elemzéséhez lásd Michel de Certeau munkáit, de megjelenik ez a problematika kötetünkben Király Hajnal és Feldmann Fanni szövegeiben is.

az a hagyományos (és a marxista kritikában is tovább élő) elképzelés, miszerint adott egyfelől az ember, mint természetes lény, akit utólag így vagy úgy szabályoz és elnyom a tőle különállónak elgondolt, mások által birtokolt hatalom. A performativitás e tekintetben azt jelenti, hogy a hatalom része annak, amit embernek nevezünk. Hatalom nélkül nem képződik meg az ember, nem beszélhetünk a hatalom által még nem formált emberről. Foucault megfogalmazásában „az alávetés materiális instanciáját mint a szubjektumok konstitúcióját kell megragadjuk” (322), az egyén így „nem szemben áll a hatalommal, hanem annak egyik első effektusa” (323). A hatalom továbbá mikroszinten működik, és (ahogy azt kötetünkben Szabó Elemér kiváló *Apacsok*-elemzése is kimutatja) a társas érintkezés, a testi gyakorlatok, az önmagunkról való gondolkodás és gondoskodás, illetve az állami intézményekhez való viszony legapróbb mozzanataiban is tetten érhető, és a társadalom és kultúra minden szegmensét áthatja.

A magyar film vizsgálata kapcsán nem árt azonnal megjegyezni, hogy az állam-szocialista évtizedek alatt Magyarországon – csakúgy, mint az egész volt keleti blokkban – egy egészen másfajta társadalmi modell működött, mint a Foucault elemzéseinek kiindulópontját alkotó nyugat-európai társadalmakban. Ez persze a hatalom mibenlétének általános definícióját vagy a fegyelmező hatalom működésének alapjait aligha érinti, ugyanakkor felveti annak lehetőségét, hogy a keleti régióban a tér és hatalom megszervezésének többé-kevésbé különböző formái működtek. Hogy csak egyetlen példával éljek: a diktatórikus, elnyomó államszocialista rendszer primitív, direkt hatalomgyakorlása Magyarországon folyamatosan a figyelem (és a filmes elbeszélések) homlokterében tartotta a hatalom elnyomó-elrettető (premodern társadalmakra jellemző) aspektusát, mely sokkal látványosabb és drámaibb, mint a Foucault által elemzett finomabb felügyelet-alapú működésmódok. A hatalom a rendszerváltás előtti filmekben elemezhető Foucault módszereivel, ugyanakkor rendre megképzí a mások által birtokolt, a filmes hősöket közvetlenül is sanyargató (régi módokon működő) hatalom képzetét. Ezekben a hatalmi terekben – ahogy kötetünkben Pólik József és Kalmár György tanulmányai is rávilágítanak – gyakran találhatunk a Heath által felvázolt filmes működésmódtól eltérő eljárásokat, melyekben a hős (és gyakran a kamera) nézőpontja például nem a vizuális teret uraló utópikus perspektíva birtokosa, hanem egy kiismerhetetlen, uralkodó tekintet kiszolgáltatott tárgya. A különböző hatalomdefiníciók és hatalmi formák lokális működésének (Foucault-ból kiinduló) elemzése a magyar film esetében így könnyen a Foucault-étől különböző hatalmi formák, ideológiai formációk és identitás-szerkezetek felvázolásához vezethet.

A tér, hatalom és tekintet működéséről írt egyik legnagyobb hatásúnak bizonyult, kötetünk több pontján is előkerülő szöveg szintén Foucault tollából származik. A *Felügyelet és büntetés* Panoptikumról szóló része ugyanis meghatározónak bizonyult mind a filmelméletben, mind általában a vizuális kutatásokban, de a társadalomtudományok több más területén is az alapvető hivatkozási pontok közé került. Foucault itt egy Jeremy Bentham által a 18. században felvázolt börtön tervében látja meg a tekintet, tér és hatalom fegyelmező működésének az európai modernitásra jellemző modelljét. Mint ismeretes, Bentham terveiben egy körkörös épület szerepel, mely egy kör alakú

udvart zár körbe. A külső épületben találjuk az elítéltek celláit, míg az udvar közepén az őrtornyot (273). A konstrukció lényege, hogy az őrtoronyból a cellák befelé néző ablakain át folyamatos megfigyelés (vizuális kontroll) alatt tarthatók a rabok. Térbeli elrendezésének köszönhetően a Panoptikum „az őr oldaláról nézve megszámálható és ellenőrizhető sokaság, a foglyok oldaláról pedig elkülönült és megfigyelt egyedül-lét. Ebből fakad a panoptikum fő hatása: a hatalom automatikus működését biztosító láthatóság tudatos és folytonos állapotát gerjeszti a fogolyban” (274). Foucault sze-rint „fontos elrendezés ez, mert automatizálja a hatalmat és megfosztja egyéniségétől. A hatalom alapelve nem egy személyben testesül meg, hanem a testek, a felületek, fények, tekintetek összehangolt felosztásában; egy olyan elrendezésben, amelynek bel-ső mechanizmusai teremtik meg azt a viszonyt, amely fogva tartja az egyént” (275). Foucault a látás és hatalom viszonyának fontos aspektusaira világít rá, amikor rámutat, hogy a látvány terébe lépve, az ellenőrző másik tekintetének potenciális tárgyává válva az egyén automatikusan a hatalom alanyává válik, „magáévá teszi a hatalom diktálta viszonyt” (276) és „saját alávetettsége alapulvává válik” (uo.).

A tér, hatalom és identitás szempontjainak összeszövődéséről sokat elárul, hogy mennyi mindent elmondtunk már az identitás fogalmáról a tér és hatalom fenti elmé-leti-történeti kontextualizálásával. Hiszen a fentiekből már kiderülhetett, hogy abban az elméleti paradigmában, amely legnagyobb hatással volt a kötet tanulmányaira, az identitás nem valami természetes, magától adódó dolog. Az önazonosság „vagyok, aki vagyok” vagy „gondolkodom, tehát vagyok” típusú, a karteziánus paradigmáit – melyben az én „természetes módon” önazonos, átlátható, szabad akaratral rendelkező, alapvetően reflektált, magától értetődő és racionális létezőként tételeződik önmaga szá-mára – számos kihívás érte a 19. század óta. Már a romantika stílus- és esztétörténeti korszakát is értelmezhetjük az irracionalitás kultuszaként, vagy a hétköznapi tudatosság szétfeszítésére, meghaladására tett kísérletként, de a pszichoanalízis megjelenésével a 20. század elején (mely saját bevallása szerint is sokat tanult a romantikusoktól) végképp megkérdőjeleződik ez a fajta, alapvetően esszencialista identitáskép. A pszichoanalízis, a 20. század egyik leginkább meghatározó diskurzusa értelmezhető az ember meg-képződésének tudományaként is, mely dinamikus szerkezeti modellek működésével magyarázza az ellentmondásokkal terhes, önmagát soha teljesen meg nem értő, ural-ni nem tudó, a társadalmi-kulturális mátrixban megképződő emberi szubjektumot. A pszichoanalízis által élénk tárt ember nem individuum, hiszen (egymással gyakran hadilábon álló) részekből áll, és inkább szubjektumként, a társadalmi normák, a nyelv és kultúra (elfojtásokkal bajlódó, neurotikus, rossz közérzettel küszködő) alattvalójaként tételeződik. Amikor Freud elfojtásról, tudattalanról, ödipusz komplexusról, sűrtítésről, eltolásról vagy nem tudatos védekezési mechanizmusokról ír, akkor egy kulturális térben, ezzel a kultúrával interakcióban létrejövő, megformálódó, heterogén lényről ír. Talán ez az egyik legfontosabb pont, ahol Freud, Foucault és (a Freudot újabb a társadalom- és bölcsészstudományok hivatkozási toplistáira helyező) Lacan egyet ért: az emberi szubjektum antiesszencialista felfogásában, mely az emberi szubjektivitást és identitást mindig konstrukcióként értelmezi.

Amennyiben belátjuk, hogy az ember identitása nem természeti képződmény, hanem társadalmi konstrukció, akkor nagyon hamar ráébredhetünk, milyen hatalmi, politikai érdekek kapcsolódhatnak az identitás adott közösségben való alakításához. És valóban: az identitás megképződése egy heterogén, különböző érdekek, értékek, ideológiák és hatalmi mechanizmusok által alakított térben történik meg (lásd a kérdéshez kötetünkben Pólik József és Stöhr Lóránt részletes elemzéseit). A nemzetállamok története például elválaszthatatlan a közösségi identitásképzés új mechanizmusaitól, de az identitás politikai dimenzióinak legalaposabb elemzéseit is politikai, emberi jogi, kisebbségi mozgalmakhoz tartozó gondolkodóknak köszönhetjük. A huszadik század második felében az identitás politikumára és az identitáspolitikára szempontjának fontosságára olyan kisebbségi csoportok hívták fel a figyelmet, mint a nőmozgalom (második hulláma), a fekete polgárjogi aktivisták, vagy épp a meleg jogaiért küzdő csoportok.

Az identitás fent említett antiesszencialista felfogásának elméleti kidolgozásáért, illetve az identitás-játszmák politikai tétjeinek kibontásáért valószínűleg a feminista mozgalmak tettek a legtöbbet a fent említett politikai mozgalmak közül. A feminizmus hatvanas években induló, teoretikusan is jól megalapozott második hulláma számára ugyanis a társadalmi nemi identitás (*gender*) elválasztása a biológiai nemtől (*sex*) kulcsfontosságú elméleti és politikai potenciállal bíró lépés volt. Az identitás kiszabadítása a biológiai determinista szemléletből a feminizmusban hasonló intellektuális fordulatot jelöl, mint a kulturális földrajz fentebb már említett elmozdulása volt a környezeti determinizmustól a tér szöveg-szerű felfogása felé. A nemiség kulturális konstrukcióként való elképzelése pedig nem csak a női emancipációs mozgalmak teoretikus fegyvertárát erősítette, de a *gender* szempontú irodalom- és filmkritika új hullámát is elindította. Jól jellemzi e trend népszerűségét, hogy a filmelmélet máig legtöbbet hivatkozott tanulmánya, Laura Mulvey pszichoanalitikus alapokon megírt feminista Hollywood-kritikája is a nemi identitás, a vizuális élvezet, a látvány, a tudás és a hatalom viszonyait elemzi. Mulvey híressé vált elképzelése szerint a klasszikus hollywoodi moziban nemi alapon válnak el egymástól a különböző identitás-pozíciók: míg a kamera tipikusan a férfi főszereplő tekintetével azonosul, és az elbeszélés is az ő vágyait követi, addig a nő elsősorban nézett erotikus tárgyként tűnik fel ebben a filmes hagyományban (Mulvey 250). A mozi azonban nem csak egy már létező patriarchális berendezkedés működését mutatja be – amelyben a férfiak inkább a voyeurisztikus szkopofília szadisztikus örömeit gyakorolják (254), míg a nézett tárgyként megjelenő nők inkább a nárcisztikus exhibicionizmus mazochisztikus élvezetét (255) – hanem ezekre az identitás-formákra és élvezeti formákra is neveli a film nézőjét. Más szóval a fennálló társadalmi-ideológiai berendezkedés (Foucault elemzéseire rímelve) az élvezet szabályozásával és az alávetettség társadalmi intézményeken és technológiákon keresztül történő újratermelésével tartja fenn a hatalmi viszonyokat.

Jól érzékelhető, hogy a feminista indítatású elméletek milyen nagy hangsúlyt helyeznek a hatalom és identitás összefüggéseire, mely épp olyan intézményeken és technikai apparátusokon keresztül artikulálódik, mint a mozi. Teresa de Lauretis szerint „a szubjektivitás materiális elmélete ... az apparátusok felől kell, hogy megközelítse a

szubjektumot, azokból a társadalmi technológiákból kell, hogy kiinduljon, amelyekben az megképződik” (Lauretis 31), és úgy véli, egyértelműen ilyen társadalmi technológia a filmes apparátus is (35).

Az önazonosság ezekben a paradigmákban úgy jelenik meg, mint egy hatalmi, politikai, ideológiai erők által formált/létrehozott, folyamatosan változó, számos diskurzus által formált, heterogén kulturális konstrukció. Ami pedig konstrukció, az elemezhető, sőt elemzendő. Az identitás ilyen alapokon történő megértésére és (különböző kulturális helyzetekben történő) elemzésére vállalkozott a hetvenes-nyolcvanas évek legtöbb „nagy” teoretikusa, Althusser (például az ideológiailag terhelt társadalmi „interpelláció” elméletével), Barthes (például a populáris mitológiák, irodalom, fotó vagy divat elemzésével), Foucault (például a szexualitás történetének megírásakor), vagy épp a brit *Screen* filmes folyóirat meghatározó szerzői (ahol Mulvey fent említett cikke is megjelent). Hasonló mintát követett a *black studies*, a (Feldmann Fanni kötetünkben közölt szövegében fontos szerepet játszó) *gay and lesbian studies*, vagy a posztkoloniális kritika is, melyek mind diszkurzív produktumokként elemezték a nemiség, a rassz vagy épp a gyarmatosítás tengelyei mentén létrejövő identitás-konstrukciókat. Ezekben az elemzésekben a hatalom mellett gyakran jut fontos szerep a térnek és a földrajzi helynek is: hiszen – ahogy a termőföld vonatkozásában Stöhr Lóránt elemzése is kimutatja – az önazonosság mindig konkrét (fizikai, politikai, ideológiai) terekben artikulálódik, alakul és lesz kiharcolva, és rendre kötődik szimbolikus jelentőséggel bíró helyekhez.

A hatalom és identitás viszonyainak elemzésében az utóbbi idők legfontosabb tendenciája a hatalmi viszonyok és az identitások széttartótságának és heterogenitásának az egyre erőteljesebb reflektálása. Eszerint nem csak a „hegemón” és „alávetett” társadalmi csoportok éles elválasztása problematikus, de az egyén egyetlen (homogénnek tételezett) csoport-identitás felől való meghatározása is az, hiszen az identitást soha sem egyetlen csoporthoz való odatartozás diszponálja. Ahogy arra a kortárs feminista diskurzus számos szerzője, vagy kötetünkben Király Hajnal tanulmánya is rávilágít, nem határozhatjuk meg valaki identitását például egyszerűen azzal, hogy nő: fontos lehet, hogy fekete vagy fehér, milyen a szexuális orientációja, nyugat- vagy kelet-európai, tinédzser vagy középkorú, iskolázott vagy nem, családos vagy egyedülálló, szülőhazájában él vagy kivándorolt stb. Mindezek a szempontok részei lehetnek az identitásnak, és mindegyik másfajta hatalmi diskurzusokban való részvételt, más helyekhez, társadalmi gyakorlatokhoz és ideológiai konstrukciókhoz való kötődést implikál.

A kötet tematikája

Vincze Teréz tanulmánya a filmtérre vonatkozó domináns filmtudományos téziseket Henri Lefebvre, Michel de Certeau és Michel Foucault térről kapcsolatos megfigyeléseire valamint Makk Károly: *Megszállottak* és Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című filmjeire támaszkodva vizsgálja. A filmtér geometriai koncepciók mentén teoretizáló szerzők, Vincze értelmezésében, a térábrázolás kérdését azoknak a technikáknak a működé-

sére redukálják, amelyek a háromdimenziós tér és térfogat érzetének megteremtését, a tér berendezhetőségét, kiterjedését és elrendezését szolgálják, ugyanakkor teljesen figyelmen kívül hagyják a teret tájként, társadalmi konstrukcióként értelmező modernista felfogást. A térteremtő gesztusok elemzése mellett a tanulmány a társadalomtudományok téri fordulatának tanulságait érvényesíti és a két magyar film példáján keresztül a társadalmi és kulturális sajátosságokkal bíró városi és vidéki tereket elemzi: míg az előbbihez negatív konnotációk (klausztofóbia, feszültség), addig az utóbbihoz az alkotókedv, a dinamizmus, a barátság és a bizalom pozitív jelentései kötődnek. A tanulmány gazdagon illusztrált második egysége a filmekben előszeretettel használt 'panoptikus' nézőpontokat a cselekmény tagolásának és részleges összefoglalásának technikájaként vizsgálja, valamint szereplők térhasználatban kifejeződő felszabadult és játékos gesztusait elemzi.

Kalmár György *A labirintus elv* című tanulmányában a magyar rendezői film férfiaság-konstrukciói és térkezelése közötti összefüggéseket kutatja. A filmelméleti és gender-szemponútú kérdéseket feszegető írás a magyar rendezői filmes kánon néhány meghatározó darabja alapján vázolja fel a tér, hatalom és férfiaság *labirintus-elv*nek nevezett paradigmáját. Kalmár szerint a labirintus sokkal több, mint pusztán térbeli motívum ezekben a filmekben: közvetlen módon kapcsolódik hozzá (már a filmkészítés fizikai meghatározottságai miatt is) a kameramozgások, beállítások, plánok használata, illetve a színészi gesztus és test-beszéd, ugyanakkor a magyar filmtörténet számos meghatározó darabjában közvetettebb módon megjelenhet ismeretelméleti metaforaként is, a filmbeli elbeszélés formáját meghatározó narratív alakzatként, illetve a szereplő lélektani jellemzésének eszközeként is. Az elemzett filmek mindezen aspektusokban eltérnek Heath, Mulvey vagy Lauretis fentebb hivatkozott elképzeléseitől, ahogy a klasszikus elbeszélő film tipikus férfi identitásaitól is. Kalmár tanulmánya a *labirintus-elv* magyar filmes történetét vizsgálva arra is kitér, milyen jelentéseket hordozott az a rendszerváltás előtt és után, illetve miért is őrizhette meg népszerűségét az államszocialista rezsim bukását követően.

Pólik József a Rákosi-rezsim államművészete, a szocialista realizmus politikai és poétikai természetét vizsgálja Keleti Márton *Ifjú szívvel* című filmjére támaszkodva. A filmet, akárcsak a korszak többi sematikus alkotását egy sajátos államutópia grandiózus reprezentációjának tekinti. A tanulmány beállítások szoros elemzésén keresztül mutatja be a szocialista realista mozi térsztétikája és a korszak utópikus világkonstrukciója közötti összefüggéseket. Pólik gazdag képanyaghoz kapcsolódó elemzései azt mutatják be, hogy a képkivágásokban megjelenő szereplők egymással és környezetükkel történő interakcióiban hogyan képződik meg a szigorúan felügyelt társadalmi tér, melyben a tömeg, a közügy, az osztályérdek, és a kollektív siker felmagasztaltatik, míg az individuum, a magánügy, az egyéni érdek és teljesítmény leértékelődik. A szocialista erkölcs és nevelés alaptéziseit didaktikusan beszéltető alkotásból kiindulva a szerző képkommentárjai az ötvenes évek illúzió-valóságának átfogó kritikáját adják, és többek között rámutatnak arra is, hogy a bolsevik valóságot a társadalmi elidege-

nedettség felszámolására hivatott rendszerként (félre)ábrázoló szocialista realizmus kizárólag autonómiájukat veszített személyeket, egy totalitárius disztópia alattvalóit képes ábrázolni.

A termőföld identitásképző szerepének filmes reprezentációját Stóhr Lóránt a hang-nemében agitatív *Tízezer nap* és a vidék kortárs kulturális képzeteit érvényesítő *Apaföld* összehasonlító olvasatában elemzi. Az államszocialista rendszer kollektivizálási politikájának éveiben, valamint a rendszerváltás utáni reprivatizációs időszakban játszódó történetek (a paraszti réteg és paraszti kultúra eltűnését kiváltó) „paraszttalanítási” folyamat 20. századi történetének két változatát viszik színre. Stóhr ennek a folyamatnak az emberi vetületét, az apa-fiú konfliktus filmes ábrázolását emeli ki. Tanulmányában amellet érvel, hogy a termőföldnek – a paraszti identitás átruházásának szimbolikus tereként – kulcsszerepe van a kulturális-társadalmi folytonosság biztosításában, vagy éppenséggel a hagyomány megszakadásában. Az elemzett filmek ez utóbbi példái, melyek ödipális motívumokat is felhasználva a tradíció és a modernitás közti küzdelemként tematizálják a generációs konfliktusokat. Míg a patriarchális uralmat képviselő apafigurával konfrontálódó fiú Kósa filmjében a társadalom ideológiai alapokon történő átalakíthatóságába és a téesszesítésbe vetett hitet testesíti meg, addig Nagy Viktor filmjének fiúalakja a paraszti identitás iránti össztársadalmi megvetést.

Győri Zsolt tanulmánya az *Apacsok* (Török Ferenc) és *A határozat* (Gazdag Gyula–Ember Judit) kapcsán vizsgálja a magyarországi indiánok és téesszelnökök rendszeridegen identitásának hatalom általi megkonstruálását, vagyis annak a diszkurzív térnek a létrejöttét és működését, amelyben átpolitizált képet alkothat a számára érthetetlen és idegen (indiánózó) vagy rendszerszintű kockázatokat hordozó (a termelőszövetkezetekben melléküzemágakat működtető) személyekről. A szocialista erkölcsi normákra veszélyes és a közérdeket aláaknázó identitás-konceptciók kidolgozásának és kriminalizáló-patologizáló narratívákba ágyazásának analízisével a vizsgált filmek boncasztalra helyezik az államszocialista hatalmi technikákat, ugyanakkor rávilágítanak azokra a társadalmi vágyakra és tudásokra is, amelyeket, mint saját beteljesít(het)etlen ideológiai ígéreteit, autoriter-paternalista kormányzási gyakorlatokkal fojt el a pártállam. Győri a kádári konszolidáció időszakát egy önmagával meghasonlott hatalom tereként jellemzi, amelynek létérdeke, hogy a társadalmi élet tereit átpolitizálással bomlassza, az embereket pedig meghasonlottá tegye.

Szabó Elemér az *Apacsok* című Török Ferenc filmet foucault-iánus fogalmakkal értelmezi. Tanulmánya Jákfalvi Magdolna az indián-történet megformálásának performatív és ítéletmentés vonásait hangsúlyozó értelmezését állítja szembe Glant Tibornak a film emlékezetpolitikai és etikai állásfoglalásra ösztönző működését vizsgáló gondolatmenetével. Szabó szerint a film nem tekinthető tiszta diafilmmesének, ahogy történelmi emlékezetnek sem, értelmezésében a magyar indiánokra és az ügynöki múltra egyaránt reflektáló film a hatalom mikrofizikáját szemléltető, heterotópia, amely szakít az államszocialista rendszert a hatalom és kiszolgáltatottak szembeállításaként leíró reprezentációs modellel. A tanulmány második része azt rekonstruálja, ahogy

az *Apacsok* – mint a „peremvidék diktatúrafilmje” – alulnézetből olvassa a hatvanas évek életvilágát behálózó vágymegszállásokat és határsértéseket, ugyanakkor a korszak archeológiai értelmezésére is törekszik.

Benke Attila Kósa Ferenc történelmi paraboláiban (*Ítélet, Nincs idő és Hószakadás*) a puhadiktatúra álarcát viselő kemény diktatúra lelepleződését a testek, terek, valamint a hatalom-egyen szembenállás kontextusában vizsgálja. A parabolát Beke a '60-as és '70-es évek filmtörténeti kontextusából kiindulva olyan filmformaként jellemzi, amely a hatalom fegyelmező és korlátozó, avagy identitásformáló és torzító mechanizmusait valódi funkcióik felfedése közben elemzi. A tanulmány Louis Althusser, Pierre Bourdieu és Michel Foucault ideológiaelméleti, test és térfelügyeleti eszmefuttatásait felidézve dolgozza ki a Kósa-parabolák rendszerkritikai vetületét megragadni képes fogalmi keretet. Beke szerint a rendező a testpolitikai motívumok előtérbe helyezésével, a tér identitásformáló szerepének hangsúlyozásával, valamint a szocialista realista tradíció gerincét jelentő történelmi témák szubverzív felidezésével fogalmazza meg kritikáját a szabadságjogok korlátozásával gondoskodó és paternalista hatalmi viszonyokról. A tanulmány szerint az akaratát (a foucault-i szellemben) meggyőzéssel, kompromisszumokkal és tárgyalások útján érvényesítő hatalom ábrázolása jelenti a parabolikus beszédmód jellegzetesen kósaí vonását és különbözteti azt meg az elnyomás általános természetrajzát megalkotó jancsóí parabolától.

Ureczky Eszter tanulmánya András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* című filmjében az evés motívumát a tágabban értelmezett fogyasztási modellek kulturális jelentéseibe ágyazva vizsgálja. A fogyasztás közvetlen és gyakran hedonista ábrázolását allegorikus álarcnak tekinti, amely a pártállamra és ikonikus képviselőjére nézve nem éppen hízelgő kritikát rejt. András politikum-ábrázolásának a Foucault-i hatalomfelfogás ihlette értelmezése, valamint a film műfaji kódjainak (szatíra/írónia/groteszk) elemzése Ureczky szerint arra világít rá, ahogy a társadalom alsóbb szintjei a pártbürokrácia hatalmi mechanizmusait „olvasták”, azokat saját világukra alkalmazták és gazdasági boldogulásukat szem előtt tartva kifordították. A közösségi fogyasztás rítusaiban résztvevő és azoktól elforduló karakterek a tanulmány szerint az államszocialista társadalomban és kultúrában egymástól különböző, mégis egymásra utalt és egymásból táplálkozó világok tünetértékű képviselői. E világok között próbál meg sikertelenül közvetíteni Kajtárné, a háziasszony, akinek frusztráltsága, elfojtott vágyai, félelmei és megfelelési kényszere egyszerre teszi láthatóvá a pártideológia illuzórikusságát és a fogyasztásban megjelenő imaginációkat.

Erdélyben forgatott négy játékfilmben (*A részleg, Dolina, Dallas Pashamende, Aglaja*) elemzi Virginás Andrea tanulmánya a természeti tér- és tájelemek történetbe emelését, diegetizálását. A tér kulturális konstruáltságának elméleteit és a kognitív pszichológia vonatkozó téziseit ötvöző gondolatmenet egy folyamatos letapogató aktivitás eredményeként jellemzi a tértapasztatatot, a narratív filmes apparátust pedig a különböző szintű és erősségű diegetikus valóságok létrehozásának a folyamatoként. Virginás szerint a négy film (nyitó)jelenetében a nézők aktív részvételére számítva kerül bemutatásra a természeti táj, vagyis nem önmagában létező valósággént, hanem a diegézis

olyan hiátusaihoz kötöttek, melyek kinek-kinek az egyéni emléktárából tölthetők ki. A mozgóképes apparátus ábrázoló mechanizmusai úgy konstruálják meg a diegetikus teret, hogy közben felidéznek a néző saját emlékeit és testi-szomatikus élményeit. Ezzel az evokatív gesztussal a filmek felkínálják a kommunista korszakkal és annak traumáival történő szembenézés lehetőségét.

A szexuális másság filmes tereit elemzi Feldmann Fanni tanulmánya rendszerváltás előtti és utáni alkotásokban. A vizsgálat tárgyává tett, stílusosan és műfajilag is heterogén játékfilmes korpuszban a nem-heteronormatív identitások láthatóságát megalapozó *coming out* narratíva jelöl ki egy közös horizontot. A *coming out* térbeli metaforája Makk Károly *Egymásra nézve* című filmjétől a *Viharsarokig* ívelő áttekintés során azt teszi megragadhatóvá, ahogy az egyes filmek viszonyba lépnek a homoszexualitást eleinte nyíltan kriminalizáló és patologizáló, később marginalizáló társadalmi diskurzussal – kritikátlanul elfogadják, cizellálják, vagy elutasítják azt. A szerző szerint bár a 2000-es évektől kezdve jelentősen nő a témába vágó filmek száma, a homoszexuális egyének és közösségek előbújási kísérleteit (néhány kivételtől eltekintve) a mozi vagy sikertelenként ábrázolja (amennyiben önmarcangoló és autonómiájuktól megfosztott személyekről mesél), vagy elbagatellizálja és bántó sztereotípiákból táplálkozva mutatja be azokat. Feldmann filmelemzéseiből a társadalmi attitűdök és mentalitások beszédes láttelepe rajzolódik ki, egy olyan heteronormatív értékrenddel azonosuló közösség képe, amely a LMBTQ közösségek diszkurzív gettósításával saját magát kényszeríti a régi-új vasfüggöny mögé.

A test térbeli elhelyezésére és kontrolljára irányuló diszkurzív tevékenység foucault-i elemzése jelenti Király Hajnal tanulmányának elméleti háttérét, melyben Mundruczó Kornél *Johanna*, Kocsis Ágnes *Pál Adrienn*, Gigor Attila *A nyomozó* és Bodzsár Márk *Isteni műszak* című filmjeit vizsgálja. Az elemzett klinika-történetek egyfelől a tapintás leértékelődését és a távolságtartó, gesztustalan tekintet felértékelődésének univerzális narratíváját idézik meg, másfelől annak a társadalomnak kínálják allegorikus olvasatát, melyben a tekintet által elidegenedett, kontroll és identitásvesztett női testeket intézményes, patriarchális és ideológiai átnevelésnek vetik alá a férfiszereplők. A vizsgált filmekben allegorikusan megidézett posztkommunista világról – Király szerint – a hiány, a kiszolgáltatottság és a veszteség tapasztalatától szenvedő karakterek viselkedése tudósít a legnyíltabban. Az identitásválságra adott női és férfi reakciókat a tanulmány bár megkülönbözteti, mégis megfogalmazza ezek közös metszetét: a klinikai teret, valamint a panoptikum látványfelfogását kifordítva, saját személyes céljaikra használva, illetve attól eltávolodva juthatnak el a szereplők életük titkainak és identitásuknak a feltáráshoz.

Hajdu Szabolcs filmjeinek térhasználatát, az identitások színrevitele és a térszervezés közötti kapcsolatot vizsgálja Varga Balázs, aki szerint a rendező alkotásaiban a helyszínek mindig a színre lépés – mutatványok, magánszámok, performatív aktusok – terei. Elemzésében Varga megkérdőjelezi a klasszikus tételt, miszerint a zárt térrel ellentétben a nyitott tér a szereplők szabadság-érzetét hangsúlyozza és rámutat arra, hogy Hajdunál a szabad tér (legyen az akár tágas belső tér) egy panoptikus csapda, a

láthatóság és a színpadra helyezettség előli menekülés lehetetlenségét kifejező toposz. Az életműben megjelenő terek tematizálását a már említett, hatalmi viszonyokat (felügyeletet és ellenőrzést) leképező panoptikus terek, az elveszettség-tapasztalatot erősítő, a kultúrák és nyelvek keveredésével létrejövő liminális terek, valamint a heterotópikus furcsán tagolt, egymásba nyíló és átjárható terek vonatkozásában elemzi a tanulmány. Típusuktól függetlenül ezek a terek egyaránt olyan színpadi terek, melyek a teljesítmény és kényszer, produkció és produkáltatás, megfelelési vágy és autonómia dinamikáját teszik láthatóvá, amit Varga a *Fehér tenyér* versenyjelenetének részletes elemzésével szemléltet.

Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* című filmjének foucault-i ánus olvasatában Hajnal Márton a panoptikusság, a térszerkezetben érvényesülő hatalmi mechanizmusok logikáját vizsgálja. A tanulmány szerint a testeket a nézői tekintetnek vizuális és narratív szinteken egyaránt kiszolgáltatató technika teszi Hajdú filmjét a panoptikusságot érzékletesen szemléltető alkotássá. Ennek további példái azok a jelenetek, amelyekben a kameramozgások úgy formálják jelenetté a látványt, hogy eközben a nézőt az osztályozók pozíciójába helyezik. Hajnal értelmezésében a *Bibliothèque Pascal* nézője belülről éli meg a felügyelet és a megfigyelés foucault-i elképzeléséhez szorosan köthető médiumtörténeti narratívát, mely szerint a filmes apparátussal azonosuló, a kamera nézőpontját elfoglaló néző már mindig is panoptikus elrendezésben (az apparátusi struktúrához kötődő hatalmat gyakorolva) tanulmányozza a diegetikus tereket, testeket és a szereplők gondolatait.

Sághy Miklós a rendszerváltás előtti és utáni szerzői filmekben – *Tiszta Amerika*, *Zsötem*, *Itt a szabadság!*, *Moszkva tér*, *Fehér tenyér* – vizsgálja a Nyugat-képzeteket, pontosabban azt, hogy a szabadságot mint a nyugati társadalmakhoz hagyományosan kapcsol imaginárius jelentést milyen módon írja át és felül a határok megnyílásával lehetővé vált mozgásszabadság. A New York, Bécs, Párizs, Las Vegas tereiben játszódó történetek hősei szabad világról alkotott korábbi elképzeléseik felülírására kényszerülnek, tényleges tapasztalataik hamis sztereotípiákká fokozzák le a Nyugatot bálványozó imaginációkat. A tanulmány érvelése szerint mindez azzal magyarázható, hogy a szabadság meghódítását célzó határátlépéseket a meghasonlottság léttapasztalatával bíró kelet-európai identitások hajtják végre, akik számára a vágyott jobb élet mintha mindig egy képzeletbeli határon túl létezne, konkrét országoktól és városoktól függetlenül. Sághy tünetértékűnek tekinti azt a vonást is, hogy az 1990-es és a 2000-es évek filmjeiben a Nyugat-ábrázolás alaptónusa szinte azonos, ami a kelet-európaiságból való kiszakadás lehetetlenségére és a kádári diktatúrában kialakult, röghöz kötő reflexek hatalmára hívja fel a figyelmet.

Horváth Imre a *Nyócker!* című animációs filmben a kétes hírnevű budapesti kerület kulturális konstrukcióját vizsgálja, ahogy különböző jelentéstársítások – diszkurzív és narratív megszállások – nyomán gyakorlatba vett helyé, különféle imaginációk színpadává válik. A film kulcsmotívumát, a kerület bekamerázását, vagyis felügyelő-apparátusok e térbe juttatását a szerző Foucault-i alapokon vizsgálja és tekinti Józsefvárost heterotópiának, olyan ellenszerkezeti térnek, ahol a szereplők hatalmi játszmái

és identitáspolitikái deviánsként kerülnek ábrázolásra. Horváth szerint a *Nyócker!* cselekményének tere nemcsak heterotópia, de intertextuális egyvelege különböző jól és kevésbé ismert kulturális szövegnek, ugyanakkor egy hibrid és multikulturális tér is. A különböző jelentések szinte megfosztják fizikai valóságától és térmitosszá alakítják, ám éppen ekként képes a kortárs jelen szociális, etnikai, történelmi és nemi imaginációival párbeszédbe kerülni és azokat megjeleníteni.

Zárásként és, mint a ZOOM sorozat szerkesztői ezúton is köszönjük az Angol-Amerikai Intézet és különösen a Brit Kultúra Tanszék vezetésének töretlen szakmai és anyagi támogatását. Jelen kötet megjelenésében kulcsszerepet játszott az OTKA *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román film-ben és irodalomban* című, NN112700 számú projekt keretében nyújtott támogatása.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Aitken, Stuart C.; Leo E. Zonn (szerk.). *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1994.
- Anderson, Jon. *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*. New York: Routledge, 2015.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. New York–London: Routledge, 1993.
- Carter, Sean; Dodds Claus. *International Politics and Film: Space, Vision, Power*. New York: Columbia UP, 2014.
- Cosgrove Denis, (szerk.). *Mappings*, London: Reaktion Books, 1999.
- Elden, Stuart; Crampton, Jeremy W. „Introduction Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography”. https://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Space_Knowledge_and_Power_Intro.pdf
- Foucault, Michel. „A hatalom mikrofizikája”. Ford. Kicsák Lóránt. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 307–330.
- . *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó; Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- Gott, Michael; Herzog, Todd (szerk.). *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2015.
- Heath, Stephen. „A narratív tér”. Vajdovich Gyöngyi (szerk.). *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. 119–182.
- Jackson, Peter. *Maps of Meaning: An introduction to Cultural Geography*. London–New York: Routledge, 1989.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan, 1984.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

- Mulvey, Laura. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”. Vajdovich Gyöngyi (szerk.). *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. 249–272.
- Vincze Teréz. „Testek táguló keretben: térkonceptiók a modernista magyar filmben.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 25–40.
- Warf, Barney és Santa Arias (szerk.). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London és New York: Routledge, 2009.