

TÉR, HATALOM ÉS IDENTITÁS VISZONYAI  
A MAGYAR FILMBEN

SZERKESZTETTE:  
GYŐRI ZSOLT ÉS KALMÁR GYÖRGY



**A kortárs filmtudomány kulcskérdései**

**4.**

A sorozatot szerkesztik:  
Gyóri Zsolt és Kalmár György

# Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben

Szerkesztette:  
Győri Zsolt és Kalmár György



Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrecen University Press  
2015



A kötet megjelenését a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszéke, a Debreceni Egyetem RH/751/2015 számú kutató egyetemi projektje és az OTKA 112700 Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature pályázata támogatta.



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI  
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL

Lektorálta:  
FODOR PÉTER

A borítótervet készítette:  
DÖMÖTÖR LAJOS

ISSN 2063-8450  
ISBN 978 963 318 551 3

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,  
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press  
[www.dupress.hu](http://www.dupress.hu)

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi  
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2015-ben

# Tartalom

|  |     |
|--|-----|
| Kalmár György, Győri Zsolt: A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben.....  | 7   |
| Vincze Teréz: Testek táguló keretben – térkonceptiók a modernista magyar filmben .....   | 25  |
| Kalmár György: A labirintus-elv: férfiasság-konstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben.....   | 41  |
| Pólik József: Mi leszünk az ifjúság: a Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton <i>Ifjú szívvel</i> című filmjében.....  | 56  |
| Stóhr Lóránt: Apa, fiú, föld. A föld mint identitásképző erő a magyar filmben.....   | 84  |
| Győri Zsolt: Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról” .....   | 99  |
| Szabó Elemér: Az <i>Apacsok</i> című filmdráma foucault-i olvasata .....   | 119 |
| Benke Attila: A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban .....   | 135 |
| Ureczky Eszter: Nyögvenyelős gulyáskommunizmus: az evés mint a késő-kádárkori hatalmi viszonyok, nemi szerepek és fogsasztási módok metaforája a <i>Veri az ördög a feleségét</i> című filmben ..... | 159 |
| Virginás Andrea: Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román-magyar játékfilmekben .....   | 171 |
| Feldmann Fanni: Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után .....   | 183 |
| Király Hajnal: A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben .....  | 202 |
| Varga Balázs: Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben .....  | 216 |
| Hajnal Márton: A panoptikusság motívum a <i>Bibliothèque Pascalban</i> .....   | 226 |
| Sághy Miklós: Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után.....  | 233 |
| Horváth Imre: „Mindenki gettóstár”: tér, hatalom és identitás a <i>Nyócker!</i> című animációs filmben .....   | 244 |
| A kötet szerzői.....   | 253 |



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

„A hatalom analizéséhez ... 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, összeshövődését, együttes működését tanulmányozzuk magyar filmek vonatkozásában. Kiinduló elméleti hipotézisünk szerint a filmekben megképződő szereplői identitások és az elbeszelt 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,<sup>1</sup>

---

\* 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.

<sup>1</sup> 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 képzelték 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 őrület, 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 öröklik 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 elcsépelte 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 jelenhetnek, 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 bölcsész tudományok 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 identitás-mintázatok 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 észrevevessük a tér megalkotottságát, azt, hogy az nem természetes vagy semleges, hanem mindig *valamilyen*, és ez a milyenség egyaránt hatással van a térben létrejövő identításokra, 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 keretelési 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.<sup>2</sup> Így a filmes tér, illetve konkrétan 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.<sup>3</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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 Sággy Miklós írását kötetünkben.

<sup>3</sup> 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 Frankfurter 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 rendszerváltás után pedig az előző rendszer által lejáratott 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 képességéeként 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 megszábasát, 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.<sup>4</sup>

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 metrővezető 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.<sup>5</sup>

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

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

<sup>5</sup> 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 mikroszinteken 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-elretentő (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 (régimódon 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 modernítésre 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 őrtornyból a cellák befelé néző ablakain át folyamatos megfigyelés (vizuális kontroll) alatt tarthatók a rabok. Térbeli elrendezésének köszönhetően a Panoptikum „az őr oldaláról nézve megszámlálható 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 szerint „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 elméleti-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 számára – számos kihívás érte a 19. század óta. Már a romantika stílus- és eszmetörténeti 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 megképződésének tudományaként is, mely dinamikus szerkezeti modellek működésével magyarázza az ellentmondásokkal terhes, önmagát soha teljesen meg nem értő, uralni 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, sűritésről, 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 bölcsész tudományok 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 hatalmas, 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 indíttatású 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 Stóhr 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 széttartóságának 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 térrel kapcsolatos megglátásaira valamint Makk Károly: *Megszállottak* és Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című filmjeire támaszkodva vizsgálja. A filmteret 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-rezsimek államművészete, a szocialista realizmus politikai és poétikai természetét vizsgálja Keleti Márton *Iffú szívvel* című filmjére támaszkodva. A filmet, akár csak a korszak többi sematikus alkotását egy sajátos államutópia grandiózus reprezentációjának tekinti. A tanulmány beállítások szoros elemzésén keresztül mutatja be a szocialista realista mozi térszertétikája 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 beszéltetők 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 hangnemében 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) „parasztalanítási” 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 tézesítésbe vetett hitet testesíti meg, addig Nagy Viktor filmjének fiúalakja a paraszti identitás iránti ösztársadalmi megvetést.

Győri Zsolt tanulmánya az *Apacsok* (Török Ferenc) és *A határozat* (Gazdag Gyula-Ember Judit) kapcsán vizsgálja a magyarországi indiánok és téeszelnökök 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-koncepciók 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-egyén 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 térfelületei 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 felidézésével 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/irónia/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 valóságként, hanem a diegézis

olyan hiátusaihoz kötöttek, melyek kinek-kinek az egyéni emléktárából tölthetőek 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 feltárásához.

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 identitáspolitikai 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](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 újtjai*. 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.



# Testek táguló keretben – térkoncepciók a modernista magyar filmben\*

„Minden történet utazástörténet – térbeli gyakorlat.”  
(de Certeau 1984: 115)<sup>1</sup>

A második világháború után induló európai modernista filmművészet kapcsán az egyik általánosan elfogadott nézet, hogy ennek a korszaknak van a téralkotással kapcsolatos, sajátos felfogása, mely elkülöníti korábbi filmes irányzatoktól. Az egyik ilyen jellegzetesség, hogy új módon definiálja a viszonyt a filmi karakterek és azok környezete között. Ez az újdonság például abban ragadható meg, hogy az olasz neorealizmusra jellemző, a karakter és környezete (egyén és társadalom) közötti organikus kapcsolat felbomlik, és azt a (modernista) individuum és környezet ábrázolásának, valamint a közöttük fennálló viszony bemutatásának új koncepciója váltja fel.

Jelen írásban arra teszek kísérletet, hogy a filmtudomány utóbbi évtizedeiben dominánsnak mondható, filmtérre vonatkozó elképzeléseit kiegészítsem: két jellegzetes modernista magyar film (Makk Károly: *Megszállottak*, 1961; Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963) példáját felhasználva bemutatom a filmi térhasználat interpretálásának néhány olyan lehetőségét, mely a társadalomtudományokban az 1970-es évektől jelen lévő „téri fordulat” (spatial turn) bizonyos szerzőinek gondolataira támaszkodik. A filmtudományi térelemzések ugyanis előszeretettel közelítették meg a filmekben megjelenő helyszíneket – a de Certeau-i értelemben vett – ‘hely’-ként és nem ‘tér’-ként (de Certeau 1984: 117), s ezáltal azt a dualista, karteziánus felfogást erősítették, mely a teret mint objektív és homogén kiterjedést (*res extensa*) megkülönbözteti és elválasztja az alanytól (*res cogitans*), valamint azt a kanti koncepciót tükrözték, miszerint a tér valamifajta üres konténer, amiben az emberi cselekvések lezajlanak. Henri Lefebvre, Michel de Certeau és Michel Foucault térrel kapcsolatos meglátásai nyomán szeretnék felvetni néhány olyan szempontot, melyek ezt a dualista térfelfogást árnyalják, s melyek segítségével a két magyar modernista film térfelfogásának értelmezéséhez a szokásostól eltérő, használható szempontokat nyerhetünk.

---

\* Jelen írás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának, az OTKA „A másság terei” című, NN112700 számú, valamint az NKFI „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708 számú projektjének támogatásával készült.

<sup>1</sup> Ha másként nem jelzem, az idézett szövegrészeket saját fordításban közlöm – V. T.

Az emberi térfogalom és térérzékelés történetének jelentős paradigmaváltásai sorában a film mint technológia és mint kulturális jelenség is fontos állomást jelent. A több mint egy évszázada a mozgóképnek köszönhetően lezajlott alapvető átalakulás mára már a történelem homályába látszik veszni, s úgy tűnhet, már csak a korai filmmel foglalkozó kutatókat hozhatja lázba. Azonban az internet, a digitális forradalom, a mobil eszközök és a cyberkultúra terjedése nap mint nap mindannyiunkat közvetlenül emlékeztetnek arra, hogy az átalakulás nem zárult le, e folyamatban a mai jelenségek lényegében modern változatai a mozgóképek korai szakaszában lezajlott drasztikus változásoknak. Jellemző, hogy a korai film által keltett különös hatás legendás történetei között fontos szerepet játszanak azok, melyek éppen a térérzékelés küszöbön álló átalakulását teszik kézzelfoghatóvá. A vonat érkezésekor megrémülő nézők, vagy a gonosz megjelenésekor a vászonra támadó tapasztalatlan befogadó története annak jelzése, hogy miként billentette ki a valós élettér érzékelésének tapasztalatát a korai nézők számára az új médium. A jelenkor internetes világában a valóságos terek virtualizálódása és a virtuális terek napi tapasztalattá válása ugyanennek a jelenségnek a kortársi változatai. S mindezen jelenségek közül egyre több jár azzal a konkrét tapasztalattal – a cybertérben végrehajtott cselekvésektől a mobil eszközök segítségével a virtualitást és a valóságot összekapcsoló tevékenységekig –, hogy a személyes tér fogalma jelentősen átalakul, miközben a tér mint üres konténer képzelete is egyre kevésbé tűnik kézenfekvőnek.

## A (média)tér (mediatizált) teremtése

Henri Lefebvre 1970-es évekbeli munkáiban megjelenik a térszemléletet a huszadik század második felét megelőzően uraló karteziánus elgondolás kritikája. A Descartes megalkotta koncepció szerint a *res extensa* (a homogén és objektív külső tér) teljességgel elválasztható a szubjektumtól (*res cogitans*). Ebben a felfogásban a tér kizárólag és egyértelműen a kiterjedés alapján határozódik meg, koordináták, vonalak és felületek segítségével írható le, az euklideszi geometria szabályainak megfelelően. Descartes a fizikát, sőt a pszichológiát is geometriai mechanizmusokra redukálta, aminek következtében éles ellentmondás jött létre: egyfelől a tér szimpla gondolattá vált (elgondolt mennyiségekké, elválasztva az érzékelhető minőségektől), másrészt a tér valósága teljességgel kívül rekedt a gondolkodón. Azonban ha a kívül lévő tér teljesen más, mint a gondolat, akkor nem felfogható, ha pedig pusztán csak gondolat, akkor a térről való tudás tartalom nélküli. (Elden: 187) Lefebvre úgy látja, hogy Descartes-ot követően előbb a matematikusok sajátították ki maguknak a teret mint természettudományos témát, majd miután absztrakt képzetekké és koncepciókká alakították és leválasztották a fizikai valóságról, a filozófusoknak is újra kedvelt témája lett, s a tér a filozófiai tradícióban is ismét mint 'mentális dolog' szerepelt. (Lefebvre 1991: 2–3; Kalmár–Győri, 8–9)

A vizuális művészetekben, így a festészetben és a filmben is a fizikai, tapasztalati tér és a mentális koncepcióvá alakuló tér közötti viszony és ennek a transzformációnak az adott művészeti ág általi artikulációja képezi az egyik fontos, a térbeliségre vonatkozó

kérdést. Hogyan mérhető fel, milyen eljárásokat használ a médium a tér reprezentálásában – ennek a problémának a történéseiként és ‘matematikusaiként’ tűnnek fel hagyományosan a filmi tér teoretikusai.

Noël Burch például a három dimenziós tér ábrázolására vonatkozó filmes konvenciók kialakulását elemzi. Arról ír, hogy a korai filmben a három dimenziós tér két dimenziós síkra vetítésének a reneszánsz perspektíva szabályai szerint történő megszervezése korántsem spontán jelent meg, nagyjából egy húsz éves periódus során alakult ki, ami sok tekintetben a rekapitulációja volt annak a folyamatnak, ami a festészetben a monokuláris perspektíva kialakulásához vezetett (Burch 1990). 1906 és 1914 között a filmek kettéváltak a tér és térfogat reprezentációjának tekintetében: a Lumière modellt követő filmek ugyan alkalmazzák az Alberti által kodifikált perspektívaszabályokat, mindazonáltal a filmet megelőző és bizonyos értelemben előzményként felfogható kulturális formák (vetített állóképek, árnyjátékok, panorámák) teremtette példák és a forgatási körülmények sem kedveztek a háromdimenziós érzet filmi kialakításának. A térhatás megteremtésének a világítás és a beállítások szöge (nem frontális kamera) lett a legfőbb kulcsa – a vízszintes síkhoz képest az elmozdulás elkezd felületeket mutatni, vagyis térfogatot ábrázolni. A szereplők is elkezdtek a kamerával szöveget bezárva mozogni mozgásukkal a tér mélységét hangsúlyozva. Ezt az átalakulást nevezi Burch a haptikus tér megjelenésének a filmben. A háromdimenzió érzetét segítő különféle eljárások mind abba az irányba mutattak, hogy a láthatatlan utazó (a nézői szubjektum) a haptikussá váló univerzum centrumában rögzüljön. S miközben a tízes évek közepén a mélységábrázolás ezen rendszerei megszilárdultak, meg is jelent az első modernista hullám (a német expresszionizmus) a filmben, mely tulajdonképpen intézményesíti a felület és a mélység közötti feszültséget, mely mondhatni azóta is bármikor aktivizálható esztétikai feszültségként, stilisztikai lehetőségként jelen van a filmművészetben.

Stephen Heath a film térvonatkozásait összefoglaló tanulmányában (Heath 2004) a narratív aspektusokra koncentrál (vö. Kalmár–Győri, 11). Elsősorban az érdeklí, hogyan teremt meg a kamera a filmi teret a narráció tereként, és lényegében az az alapállás húzódik meg a gondolatmenet háttérében, hogy a kamera tulajdonképpen a semmiből teremt filmi teret a narratíva szabályai szerint. Természetesen felhasználja a valóság elemeit, tárgyait és az emberi érzékelés különféle tulajdonságait, de a lényegre tekintve a semmiből építi fel a filmkép perspektivikus rendjét és ezen keresztül a narratíva terét. Központi szempont a ‘koherencia’, amennyiben a kamera teremtő munkájának ez a visszaigazolása: azáltal, hogy rögzít egyfajta térbejárási rendet, útvonalat, a végbement események – a narratíva vonatkozásában – definiálják (újra) a teret. (120) Vagyis ennek a térnek az adott narratíva viszonylatában van koherens, saját létmódja, melyet a semmiből teremtett a kamera saját viselkedésével (bejárt út, kiválasztott látvány, mozgásformák). Mindezeket a térképző eljárásokat a domináns, narratív film a ‘valóságosság’ érzetének megteremtése érdekében működteti, miközben a valóságosság mibenléte maga is változó filmi nyelvezetek soraként, változó kódok történeteként írható le – nem beszélhetünk egy végső és ideális valóságosság elérésére való törekvésről, aminek csak a médium technológiai hiányosságai szabnak gátat.

A filmtér filmi természete, vagyis hogy a saját kódrendszerben újraalkotott térrel van dolgunk, a film mediális és művészeti egyediségének fontos összetevője – természetes tehát a filmtudomány érdeklődése ezen egyedi, mediális jelleg iránt. Ennek felderítése kapcsán Burch-öt és Heath-t is alapvetően a perspektíva, a háromdimenziós tér és térfogat érzetének megteremtése, a tér berendezhetősége, kiterjedése és elrendezése (a képen belüli és a képen kívüli tér, és e kettő viszonya) érdekli. Amikor Heath azt írja, „*a film világa a tekintet és a nézőpont narratív, a képfolyamnak a teret helylé átalakító elrendezésére épülő látványosságaként tárul elénk*” (151), pontosan annak a karteziánus elgondolásnak a filmelméleti változatát fogalmazza meg, mely szerint a tér egy olyan mentális konstrukció, amit geometriai koncepciók (pontok, vonalak és felületek) határoznak meg. Mindez egy folyamatot alkot, melynek terméke egy további mentális konstrukció, a nézői szubjektum: „*A tér eljárásokban, így a tekintet és a szubjektív beállítások létrehozásán keresztül teremődik meg, s vele a néző mint alakulóban lévő szubjektum.*” (163) Az ezen eljárások során létrejövő konstrukciókban aztán ‘zavarként kezelt helyek’ is képződnek, mint a képtelen helyek (a szereplők és/vagy a kamera számára lehetetlen, elfoglalhatatlan pozíció), valamint a mindenható és mindentudó helyek. (157–159) Bizonyos értelemben Heath és Burch is a filmi tér technokrata, matematikai, mérnöki szemléletét képviselik, mely sokban emlékeztet arra a tevékenységre, melyet Lefebvre a tér koncepciójának konstruálása során a matematikusoknak és a filozófusoknak tulajdonított.

Kovács András Bálint a második világháború utáni, európai modernista filmművészet életrajzát és stilisztikai karakterét összegző munkájában (Kovács 2005) az irányzat filmtérrel kapcsolatos jellegzetességeit is tárgyalja, mint sajátos stílusösszetevőt. A fentebb idézett filmtudományi szerzők gondolkodásával összecsengő, a filmi teret elsősorban mint geometriai koncepciót, felosztható, síkok rendszereként leírható, jellegzetesen karteziánus entitást kezeli. A tér geometrikus rétegzettségéről, annak feldarabolhatóságáról beszél: „*az előtér és háttér elszakítása először is azért nagyon fontos, mert jellegzetesen képviseli mind a klasszikus modernista, mind a klasszikus drámai rendezésmódtól való eltérést. Másodszor, hozzájárul a képi stílus általános változásához a hatvanas években, amely a kép síkszerűségében, a mélységélesség eltűnésében ragadható meg.*” (Kovács 2005: 325) A modernista film által előidézett ‘elvonat világ’ képzete is a karteziánus külső és belső kettősségének vonatkozásában érthető: „*a modern film egyik legjellegzetesebb vonásává vált az elhagyott üres terek használata, amely a szereplőket körülvevő elvonat világ érzetét kelti.*” (Kovács 2005: 325) A lefilmezett valóságos külvilág (*res extensa*) a film által újradefiniált, a térről alkotott képzetté válik, melybe belevetett az attól elidegenedett szubjektum (*res cogitans*). Kovács szerint a modernista film stilisztikai eljárásai olyan felszínhatást hoznak létre, mintha a szereplők síkképek előtt játszanának, s mintha elvesztették volna kapcsolatukat a fizikai valósággal. A szereplők és a környezet közötti szerves kapcsolat megszűnése mint modernista stilisztikai jegy azonban nem pusztán műviség és realizmus oppozíciójában ragadható meg: „*A ‚felszínhatás’ alapvetően modernista formai elv, amely különböző módokon valósítható meg, de minden esetben az egyén és a környezet dehumanizált kapcsolatának ábrázolását eredményezi.*”

(Kovács 2005: 326) A modernista térábrázolás efféle elemzése összhangban van a fentebb idézett teoretikusok filmtérre vonatkozó technológiai szemléletével, annak esztétikai, stilisztikai olvasatát adja.

Eltérő dimenzióban, de ugyanennek a szemléletnek a folytatása mindaz, amit a kortárs technológiai fejlődés, a film tekintetében elsősorban a három dimenziós megjelenítéssel kapcsolatos törekvések ösztönöznek: a térteremtés egyre inkább technicizálódik, az új technológiáknak köszönhetően a tér új módon mérhető fel, a rekonstrukciónak új médiatechnológiai lehetőségei nyílnak meg. A három dimenziós filmben technikai értelemben véve a megalkotott társadalmi tér egyre távolodik attól, amit a modernizmus 'táj'-ként definiál. A táj jellegzetesen a modernista elgondolás része mint olyan külső valóság, amely mintegy ábrázolatként fejezi ki a társadalom és a kultúra bizonyos jellemzőit, mely azonban síkszerűvé, 'tájképpé' válhat, amiről a szereplők leválnak.

A fenomenológiai kötődésű, a filmtudományi érdeklődés homlokerébe a 2000-es évek elején kerülő 'testi fordulat' (lásd pl.: Marks 2000, Elsaesser–Hagener 2010) és a kognitív filmtudomány 'megtettesült elme' (Elsaesser–Hagener 2010: 149–169) elképzelései mindeközben azzal a kérdéssel vannak elfoglalva, hogy miként lehet feloldani a karteziánus 'gondolkodom, tehát vagyok' axiómájában rejlő problémát, mely a tapasztalást és létezést testetlenként fogja fel. Nyilvánvaló, hogy a testetlen létezés gondolata a tér problémáját is érinti. A testi fordulat szellemében, a különféle érzékek előtérbe kerülése folytán a film nemcsak mint vizuális, hanem mint összetett, multiszenzoros tapasztalat értelmeződik újra. (Marks 2000) Vagyis a filmi tér felmérése ilyen módon nemcsak a perspektíva mint vizuális jelenség feltérképezését, de egyre inkább mint egy haptikus, multiszenzuális tapasztalat terének felmérését is jelenti. Ebből a nézőpontból tekintve válik (újra) időszzerűvé, hogy a filmi tér felépítését heterogénként fogjuk fel, melyben a geometriai értelemben vett megkomponáltság nem az egyetlen és legfőbb meghatározó tényező (vö. Kalmár–Győri 12). Számolni kell a tér sajátos kulturális, társadalmi rétegzettségével is.

## A (társadalmi)tér (társadalmi) teremtése

A tértapasztalatot illető átalakulásról beszél Fredric Jameson a románc (*prose romance*) és a modern regény befogadásakor átélt 'világban lét' különbségének bemutatásakor. A románc a világban lét érzetét kelti fel az olvasóban, egy újfajta érzés megtapasztalását abban a világban/környezetben, melyben az olvasó már mindig benne van – az ismerőst újként éli meg. A románc szereplője 'észlelő apparátus', akinek mozgása a narratívában egy utazó útvonalát írja le, mely a narratíva által létrehozott 'lokális intenzitásból' és 'horizontokból' tevődik össze. Ugyanakkor a modern regény karakterközpontú, a modern, centrális pozíciójú szubjektivitásra koncentrál, ahhoz képest teremt meg saját világát. (Jameson 1981: 112, idézi: Wegner 2002: 187) A már ismertben benne lét újszerű felismerésének lehetősége és a tapasztalatnak a szubjektumból kiinduló megteremtése valószínűleg nem kell, hogy egymást le- vagy felváltó

konstrukció legyen. A modernista magyar filmek jelen példái éppen azt mutathatják, hogy egyfelől a modernista regény karaktereihez hasonlóan itt is a szubjektivitás az egyik centrum, azonban a lokális intenzitás és az észlelő apparátus viszonya épp olyan fontos szerepet kap. Amennyiben a térnek mint szociális konstrukciónak a jelenlétét is figyelembe vesszük, akkor ezen filmek esetében a Jameson által említett két pozíció közötti átmenet fázisait figyelhetjük meg. E filmek értelmezésébe tehát a hagyományos, a térteremtő gesztusok elemzése mellett szeretném bevonni a társadalomtudományok téri fordulatának tanulságait, melyek a teret elsősorban mint társadalmilag formált, teremtett konstrukciót értelmezik. A különböző gondolkodók munkáit az kapcsolja össze, hogy megkérdőjelezzik a karteziánus *res extensa/res cogitans* felosztást, és a kanti elképzelést a térről mint üres konténeréről. A téri fordulathoz köthető gondolkodók munkáiban a tér mint különféle társadalmi eljárások, emberi cselekvések által formált és termelt produktum jön létre, mely ugyanakkor maga is visszahat a benne végezhető tevékenységekre, a világban való lét megtapasztalásának lehetőségeire és korlátaira (vö. Kalmár–Győri 10).

Henri Lefebvre, a társadalomtudományi térfelfogás szempontjából meghatározó jelentőségű, eredetileg 1974-ben megjelent könyvében határozottan elutasítja a tér korábbi felfogását, vagyis az előzetesen létező, formális tulajdonságokkal leírható üres helyet, melyet különféle dolgokkal (anyagok, tárgyak, testek) lehet feltölteni. (170) Ehelyett úgy fogalmaz, hogy „a (társadalmi) tér (társadalmi) termék” (26), vagyis alapvetően az emberi cselekvések során és következményeként jön létre. Lefebvre marxista keretek között gondolkodik, vagyis szerinte a teret egy adott korszak termelési viszonyainak fényében kell megérteni, így az általa elemzett ‘társadalmi tértermelést’ a modern kapitalizmus kialakulásának alapvető összetevőjeként jellemzi. Ugyanakkor munkásságával a hagyományosan időközpontú, a térrel szemben gyanakvó marxista gondolkodást is megreformálja. Foucault így fogalmazott az uralkodó marxista állásponttal kapcsolatban: „A teret halottnak, stabilnak, nem dialektikusnak, mozdulatlanak tekintették. Az idő ezzel szemben gazdag, termékeny, élő és dialektikus volt. Mindazok számára, akik összekeverik a történelmet az evolúció, az életfolyam, az organikus fejlődés, a tudat tökéletesedése vagy a létezés programjának régi sémáival, a térrel kapcsolatos terminusok használata a történelemellenesség érzetét kelti. Ha valaki a tér vonatkozásairól kezdett beszélni, úgy tűnt, hogy ellenséges az idővel szemben.” (1980: 70)

A termelés Lefebvre-nél nemcsak materiális termékek előállítását jelenti, hanem szellemi termelést is, amilyen például a társadalmi idő és tér teremtése, vagyis a termelés vonatkozik a társadalom, a tudás és az intézmények megteremtésére is, egyszerre materiális és mentális folyamat. (1971: 30–31). Ugyanakkor a tér mint társadalmi produktum egy kettős illúzió segítségével rejti el azt a jellegzetességét, hogy maga is termék: a transzparencia illúziója és a realitás illúziója által. (1991: 27) Ez az elképzelés egyébként teljes összhangban áll a korabeli filmkritikában is megjelenő, a realista film-elbeszélés által teremtett transzparencia és realitás illúzió problémájának vizsgálatával. (MacCabe 2007) E hasonlóság is arról árulkodik, hogy a film mint médium és mint társadalmi intézmény lényegében maga is olyan eszköz, mely részt vesz a társadalmi

tér termelésében. Tehát amikor a film és a mozgóképek egyéb médiumai átalakítják a világban létünk tapasztalatát, maguk is a társadalmi tér termelőiként lépnek fel. Másrészt viszont feltételeznünk kell, hogy a filmben 'megragadott' terek eleve társadalmi sajátosságokkal bírnak, s a filmi tér teremtése nem semleges alapanyagból hozza létre a narratívában az érzékelő szubjektum centruma köré konstruált teret, a folyamat alapanyagaként rendelkezésre álló terek már eleve társadalmilag konstruáltak és mint ilyenek lépnek be a filmbe.

A társadalmilag termelt tér jellegzetes konfigurációi megtalálhatóak az itt tárgyalt két magyar filmben. Az egyik alapvető motívum a város és a vidék közötti feszültség, és az ezekkel a terekkel asszociált kulturális tartalom. A *Megszállottak* elején a városban vagyunk, hősünk esőtől/vízről csillogó utcán sétál, ahonnan hamarosan a homoksva- tagra emlékeztető, öntözésre szoruló vidékre távozik.



A vidéket mutató autózás után a homokdűnék közé érkezünk, s rögtön az első beszélgetésben megjelenik a magyar nyelvhasználat térbeli metaforikáját oly hangsúlyosan jellemző hierarchia – a fővárosból érkező mérnöknek vidéki kollégája mondja: *te lekerültél ide, én viszont hamarosan újra fel fogok kerülni a fővárosba*. Később, amikor a kútásás során az egyik fiatalember megsérül, a szó szoros és átvitt értelmében is repülőgéppel viszik „fel” a városi kórházba. Miközben a nyelvhasználat metaforikájában az van kódolva, hogy a „fenti” főváros értékesebb, mint a „lenti” vidék, a film dramaturgiaiilag azt bizonyítja, hogy a város a rossz, a negatív impulzusok helye, ahonnan a lelki béke reményében vidékre kell menekülni. A vidék kezdetben a főhős számára a problémáktól való „eltávolodást” jelenti. A térszimbolikában a várossal a zárt terek kapcsolódnak össze, nyomasztó irodák és folyosók, a film első beállításában a sötét, csőszerűen ábrázolt sugárút a korlátok létezését sugallja. Míg a vidékkel, a nyílt, tágas, ha mégoly sivatagos is, de nyitott tér társul. Sőt egy alkalommal elhangzik, hogy valószínűleg egy hatalmas tenger (a végtelenség és szabadság szimbóluma) rejtőzik a sivatagos táj alatt.

A kint és bent ellentéte a film egyik fontos jelentésképző téralakzata lesz. A fentiekén kívül jellegzetes megjelenése a motívumnak a városból vidékre helyezett mérnök lakókocsija mint helyszín, és a hozzá kapcsolódó dramaturgiai elemek. A lakókocsi, mint ahogy a tsz-elnök irodája is, magában foglal egy darabot a városból, a város feszültségeiből és a város által megtestesített bürokráciából. A tsz-elnök felmondólevele körül

közte és felette között kialakuló heves vita helyszíne a szűk és sötét lakókocsi-belső, melynek klausztrófóbb jellegét hangsúlyozza a kamera azáltal, hogy a kameraszögnek köszönhetően a plafon is látszik a képen – a szorult helyzet képi metaforájává válik a beállítás.



Majd a film végén, a drámai (*deus ex machina* jellegű) befejezés előtt, amint a frusztrált főhőst látjuk idegesen lövöldözni egy légpuskával, hirtelen és kissé kísértetiesen kinyílik a lakókocsi ajtaja. S mintha egy csapásra a megoldás felé vezető út nyílt volna meg ezáltal: váratlanul megérkezik a városi képviselő a hírrel, hogy az öntözőrendszer építése mégis szabad utat kapott.



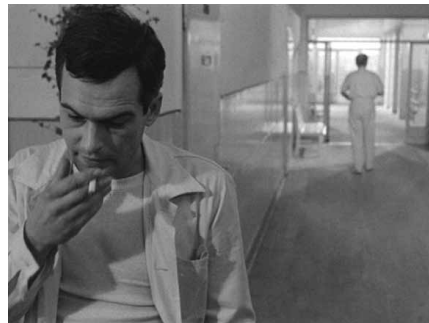
A filmben a kreativitás, az alkotókedv, a dinamizmus és a teremtőkészség mind a szabad, nyílt terekhez kapcsolódik. A pozitív tartalmak, mint barátság, összefogás, bizalom megjelenítése is javarészt külsőkben történik. A város és vidék viszonylatában a város negatív, míg a vidék pozitív tartalmakkal telítődik a „fent” és „lent” verbális motívikát felülírva. A háború utáni Magyarország társadalmi-politikai viszonyainak fontos tükre volt a filmekben megjelenő vidék-város viszony. A hatvanas évek elejének filmművészete számára ez a térhasználati kérdésként is megfogalmazható jelenség fontos, és hangsúlyos motívummá válik.

Az *Oldás és kötés* város-vidék dinamikája is rendkívül hangsúlyos. Dramaturgiailag hasonló helyzettel van dolgunk, mint a *Megszállottak*ban. A városi értelmiségi a problémái elől vidékre menekül. Ezúttal azonban nem sikerül megnyugvást, új célt vagy értelmet találnia a „széles pusztaságban”. Idegen, kívülálló marad, hiába veszi magára a jellegzetesen vidéki öltözet szimbolikus darabjait, nincs feladat, küldetés számára



ezen a helyen, aminek segítségével integrálódhatna, hogy enyhítse tanácstalanságát, kiábrándultságát. A térszimbolika kidolgozása ezúttal is a fő dramaturgiai motívumhoz kapcsolódik, ami itt generációs kérdésként jelenik meg. A mi és ők oppozíció, a fiatalok és az idősök kontrasztjaként fogalmazódik meg. Az idős professzor, akinek kora először mint a régi, elavult jelzése szerepel, később a tapasztalat és a megbízható szakértelem kifejezésévé válik. A régi, a tradicionális értékének ilyen felismerése vezeti a főhőst arra, hogy megpróbáljon visszatérni tradicionális gyökereihez, a vidék, a falusi-tanyasi Magyarország világához, s a visszatéréstől valamiféle autentikus, saját felszínességét gyógyító elixírt remél. A főhős és a vidéki terek kapcsolatának dinamikája azonban arra utal, hogy ez a visszatérés nem lehetséges – ezt hangsúlyozza a film befejezése is. A városba való visszatérés és megérkezés hangsúlyozottan dinamikus, a főhős karakterének valódi otthonaként, természetes közegeként a várost mutatja a film zárata.

A városi terekben a főhős foglalkozásából adódóan meghatározó a kórház, mely geometrikus formákat, steril és kiszámított kompozíciókat jelent. A kórház mint jellegzetes társadalmi tér speciális státuszú önmagában is, számos jelentést megtestesít pusztán látványával, a filmi ábrázolás ezeket a tartalmakat speciális hangsúlyokkal látja el. A térlátvány visszatérő eleme a terek megosztottsága, a térbeli távolság jelentésképző alkalmazása. A generációs feszültség kifejezésére a főhős és az idős professzor viszonylatában látunk ilyen beszédes kompozíciót, ahol az előtérben a főhőst, a háttérben háttal a távolodó professzor figuráját látjuk.



A mi és ők mint a generációs különbségek kifejezése, a határok megjelenítése is motívummá válik a kórházi térben, amikor a főhős fiatal orvosbarátjával beszélget, s a kompozíció kifejezetten a kint és bent oppozícióját hangsúlyozza, az elhatárolódás egy másik (élmény)világ megjelenítésévé válik.



Ugyanakkor a városi terek másik típusa a geometrikus letisztultsággal szemben éppen az összetettséget fejezi ki, a „helyek” társadalmi-társasági jelentéseit hangsúlyozza: az értelmiség találkozóhelyei, a jazz-zenekar a modern étteremben, valamint a filmvetítés helyszínéül szolgáló művészlakás kicsi de bonyolult útvesztője, ahol a két szerelmes könnyen szem elől tévesztheti egymást. Ezeknek a helyszíneknek a pusztá megjelenítése a filmben a korabeli társadalomrajz jellegzetes megnyilvánulása – a városi értelmiség jellemzése az általuk frekvenciált helyek felidézésével történik. Ezen kívül az érzelmi feszültségek is határozottan ‘téryszerűen’ fejeződnek ki. A szerelmesek bonyolult, bujkálásokkal terhelt magánéletét szemléletes téralakzattá változtatja a művészlakás zugokkal, lépcsőkkel, ablakokkal és tükrökkel tagolt tere.



A vidékkel ugyanakkor az archaikus, szimbolikussá sűrített terek kapcsolódnak össze. A poros utak, a paraszti udvar, a szénakazlak sora önmagában telítve van a vidéki Magyarország mint társadalmi tér kulturális, történelmi jelentéseivel. A modern autóval, városi öltözetben érkező hős idegensége még karakteresebbé teszi ezeknek a tereknek az üzenetét.





Az egyetlen felszabadult jelenet, amelyben a hős valódi kapcsolatba kerül ezzel a világgal, a szalmakazlak közötti kocsizás epizódja – a térnek ezzel a szeletével való otthonos kapcsolat egyetlen nyoma.

## Hely és tér, térkép és útvonal

Michel de Certeau a tér értelmezésével kapcsolatban a stabil struktúráktól a cselekvések irányába mozdul el, olyan aktivitásokat, alapvető gyakorlatokat vizsgál, melyek elrendezik, megszervezik a teret. Fontos szerepet kap a 'térkép' és az 'útvonal', vagyis az elrendeződés és a bejárhatóság fogalma. (de Certeau 1984: 116) Felfogása szerint a hely és a tér között különbség van: a hely arra a rendre vonatkozik, ahogyan az együtt létező dolgok egymáshoz képest elrendeződnek. A tér ugyanakkor magában foglalja az irányokat, a sebességet, az időben bekövetkező változásokat. A teret a benne mozgó elemek interszekciója teremti, a benne megvalósuló funkciók effektusaként jön létre. „A tér olyan, mint a kimondott szó, amikor az az aktualizáció által bizonytalanná válik.” A tér a hely aktualizációja által jön létre, a tervezők által megtervezett utcát (hely) a járókelők teszik térré. (117) A történetek ezen elképzelés szerint felfoghatók olyan tevékenységekként, melyek a helyeket térré, a teret pedig helyekké alakítják. (118)

A vizsgált két filmet ezen elképzelés mentén elemezve figyelemre méltó, hogy a második világháború után átalakuló agrárország, a gépesített termelés a városiasodás útjára lépő társadalom ábrázolásában a város és a falu közötti utazás, a kapcsolat és egyben a feszültség kifejezése hogyan jelenik meg a filmekben mint bejárás és feltérképezés. A modernista filmekben gyakran elemzett gesztus a barangolás, melynek során a szereplők általában céltalanul, az őket körülvevő környezettől elidegenedetten járnak be a helyszíneket, amelyekhez nincs érzékelhető funkcionális vagy érzelmi kötődésük – a leghíresebbek bizonyosan Antonioni felsőközéposztálybeli barangoló hősei. A két magyar filmben is jellegzetes helyzetek bukkannak fel, melyekben az értelmiségi figurát a városi utcán látjuk szinte céltalanul barangolni (a *Megszállottak* eleje, az *Oldás és kötés*ben a filmvetítés közben egy időre távozó Latinovits). Azonban hamar kiderül, hogy itt a funkciót tekintve nem céltalan barangolásról van szó, hanem épphogy egyfajta feltérképezésről. A *Megszállottak* hőse búcsút vesz a várostól, kijelöli az ellentétes térbeli pólusokat mielőtt vidékre távozna, hogy ott megtalálja küldetését. A film végén nem is tér vissza a városba, hanem tovább utazik, hogy más vidékeken is folytassa a megkezdett munkát, a filmet záró autótúttal az öntözéssel termékkennyé varázsolt földek mellett vezet további 'meghódítandó' tájak felé. Az *Oldás és kötés* esetében a városi térben leírt útvonal a főhős életterének bejárása, összeköti azokat a pontokat, helyeket, melyek leírják a sikeres értelmiségi életmódját, azt a társadalmi teret, mely cselekvéseit

meghatározza. Itt a vidékre utazást a film végén hangsúlyozottan a városba való visszatérés motívuma zárja le, s a kettő között, a falusi térben is folyamatosan útvonalakat jár be a hős. S habár könnyen olvasható a modernista hősök céltalan bolyongásának mintájára a Latinovits által a falusi környezetben bejárt útvonal, hangsúlyait tekintve itt a falusi térnek mégis más a szerepe: nem pusztá háttér, amitől a hős elidegenedett. Számos gesztusban éppen a kétségbeesett kapcsolatteremtési vágy, a közeg újra birtokbavételének ügyetlen, félbeszakadt kísérlete látszik. A főhősök tevékenységeit mindkét esetben olvashatjuk a korabeli városi és vidéki Magyarország viszonylatában a hely és a tér közötti oszcilláció kifejezésének – a háború utáni történelem, politika, a kulturális átalakulások felrajzolta helyek térképén ezek a hősök olyan útvonalakat járnak be, melyek kirajzolják a korabeli heterogén társadalmi tér erővonalait.

## Heterotópia és panoptikum

Foucault *Eltérő terek* című szövegében a tér heterogenitásával kapcsolatban a Lefebvre és de Certeau fentebb idézett elképzeléseihez hasonló alapállást fogalmaz meg: „*Tehát nem valami ürességben élünk, amelynek belsejében helyet találnánk az emberek és a dolgok számára. Nem űrben élünk (...) hanem viszonygyűttesek közepette...*” (2000: 149) Foucault a mozi általában véve is a sajátos felépítésű terek közé sorolja. „*A heterotópia képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni.*” Így például a moziteremben a kétdimenziós vászonra vetített három dimenziós tér maga is ilyen heterotópiát alkot. (2000: 152) Másrészt pedig a mozi sajátos, a különféle felépítésű terek találkozása abban az értelemben is, hogy maga a médium termel egy sajátos térérzetet a befogadó szubjektum számára, mely ugyanakkor a társadalmilag előállított terek reprodukcióinak gazdag tárházát is felhasználja a mediatizált tér felépítésében. A mozi szituációja ebben az értelemben valóban a különféle heterogén térszerkezetek összetett szövetét hozza létre.

Azonban a két film konkrét példájához szorosabban kapcsolható Foucault másik gyakran idézett térkonceptualizáló elgondolása: a panoptikon. (Foucault 1990) A panoptikon konstrukciójának lényege egy rejtőzködő, ugyanakkor mindent látó nézőpontnak a megkonstruálása a térben, mely szorosan összefügg a felügyelet gyakorlásával és így a térben megnyilvánuló hatalmi struktúrákkal.<sup>2</sup> Hasonló jelenséget ragad meg Heath a narratíva szempontjából, amikor zavarként aposztrofálja azokat a pozíciókat a filmi térben, melyeket lehetetlen vagy mindentudó helyeknek nevez. (157–159) Efféle, néha valóban enigmatikusnak és zavart keltőnek tűnő, panoptikus nézőpontok mindkét filmben megjelennek. A *Megszállottak*ban természetesen módon olvadnak bele a filmi tér semlegességének illúziójába, míg az *Oldás és kötés*ben néha tényleg enigmatikusnak és zavarba ejtőnek tűnnek.

<sup>2</sup> A panoptikon-szerű térszerkezetek a jelen kötet több tanulmányában is megjelennek, lásd: Kalmár-Győri 14–15; Kalmár 41; Feldmann 185; Király 206–207; Varga 220, 223; Hajnal 226–232).

A *Megszállottak*ban ezek a narratív tértől elváló, panoptikus pillantások külsőben, extrém felső kameraállással felvett óriástotálók, melyek valamely dramaturgiailag jelentős ponton a helyzet összefoglalását adják, és mintegy azt fejezik ki, hogy az eltörpülő karakterekhez képest nagyobb, általuk nem igen befolyásolható erők mozgatták itt az eseményeket.



Ugyanakkor ezek, az elsőre panoptikusnak tűnő pillantások időnként vissza vannak kapcsolva a narratív, a szereplők által belakott térbe, azáltal, hogy a kameramozgás végül összeköti a látványt a szereplők nézőpontjával. Ilyen az engedély nélkül építeni kezdett öntözőberendezés hatásági elszállításának felső beállításából mutatott nagyotálja, amit aztán a hátráló kamera változó nézőpontja összeköt a két főhős nézőpontjával.



Az *Oldás és kötés*ben látványosabban kiugróak ezek, a lehetetlen és a mindentudó pozíció között lebegő képek. Két alkalommal a kórházi belsőben találkozunk az extrém felső beállításból felvett látvánnyal – a műtetre váró beteg előkészítése, majd az idős professzor ápolásának jelenetében.



Hasonló megoldást látunk visszatérni a vidéki epizódban, ahol első alkalommal a hős megérkezése után látjuk őt a tanyájuk udvarán egy zavarba ejtő madártávlati

képen. A kép zavarba ejtő voltát főként a kép felső sarkaiban megjelenő, maszk-szerű kitarítás növeli, mely azt az érzést kelti, hogy egy megtestesült megfigyelő követi az eseményeket valamilyen eszközön keresztül.<sup>3</sup>



Anélkül, hogy messze menő következtetéseket próbálnék levonni ezeknek a képeknek a jelentőségére és jelentésére vonatkozóan, a filmbeli hatásukat tekintve – különösen az *Oldás és kötés* esetében – kifejezetten a térben elfoglalt pozíciókhoz kötődő nézőpontok nem – semleges voltát emelik ki. A filmbeli tér felépítésében, csakúgy ahogy a társadalmi térben, heterogén helyek vannak, melyeknek jelentéstartalma, 'hatalma' egymástól eltérő. Akár a szerző kritikai pillantásaként, akár a 'gondviselés' vizuális metaforájaként értelmezzük e képeket, a mindenkori tér heterogén szerkezetére utalnak.

### Testek térteremtő játékban

D. W. Winnicott a kulturális tapasztalatok, élmények téri vonatkozásairól írja, hogy azok hely(szín)e az egyén és a környezete közötti, úgynevezett potenciális térben van. Ugyanez a potenciális tér a játék helye is. A kulturális tapasztalatok megszerzéséhez kreativitásra van szükség, mely legelőször is a játékban manifesztálódik. Ennek a potenciális térnek a használatát a játékban szerzett gyermekkori tapasztalatok határozzák meg, ebben a térben éli és tapasztalja meg a gyermek a szubjektív érzékelés és az objektíven érzékelt tárgyak közötti kapcsolatot. (135) A potenciális tér a belső, személyes pszichikai realitás, és az aktuális világ közötti kapcsolat helye, a kulturális tapasztalat és a játék helye, mely különös fontosságú, ez köti össze a múltat, jelent és jövőt. (147)<sup>4</sup>

Azért érdemes itt kitérni a játék és annak kulturális, valamint téri vonatkozásaira, mert ez a gesztus mind a két filmben megjelenik. A *Megszállottak*nak szinte emblematis jelenete a két főhős homokdűnék közötti játékos verekedése. Az immár elérhetővé vált siker felett érzett öröm, a kölcsönös bizalom és összetartás kifejezése ez az epizód, ahogyan a legyőzésre váró szárazság (melynek a homok a megtestesítője, amiben hosszan hempergőznek) felett átveszik az uralmat. Rögtön ezután meg is indul a víz

<sup>3</sup> Az itt látható filmkocka a film hivatalos DVD kiadásából került kifényképezésre. Feltételezem, hogy a filmben eredendően, a szerzői szándék szerint is ebben a formában szerepelt ez a kép, a „belógó” maszkolással.

<sup>4</sup> Winnicott gondolatainak filmtudományi alkalmazásához lásd: Sabbadini 2011.

a frissen ásott kútból, és a mérnök máris nagy terveket sző a jövőre nézve arról, hogy az egész országot be fogja járni és mindenhol kutakat telepít. A játék a problémákat legyőző emberi kreativitás és összefogás metonímiájává válik itt.



Az *Oldás és kötés*ben a játék több kisebb epizódban bukkan fel. Egyrészt a film első felében a baráti társaságnak vetített kisfilm játékos motívumai, magának a filmkészítésnek mint teremtő játéknak a felidézése a filmet magát mint játékot teszik idézőjelbe. Ugyanakkor a hős 'világban léte' és ennek a játékkal való összefüggése szempontjából a vidéken játszódó epizód játékos elemei lehetnek érdekesek. Mindhárom idetartozó apró gesztus a falusi élettel való kapcsolatfelvétel kísérletére vonatkozik. A hős megérkezése után a házuk udvarán a pulykákkal kezd játszani, úgy tűnik élvezettel, hősünk. Majd a futballpályánál edzést tartók mellett elsétálva a komponálás a kívülálló pozíciót hangsúlyozza, s a hős ahelyett, hogy közelebb menne az őt megszólító játékosokhoz, inkább hátat fordít és egy szalmacsomóba rúg bele elmenőben. Az egyetlen felszabadult, játékos gesztus a megbokrosodott ló elfogása után a szénakazlak közötti kocsihajtás jelenete. Ezek a játék-motívumok mind a falusi helyszínnel mint térrel való kapcsolatfelvétel gesztusaiként érthetőek. A kapcsolatteremtés potenciális tereként próbálja a hős betölteni ezt a felidézett gesztusokkal, hogy a kötődést és a biztonságérzetet megtalálja ebben a térben – a film tanulsága szerint sikertelenül.

Amint azt jelen írás töredékes szerkezete is mutatja, az itt megfogalmazottak pusztán gondolatok és gondolatkezdemények arra vonatkozóan, hogy a filmtudományi gondolkodásban a filmi térre vonatkozó domináns, kanonizált megközelítéseket hogyan lehetne árnyalni, új szempontokkal kiegészíteni a társadalomtudományokban jelen lévő téri elképzelések felhasználásával. A (magyar) modernista film azért látszik egy lehetséges kísérleti terepnek, mert téralkotására vonatkozóan rendelkezésre állnak a kanonizált filmi térelképzelés alapján kidolgozott értelmezések. Ugyanakkor a filmi tér és a 'társadalmilag termelt tér' kölcsönös elemzése és különösen annak bizonyítása, hogy egy effajta megközelítés a magyar filmtörténetben alkalmazható, sokkal tágabb spektrumú további kutatást igényel, olyat, mely kiterjed a korabeli társadalom tértermelő eljárásainak vizsgálatára, és azoknak a filmalkotásokban fellelhető nyomainak szisztematikus vizsgálatára. Ebben az írásban pusztán arra vállalkoztam, hogy egy efféle megközelítésnek a lehetőségét felvessem.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Burch, Noël. „Building a Haptic Space”. Burch: *Life to those Shadows* (ford. Ben Brewster), London: BFI, 1990, 162–185.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Elden, Stuart. *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible*. London–New York: Continuum, 2004.
- Elsaesser, Thomas-Hagener, Malte. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2010.
- Foucault, Michel. „A panoptikusság”. Ford. Fázsy Anikó. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat, 1990, 267–311.
- . „Eltérő terek”. Ford. Sutyák Tibor. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. 147–155.
- . „Questions on Geography”. *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977 by Michel Foucault*. (ed. Colin Gordon), New York: Pantheon Books, 1980, 63–77.
- Heath, Stephen. „Narratív tér”. Ford. Simon Vanda, Borsody Gyöngyi. *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint. Budapest: Palatinus, 2004, 119–181.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai: az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005.
- Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. New York–Evanston–San Francisco–London: Harper & Row, 1971.
- . *The Production of Space*. Ford. Donald Nicholsons-Smith. Oxford, UK–Cambridge, USA: Blackwell, 1991.
- MacCabe, Colin. „Realizmus és film: Megjegyzések Brecht néhány téziséhez”. Ford. Beck András. *Metropolis* 11:2, 10–25, 2007.
- Marks, Laura U. *Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London: Duke University Press, 2000.
- Sabbadini, Andrea. Cameras, Mirrors, and the Bridge Space: A Winnicottian Lens on Cinema. *Projections* 5:1, 17–30, 2011.
- Vincze Teréz. „Súlyos testek: testek a filmben, a nézőtérén és a filmtudományban”. *Metropolis* 17:3, 8–25, 2013.
- Wegner, Phillip E. „Spatial criticism”. *Introducing Criticism in the 21st Century*. Szerk. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002, 179–201.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality* (1<sup>st</sup> ed. 1971). London and New York: Routledge, 2005.



## 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 körköröséget 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 nagymamámat: „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.<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> 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 rejtekhelyül 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 hősies 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 társadalmában 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 öket 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 episztemológiai 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 igyekezhetnének, 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 viláégés 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 országaiban 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 Chowders. *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/](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/](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.

# Mi leszünk az ifjúság: a Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton *Ifjú szívvel* című filmjében

„Olyan nagy dolgokat csinálunk, olyan hőstetteket,  
hogy még a Szabad Ifjúság is írni fog rólunk.”

Dani János, miután megválasztották termelési felelősnek

## Előszó

Az 1948 és 1953 között készült „szocreál” játékfilmek esztétikai sajátosságainak elemzése és rendszerezése megkívánja az államművészet fogalmának tisztázását. Államművészet akkor születik, amikor egy politikai rendszer centralizációt hajt végre, és általában egy társadalmi csoport érdekeire hivatkozva hatáskörébe vonja – bürokratizálja és ideologizálja – a művészeti élet ágazatainak, intézményeinek irányítását. A centralizáció következménye a művészet eredendő sokszínűségének, nyelvi és világnézeti pluralizmusának elszegényedése: tematikai és stilisztikai homogenizálódás. A Rákosi-korszak filmművészetében jól megfigyelhető ez a jelenség. Amikor 1948-ban a „kulturális forradalom” eléri a filmgyártást, kinyílnak a zsilipek: az ideológia bezúdul a gondolkodás és a képzelet területére, az „álmogyár” néhány hónap leforgása alatt *hazugságyárrá* válik. Pedig „a kapitalista ideológiai maradványok” és a „nyugati befolyás” ellen harcba hívó politikai vezetés, látszólag, mást akar: a valóság „tükrözésének” fontosságát szajkózza, szocialista „realizmust” követel. Realizmusra azonban csak itt-ott bukkanunk a korszak filmjeiben: a tények objektív ábrázolása helyett elharapózik a sematizmus.

A korszak államművészetének esztétikai sajátosságai a filmgyártás területén elsősorban a filmek *iránymutató* jellegére vezethetők vissza. 1948 és 1953 között olyan filmek készülnek, amelyek a szórakoztatás leple alatt az állampárt társadalmi elfogadottságának növelésére tesznek kísérletet. A történelmi filmek a szocialista törekvések múltjáról, a termelési filmek a győzedelmes szocializmus jelenéről és jövőjéről beszélnek a nevelés, a tájékoztatás, olykor a manipuláció szándékával. Az ipari termelési filmek a munkás-



osztálynak és a „haladó” értelmiségnek, a mezőgazdasági termelési filmek elsősorban a „szövetséges” parasztságnak, a történelmi filmek pedig mindhárom társadalmi osztálynak mutatják az irányt: miért kell és hogyan lehet a rendszer – „üdv történeti” – célkitűzéseit belátható időn belül megvalósítani.

A Rákosi-korszak filmjeinek iránymutató jellege a filmművészet „pártosságából”, *iránykövető* jellegéről ered. A Rákosi-korszak filmjei nem autonóm műalkotások: a történetmesélés és karakterformálás esztétikai szabályai *a priori* adott ideológiai elvekhez, világnézeti doktrínákhoz igazodnak. Ezek az elvek és doktrínák – a kongresszusi beszédekben elejtett témajavaslatok, a személyes megbeszéléseken megfogalmazott *ad hoc* tanácsok, a forgatókönyv átírására vagy az elkészült film új jelentekkel való kiegészítésére vonatkozó pártutasítások –, a filmkészítés gyakorlatának *folyékony* alapját képezik a Rákosi-korszakban.

Ma már felmérhető: a szocialista korszak filmművészete több mint négy évtizeden keresztül irányművészet volt: a független szerzői – műfaji – törekvések nem tudtak maradéktalanul érvényesülni. Az irányművészet elve a Rákosi-rendszerben kizárta, a Kádár-rendszerben korlátozta az önkifejezés szabadságát. Minden rendező, forgatókönyvíró, operatőr tisztában volt azzal, hogy a filmművészet lentről a társadalomhoz, fentről a pártállamhoz kötődik: *közvetít* a kettő között.

Ez a közvetítés, fogalma szerint, egyirányú és kétirányú lehet. Az ötvenes években egyirányú: a művészet az állam üzeneteit közvetíti a társadalom felé, a társadalom állapotáról azonban nem, vagy csak torzítvá alkot képet. A hatvanas években a filmművészet két irányba közvetít: a filmek egyrészt a társadalom közérzetéről tudósítanak (a párt irányába), másrészt a reformpolitika elveit és ígéreteit deklarálják (a társadalom irányába). A hetvenes és nyolcvanas években – amikor a Kádár-rendszer ideológiai és gazdasági válsága a reformtörekvések megtorpanása után elmélyül – a filmművészet megint egy irányba közvetít: a filmek a társadalom válságáról tájékoztatják az egyre gyengébb és bizonytalanabb hatalmat.

A Rákosi-korszak filmművészete tartalmi értelemben is államművészet. Ugyanúgy, mint a korszak képzőművészete és irodalma. A filmművészet azzal az ideológiai szempontból alapvető kérdéssel foglalkozik 1948 és 1953 között, hogy milyen a pártállam és a társadalom kapcsolata, milyen „országot” építenek a dolgozók. Ez a téma főleg a termelési filmekben kap hangsúlyt. A termelési filmek azt ábrázolják, hogy az új, csak átmenetileg létező, a kommunizmusba való átlépést segítő állam – a proletárdiktatúra – hogyan védi és képviseli a dolgozók érdekeit a hidegháború időszakában, hogyan ösztönzi őket az ellenséggel szemben éberségre, a munka és a kultúra „frontján” pedig grandiózus erőfeszítésre azért, hogy a kollektív bőség és egyenlőség paradicsomi világa minél gyorsabban megvalósulhasson. S abban minden dolgozó elnyerje méltó jutalmát.

A Rákosi-korszak filmművészete tehát abban az értelemben is államművészet, hogy az állam problémájával foglalkozik. Egyrészt a létező állam kérdésével, másrészt a létező államot felváltó államnélküli állam – a kommunista „társulás” – kérdésével (Tamás Gáspár Miklós, 261–284). Fontos hangsúlyozni itt a következőt: a korszak filmjei csak homályos, elmosódott képet alkotnak a kommunizmusról, viszont annál plasztikusabban

a létező államról, arról a rendszerről, amely az átmenet anyagi és szellemi, gazdasági és kulturális feltételeit igyekszik céltudatosan, hatékony eszközökkel megteremteni. De: ez az állam nem objektív módon jelenik meg a korszak filmművészetében, hanem torzítva: *ideális* formája szerint. Ideálisan van ábrázolva minden strukturális elem: a munkás, a párttitkár, az elvetemült ellenség szerepét játszó szabotőr, a vezért ünneplő tömeg, ideálisan van ábrázolva még a táj is: a lakótelep, a gyár, a munkásszálló, a balatoni üdülő stb. Megállapíthatjuk: a Rákosi-korszak filmművészete egy sajátos államutópia grandiózus reprezentációját nyújtja. Grandiózus ez a reprezentáció, mert filmekben ível át, ám egyúttal monoton is, mert ugyanazokat a sémákat ismétli újra és újra.

A kommunizmusba való átmenet heroikus folyamatát ábrázoló termelési filmek egy napfényes, dinamikus, derűvel és mosolygással telített, humanistának tűnő államutópia képeivel kápráztatják el a nézőt – holott a mélyben valami más rejtőzik: egy totalitárius rendőrállam utópiája. *A termelési filmek valójában nem utópiák, hanem fonák – öntudatlan – disztópiák, amelyek a történet szintjén a kommunizmus eljövetelét hirdetik és az új állam dicsőretét zengik, a sémák és strukturális elemek szintjén azonban sokszor kételkednek: leleplezik a jövőkép irracionálisát, abszurditását, az új állam represszív és paranoid természetét.*

Erről a rendőrállam-utópiáról – itt és most – egy 1953-ban készült Keleti Márton film kapcsán szeretnék beszélni.<sup>1</sup> Címe: *Iffjú szívvel*. Nem tartozik Keleti Márton ismert filmjei közé, s ez nem a véletlen műve. Lelketlen iparos munka, amely meg se közelíti a rendező néhány később forgatott filmjének színvonalát. Akik látták a *Butaságom történetét* vagy *A tizedes meg a többiek*et – mindkettőt 1965-ben forgatta Keleti –, tudják, miről beszélek. Az *Iffjú szívvel* csak egy dolog miatt érdemel figyelmet. Ugyanazért, amiért a rendező ötvenes években készült filmjei általában (*Mágnás Miska*, 1949, *Dalolva szép az élet*, 1950; *Civil a pályán*, 1951; *Kiskrajcár*, 1953). Felkavaró olyan filmet látni, amely a realizmus szándékával készült, de nincs egy őszinte pillanata. Mindenki

<sup>1</sup> Időzzünk el egy kicsit az 1953-as évszámnál. 1953 a szocialista rendszer hosszú, egészen 1989-ig tartó felbomlásának kezdete: megbukik Rákosi Mátyás, miniszterelnök lesz Nagy Imre. De az „új szakasz” politikája hamarosan csődöt mond, aztán 1956 őszén kitör a forradalom. A forradalom vérbefojtása után a totalitárius rendszer, elkerülendő egy második konfliktust a civil társadalommal, átalakul: megszületik a gulyáskommunizmus. A gulyáskommunizmus alapja a helyzetét megszilárdítani kívánó kommunista párt – az MSZMP-vé átalakuló MDP –, és az 1956 utáni megtorlásban kivézetett magyar társadalom kényszerű kiegyezése. Mindkét fél engedményt tesz: az állampárt lemond a társadalom *államosításának*, a társadalom pedig lemond az állampárt *demokratizálásának* tervéről (előbbi a totalitárius szocializmus megvalósításának sztálinista programját adja fel, utóbbi a többpártrendszer, a piacgazdaság és a nemzeti szuverenitás követelésével hagy fel). A kiegyezés mindkét fél számára előnyös: az MSZMP a politikai színtér egyetlen hatalmi tényezője marad, de *azon az áron, hogy megpróbálja hozzáidomítani a polgári mindennapi élet szükségleteihez a totalitárius rezsimet (kulturális liberalizmussal, az életszínvonal emelését biztosító gazdasági reformokkal)*; a társadalom pedig a jóléti intézkedéseknek köszönhetően lassú gyarapodásnak indul, de *azon az áron, hogy visszavonul a privát szférába, távol tartva magát a politikától*. Utólag jól látható, hogy a kiegyezés nyertese a társadalom volt. A kádárizmus ugyanis „halva született”, lassú, de biztos pusztulásra volt ítélve („egy totális mozgósítás nélküli totalitarizmus voltaképpen *contradictio in adiecto*” – írja Vajda Mihály, aki az *Orosz szocializmus Közép-Európában és A történelem vége* című könyvében részletesen elemzi, hogy miért volt szükségszerű a kádárizmus „csődje”). Az 1989-es összeomlásig azonban a társadalomnak – több mint harminc évén keresztül – „hinnie” kellett a szocializmusban, el kellett viselnie a kommunista párt liberális – „puha” – diktatúráját.

hazudik benne: a rendező, az operatőr, a zeneszerző, a színészek. Megfontolt, tudatos hazugság ez, amely egyetlen célt szolgál: a szocializmus apoteózisát.

A hazugság a képekben és a dialógusokban érhető tetten. És persze magában a történetben, annak szerkezetében, irányában, fordulataiban. Az lesz a legjobb, ha egészen közel hajlok a filmhez az alapos vizsgálat érdekében. Úgy szeretnék eljárni, mint egy lelkiismeretes órásmeister, aki lupát szorít a szeméhez, mielőtt *elemeire bontja* a javításra szoruló szerkezetet. Az én alkatrészeim képek lesznek, néhány jellemző beállítás, amelyet kiemelek a 111 perces mű szerkezetéből. Minden egyes képhez kommentárt fűzök. Eközben *három kérdést* tartok szem előtt: 1. milyen előzetesen adott esztétikai, illetve ideológiai-világnézeti elképzelések determinálják a képen látható karakterek tárgyi környezetét, környezetben belüli térbeli helyzetét, egymáshoz való viszonyát, tárgyakkal vagy személyekkel történő interakcióját; 2. a film utópikus világkonstrukciója hogyan aránylik a referenciaként szolgáló történelmi korszakhoz, a korszakkal kapcsolatban rendelkezésre álló ismereteinkhez; 3. milyen momentumok támasztják alá a szocialista utópia totalitárius disztópiaként való értelmezését.

## Képek és kommentárok



Az 1. kép azt a pillanatot ábrázolja, amikor Pogácsás Ferkó (Gyárfás Endre) – a film egyik mellékszereplője – átveszi a bizonyítványát, miután sikeres vizsgát tett az első tanév végén. Az okmányt egy tanár, Csontos elvtárs (Benkő Gyula) adja át neki. Csontos elvtárs mellett az iskola igazgatója, Pataki elvtárs (Sinkovits Imre) áll. Jól látható, hogy a karakterek egy *hierarchikus emberi viszonyokat tükröző térben* helyezkednek el: a két tanár emelvényen áll, Ferkó az emelvény előtt, amelyre nem lép fel, mikor átveszi a bizonyítványt. *A fizikai magasságkülönbség az erkölcsi és szellemi differencia térbeli jelölője.*

Minden termelési filmben találunk olyan személyt, aki iránt a munkások – nem minden szereplő, de a *fejlődő* karakterek mindig – *feltétlen* tiszteletet tanúsítanak. A *Kis Katalin házasságában* (Máriássy Félix, 1950) egy megértő, melegszívű párttitkár, a *Szabónéban* (Máriássy Félix, 1949) egy szigorú erkölcsi elvek szerint élő sztahanovista nő, a *Tűzben* (Apáthi Imre, 1948) egy szabotőrök után nyomozó rendőr százados a mintakép. Keleti Márton filmjében pedagógusok – a tanári kar tagjai – töltik be ezt a szerepet. Ezek a karakterek csak egy dologban hasonlítanak egymásra: mind elkötelezett híve, *fanatikus harcosa* a szocializmusnak.

Pogácsás Ferkó fegyelmezetten áll és – az emelvény miatt is – „felnéz” a tanáira, akik minden értelemben „fölötte” állnak. Az „*irányított*”, *hol jutalmazott, hol büntetett diákok és az „irányító” tanárok kölcsönös, egymást feltételező helyzete a magyar társadalom és a pártállam kapcsolatának leképezése, képi metaforája.* Egy politikai elképzelés vetülete a szituáció: a Rákosi-rezsimnek a magyar társadalom jövőjével kapcsolatos

„vágyképe” határozza meg a testek helyzetét, mozgásuk koreográfiáját. Eszerint úgy kell a társadalom tagjait mozgósítani, indoktrinálni, különösen az ifúságot kell úgy nevelni, hogy az egyén értéke – önértékelése – az államtól, az államot képviselő csoport/szervezet minősítésétől, értékelő aktivitásától függjön.

A diákok önértékelése a tanároktól, a tanárokon keresztül pedig végső soron a kommunista párttól, a Magyar Dolgozók Pártjától függ a filmben. Keleti Márton ugyanis nem rejti véka alá: a tanárok – *kivétel nélkül* – az MDP tagjai, és a gyerekek is azok lehetnek egyszer. De addig még sokat kell tanulniuk, fejlődniük. Mint Barna bácsi mondja a *Kiss Katalin házasságában*: „igaz emberré” kell válniuk.

Az 1. kép sok mindent elárul arról, hogyan képzeltek el a *szocialista Übermensch* típusát a Rákosi-korszakban. Az „igaz ember” fegyelmezett, szereti a rendet, nem ijed meg egy kis szigorúságtól és kész áldozatot hozni azért, amiben hisz. Az i-re a pontot a képen látható személyek ruházata teszi fel. Mindannyian katonai jellegű uniformist viselnek. Ez határozottságuk, összetartozásuk, „testvériességük” szimbóluma, ám egyúttal azt is kifejezi: ezek az emberek – a ruházat révén is – *megkülönböztetik* magukat azoktól, akik nem hisznek a szocializmusban, s akiket éppen ezért ellenségeiknek tekintenek.

\*\*\*



„Az ifjú nemzedék kommunista erkölcsösség szellemében való nevelése az iskola feladata” – írja Boldirev 1951-ben, Leninre és Sztálinra, „a dolgozók nagy vezéreire” hivatkozva. Aztán így folytatja: „Az iskola a legfőbb láncszem az ifjúság kommunista nevelésének rendszerében. Az iskola fegyverzi fel ismeretekkel a serdülő nemzedéket, alakítja ki világnézetüket és jellemüket, edzi ifjúságunk akarátát. Az iskola készíti elő az ifjakat... a kommunizmusért vívott harcra.” (Boldirev, 38)

Hogy sajátítják el az ifjak „a kommunista erkölcsösség alapjait” az iskolában? Úgy, hogy szorgalmasan tanulnak és dolgoznak, s ily módon maguk is részt vesznek a szocializmus építésében. „Iskolában és műhelyben ötös. Ha jövőre is így tanulsz, jó esztergyűlyos lesz belőled” – mondja a 2. képen Pataki, az iskola igazgatója és egyben a DISZ helyi vezetője Ferkónak, miközben átnyújtja neki a jutalomkönyvet: *egy terjedelmes válogatást a szocialista országok költészetéből*.

A könyv arra utal, hogy a tanárok egy év alatt megismerték Ferkót, tudják, hogy szabad idejében verseket ír. De vajon milyen verseket? Biztos, hogy a szocialista élet szépségeit ábrázolja írásaiban Ferkó? Ha még nem, akkor majd ez a könyv segít. Ebből Ferkó megtanulhatja, hogy milyen a „haladó” költészet. Ferkó „hobbija” tehát nem magánügy, hanem általános figyelmet érdemlő közügy, akkor is, ha Ferkó egyébként rossz verseket ír.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ferkó akkor ír szocreal értelemben „jó” verseket, ha a valóság eszme-alapú leképezését nyújtja. A szocreal ugyanis elutasítja a közvetlenséget, „a művészi gesztusnak nyelvi közvetítés, eszmei-politikai kontroll nélküli igényét a totalitásra”. Az „egyértelmű” tartalom fontosabb, mint a „sokértelmű” forma. Ez a költé-

Minden termelési filmben erről van szó: a dolgozó magánélete a közösség – az iskolai osztály, a brigád, a dalárda stb. – színe előtt zajlik. A *Kis Katalin házasságában* például Varga Jóska és a felesége a tanulóör tagjai előtt veszekednek, „reakciós” viselkedéssel vádolva egymást. Még a lakásukban sincsenek egyedül: kiakasztják Sztálin képét a falra, jelezve, hogy otthon is a vezér elvárásainak akarnak megfelelni. A társadalom államosításán fáradozó Rákosi-rendszer utópikus társadalomképének egyik kardinalis vonására ismerhetünk itt: *a magánélet individualista kisvilága nem független az antiindividualista közösség nagyvilágától: be van oda – erkölcsi elvekkel, viselkedési mintákkal, törvényekkel és szokásokkal – csatornázva.*

Mivel Ferkó mellékszereplő, a jutalmazási jelenet csattanója, „drámai” tetőpontja akkor következik, amikor visszaül a helyére, Dani János, a film főszereplője mellé. Ekkor Dani János (Soós Imre) a következőt mondja: „*Inkább egy franciakulcsot adtak volna.*” Ez a kijelentés mindent elmond János karakteréről és előrevetíti a későbbi problémát. János nem szeret olvasni, tanulni, szeret viszont fűrni-faragni, a műhelyben lenni. Ezt a feszültséget kell feloldani a filmben, és Keleti Márton becsületesen fel is oldja. Dani János fokozatosan, konfliktusok sorozatán keresztül megéri: csak az lehet jó munkás (csak abból a munkásból válhat idővel sztahanovista), aki előbb jó tanuló volt. Jó tanuló pedig csak az lehet, aki szeret olvasni is.

Mit olvas egy olyan ipari tanuló, aki jó munkás akar lenni? A válasz, látszólag, könnyű: tankönyveket olvas. Jánosnak például az anyagismereti tankönyvet kellene bújnia az egyik jelenetben (de, természetesen, mással van elfoglalva, az „újításán” dolgozik). Mivel az olvasás individualista tevékenység – még akkor is, ha az ember tankönyvet olvas – érzékeny témaként jelenik meg a Rákosi-korszak kollektívizmust erőltető filmjeiben. Több film is felteszi a kérdést: *milyen műveltségre van szüksége egy munkásnak? Miféle könyveket érdemes elolvasnia?*

Erre a kérdésre több termelési film is tanulságos választ ad az ötvenes években. A *Nyugati övezetben* (Várkonyi Zoltán, 1952) Ákos professzor, a híres geológus, Sztálin könyveit bújja, s az egyik kapóra is jön neki, amikor konfliktusa támad egy bürokratikus gyárigazgatóval. A *Becsület és dicsőségben* (Gertler Viktor, 1951) Lugosi, a magának való, érzékeny lelkű esztergályos, egy szovjet sztahanovista, Bikov elvtárs könyvéből merít erőt, hogy a gyári kollektíva hasznos tagja legyen, s végül ő maga is sztahanovistává váljon. A *Dalolva szép az életben* (Keleti Márton, 1950) Lakatos elvtárs, aki párttitkárként dolgozik egy gyárban, Zsdanov könyvét tanulmányozza az üzemi dalárda reakciós karmesterével folytatott „elméleti” vita megnyerése érdekében, így érti meg, hogy mi a különbség a reakciós és a haladó művészet, a kapitalista és a szocialista zene között. És a negatív példa: az *Első fecskékben* (Bán Frigyes, 1952) az életét otthonülő háztartásbeliként tengető Patakné a magányos hajótörött, Robinson Crusoe történetét

---

szetben, a képzőművészetben, az irodalomban, de a filmművészetben is megfigyelhető. Mint Rényi András írja a Rákosi-korszak történeti festészetével kapcsolatban: „a képet semleges médiummá kell átalakítani: ki kell iktatni belőle minden, önnön konstitúciójából fakadó kétértelműséget. Ezt szolgálja tartalom és forma világos megkülönböztetése és az előbbi javára történő hierarchizálásuk is.” (Rényi András: „Vihar előtt”. A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája In: Sztálinizmus és kultúra. Szerk. György Péter, Turai Hedvig. Corvina, Budapest 1992. Vö. 34–44.)

olvasgatja – olyan könyveket fal, amelyek kifejezik és egyben, a film látásmódja szerint, fokozzák elidegenedtségét. „Ha ezek a jó regények nem lennének – mondja Patakné lóti-futi férjének és fiának –, már nem is lennék, mert töletek egy jó szót sem kap az ember. Magam vagyok, mint a kisujjam. Hát élet ez? Ezt már a *Bovaryné* sem bírta!”

Patakné Bovarynével azonosítja magát, de csak azért, mert nem tudja, hogy dekadens polgári regényeket olvasni: veszélyes dolog. Az ilyen művek elszakítanak a párttól, a munkásosztálytól, elszakítanak a szocialista „élettől”. De az elidegenedés csak addig tart, amíg a dolgozó nem veszi a kezébe Lenin, Sztálin, esetleg Zsdanov vagy Rákosi valamelyik könyvét. Mivel ezek a művek „a gondolkodás legfelsőbb iskolái és a dolgozók harcoss tevékenységének iránymutatói”, amelyek pontos és érthető választ kínálnak „a valóság kiélezett és bonyolult kérdéseinek helyes megoldására” (Iszajev, 31), a dolgozó csodára lesz képes, ha elolvassa őket. Legyőzhetetlen lesz, semmi nem állhat az útjába.

*A marxizmus-leninizmus „klasszikusainak” művei mágiikus erővel bírnak a korszak filmjeiben: egyetlen olvasó sem tudja katartikus hatásuk alól kivonni magát.*

\*\*\*



A film főhősét, Dani Jánost ábrázolja a 3. kép. János rossz bizonyítványt kapott. „Erre a bizonyítványra nem lehetsz nagyon büszke” – mondja Csontos elvtárs Jánosnak, amikor átadja neki a könyvecskét. Mire János, leülve Ferkó mellé, halkán megjegyzi: „én másra akarok büszke lenni.” János nem a tanulmányi eredményeire szeretne büszke lenni, hanem az ügyességére és a találékonyságára. Ő a műhelyben akar helyt állni, nem az iskolapadban. A film arról szól, hogyan érti meg János lassan, hogy a munka és a tanulás, a tehetség és a szorgalom feltételezi egymást. Pedig Pataki már a film elején figyelmeztetni a diákokat: „Nem csak a munka, hanem a tanulás is beleszámít a versenybe... Úgy álljatok minden nap a gépeitek elé, úgy hajoljatok a könyveitek fölé, hogy ti vagytok a jövőnk! Ti lesztek a mi erős, művelt munkásosztályunk!” János azonban nem ért a szóból: nem tanul, s ez végül *katasztrófa*hoz vezet: tönkretesz egy gépet a műhelyben.

Érdeemes megfigyelni, hogy a képen Jánost diákok veszik körül. „Ne búsulj, János, jövőre majd jobban nekifekszel a tanulásnak, és kijavítod” – mondja az egyik fiú. A másik pedig így szól: „Én segíték.” A János vigasztalásáról szóló jelenet a Rákosi-korszak filmjeinek egyik domináns ideológiai üzenetéről lebbenti fel a fátylat: *a szocializmusban megszűnt a kapitalista társadalmakra jellemző elidegenedtség.*

János – a film szerint – nem magányos ember: nem egyedül kell szembenéznie a problémáival. Bajtársak veszik körül, akikre számíthat, akik akkor is harcolnak az „üdvösségéért”, ha ő ezt nem akarja. *A korszak filmjeiben az elidegenedtség csak a nép ellenségeit sújtja, bünteti. A szocializmus építésének hősei paradicsomi állapotban élnek: szoros szellemi és érzelmi kötelékben egymással. Egy nagy „család” tagjai ők, ahol mindenki „testvére” a másiknak.*

De lépünk kicsit közelebb a képhez: kik állnak János körül tulajdonképpen? Jánostól balra egy fekete hajú, jól fésült, szemüveges fiatalember látható, balra pedig egy olyan fiú, aki sapkát visel. Neki neve is van, ő Kasznár, a film egyik legérdekesebb mellékszereplője. János fejlődésében Kasznár is fontos szerepet játszik.

János a két fiú között – közepen – helyezkedik el. *A középhelyzet János bizonytalan erkölcsi jövőjének térbeli jelölője.* Jánosnak még nem dőlt el a sorsa, még nem lehet tudni, hogy mi lesz belőle: hős vagy áruló, barát vagy ellenség. János két út közül választhat, s ezt a két utat a két fiú szimbolizálja. A szemüveges fiú a szocializmus híve, Kasznár a szocializmus ellensége. Kasznár – jampec. Ő nem dolgozni akar, hanem élni, s mivel Magyarországon nem lehet élni, emigrálni akar – hova? Az ellenség földjére: Amerikába. Hívja Jánost is, de János elutasítja. „Ne beszélj hülyeségeket” – mondja, majd kifejti, hogy ő nem Chicagoba vágyik, hanem az épülő Sztálinvárosba: „Azért is sztahanovista leszek. Benne lesz a képem a Szabad Ifúságban!”

Mivel János „született” munkás, mivel az apja és a nagyapja is „vasas” volt, nem kérdés, hogy milyen utat választ. Előbb vagy utóbb Sztálinvárosban köt ki, valamilyen munkásszállón és boldogan építi a szocializmust, mint a *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1953) hősei. János identitása nem forog komoly veszélyben a történet folyamán. A cselekmény iránya és a szereplők viselkedése levezethető egy elvből, amely a görög tragédiák sorsfogalmához hasonlít, és így szól: *az egyén osztályhelyzete determináló erőként működik, amelynek hatása alól senki nem vonhatja ki magát.* Keleti Márton filmjének szereplői csak egyet tehetnek: megismerik és elfogadják a sorsukat. Akkor is, ha sztahanovistának születtek, és akkor is, ha szabotőrnek.

Visszatekintve a Rákosi-korszak filmművészetére, látszik: *1948 és 1953 között nem készült olyan film, amely egy munkás bukástörténetét – erkölcsi összeomlásának folyamatát – ábrázolta volna.* Bukástörténetet csak fejvesztés terhe mellett rendezhetett volna Keleti Márton, vagy bárki más az ötvenes években. A totalitárius államnak nem volt szüksége tragikus hősökre, a világban helyüket kereső – szenvedő – munkásokra. Az első bukástörténetek a hetvenes években születtek, a Kádár-rendszer válságának kezdetén, amikor a hatalom már egyre kevésbé törődött azzal, hogy miről fecsegnek a rendezők pesszimista, „nézhetetlen” filmjeikben, például a *Makrában* (Rényi Tamás, 1972), az *Angi Verában* (Gábor Pál, 1978) vagy a *Köszönöm, megvagyunkban* (Lugossy László, 1980).

\*\*\*



A szakipari iskola tanulói műsort adnak a volt földesúr most kultúrházként használt kúriájában, Diósalján. Ezt ábrázolja a 4. kép. A műsor célja nem a szórakoztatás, hanem az agitáció. Munkásokra van szükség a gyárban, a városban. „Eltársak – mondja Pataki a második osztályba lépő diákoknak a bizonyítvány osztási jelenet végén –, ti ma befejeztétek az első évet, most azzal kell törődnünk,

hogy kik lesznek az új első évesek. Holnap toborozni megy vidékre a DISZ.” A kép azt sugallja, hogy az egész falu eljött megnézni a műsort. Minden generáció képviselteti magát a teremben az öregektől a gyerekekig. Mindenki jól öltözött, vidám, érdeklődő. *A jelenet város és falu, munkásság és parasztság közösségét, hidegháborús „testvériségét” fejezi ki, de úgy, hogy egyúttal érzékelteti: ebben a kapcsolatban a dinamikus, szervezett, a parasztságnál öntudatosabb munkásosztályt illeti meg a vezető szerep.*

\*\*\*



Íme az 5. kép: a műsor csúcspontja előtt néptáncosok ropják a színpadon. Később visszatérnek még egy jelenet erejéig – már a szakiskola színpadán. A jelenet üzenete egyértelmű: a kommunista párt elismeri a nemzeti hagyományok jelentőségét, a nemzeti kultúrában a szocialista (internacionalista – tehát nemzetek fölötti) kultúra integráns részét látja. Bár *a nemzeti kultúra, jelen esetben a népművészet értékeinek afirmációja nem volt összeegyeztethető a szovjetizálás – a nemzeti identitás elsorvasztásának – távlatos törekvésével*, Rákosiék nem tehettek mást az ötvenes évek elején: ha el akarták fogadtatni a kommunista pártot a magyar társadalommal, ki és el kellett sajátítaniuk a nemzeti hagyomány egy részét. A nemzetivé kozmetikázott – „nacionalizált” – kommunista párt kontraszelektív módon járt el: kisöpörte a történelmi múlt és a kulturális emlékezet panteonjából azokat az eseményeket, tradíciókat, műalkotásokat, azokat a reakciónak minősített személyiségeket és osztályokat, amelyek nem voltak összeegyeztethetők a proletár internacionalizmus és a sztálini nacionálbolsevizmus „birodalmi” doktrínájával: az átdolgozott történelmi és kulturális példatárból csak a kommunista historizmus progresszív, plebejus, forradalmi hősei és eseményei – az 1948-as szocialista fordulat előzményei és előképei – nem hullottak ki.

Még egy mozzanatra érdemes felhívni a figyelmet: a táncosok háta mögött egy hófehér lépcsősor és egy impozáns korlát látható a képen: a megbukott feudális/kapitalista rendszer szimbóluma. Ezen a helyen, sugallja a kép, valamikor a nép elnyomói, nyomorának vámszedői éltek. De a kommunisták elűzték őket, lezárva egy hosszú és nyomasztó történelmi korszakot. „Ez az ország most már a dolgozóké” – mondja a kép. S ha a korlát és a lépcsősor nem volna elég, a falon két festmény is látható. Az egyik Sztálint, a másik Rákosit ábrázolja. Ők garantálják a vidámságot, a felszabadultságot, szerényen, szinte észrevétlenül.



\*\*\*



A 6. képen életvidám, mosolygó embereket látunk, akik a táncosokat figyelik. Jól felismerhető itt a szocreál termelési filmek utópikus világképének egyik állandó vonása: a rendszerhez lojális, indoktrinált ember mosolya. A mosoly látszólag a derűs megelégedettség, a felhőtlen boldogság jele. Valójában az autonómia hiányát jelzi. Érdeemes megfigyelni, hogy a kalapos parasztember mellett ülő kisfiú öltönyben nézi az előadást. De ez az öltöny, szemmel láthatóan, nem az ő mérete. Ez még egy szegény ország – sugallja a kép. A fiúnak egy öltöne van, ezt fogja felnőtt korában is viselni. *De legalább már van öltöne, hiszen az előző rendszerben nem is álmodhatott volna ilyesmiről.*

\*\*\*



A 7. kép az agitációs jelenet patetikus tetőpontját ábrázolja. Pogácsás Ferkó verset szaval. A vers címe: *Toborzó*. Ferkó ipari tanulókat akar „toborozni” költeményével, amelyben a munkásélet – a „vasas” szakma – szépségét ecseteli. „Ha kérded, ki csinálja a mozdonyt és hajót, / a sok ezernyi gépet, traktort, csillogót, / válaszként hallhatod rá a szép vasas nevet, / csapj fel vasasnak, elvtárs, ennél szebb nem lehet.” A versben Rákosi Mátyás alakja is feltűnik: apa-figuraként, aki „tanítva” vezeti a „fényes szép jövőbe” az ország ifjúságát: „Csudás öt éves tervnek vagyunk harcosai, / anyánk az egész ország, jó apánk Rákosi... Rákosival a zászlón előre hát, vasas, / légy kemény, mint az acél, merész, akár a sas.”

A személyi kultusz dokumentuma a vers, ugyanúgy, mint a Ferkó háta mögött látható Rákosi-portré. A vertikális szerkezetű kép közvetítő szerepbe állítja az előadót: Rákosi *fent*, a nép *lent*, Ferkó *középen* a kettő között. Ferkó tolmácsolja a vezér, nép felé irányuló, üzenetét, s egyben kifejezi a nép, Rákosi felé irányuló, háláját és hűségét. Az előadó pozíciója a szocreál művészet társadalmi szerepének metaforája. Eszerint *a művész a felülről érkező igazság ihletett közvetítője, akire a párt a társadalom megszólításának, nevelésének feladatát bízta, s aki a „küldetésnek” maximálisan eleget is tesz.*

\*\*\*



A 8. képen Kati (Földi Teri), a film női főszereplője látható, amint lenyűgözve hallgatja Pogácsás Ferkó „toborzóját”. Kati egyszerű parasztlány – másrészt ő a film egyik fejlődő karaktere, akivel a nézőnek azonosulnia kell, feltéve, hogy szimpatikusnak találja magatartását, észjárását, tetteikben megnyilvánuló világnézetét.

Azt gondolhatnánk, hogy *egyetlen* karakter fejlődésének bemutatása is éppen eléggé igénybe veszi egy forgatókönyvíró találegonyságát és ügyességét. Ennek ellenére a termelési filmek nem bánnak szűkmarkúan a fejlődő karakterekkel. Gyakran *két* vagy három szereplő gondolkodásmódja is megváltozik a korszak filmjeiben.

Keleti Márton filmjében két karakter „megtérését” követhetjük nyomon. Az egyik János, a másik Kati.

Mit látunk, ha összehasonlítjuk egymással János és Kati fejlődését? Mindenekelőtt azt, hogy Katinál ez kevesebb időt vesz igénybe, mint Jánosnál. Kati úgy viselkedik, ahogy a termelési filmek hősnői általában: felfogja, hogy mit kell tennie, és nem késlekedik. Sokkal gyorsabban azonosul a szocializmus eszméjével mint János.

Mindkét karakter „útjával” kapcsolatban elmondható: nincs fejlődés *válság* és a *válság megoldása* nélkül. Egri Lajos szerint a kettő között egy *tetőpont* is található általában: ezt Kati esetében Florinával, a görög partizánlánnyal, János esetében pedig az apjával való beszélgetés jelenti (előbbire a kollégiumban, utóbbira a Duna-parton kerül sor).

Minden termelési filmben ugyanaz a séma ismétlődik: azért fordul egy dolgozó helyzete – egy csoporton belül – „válságosra”, mert kiderül, hogy baj van a teljesítményével. Katinál is ez történik. A történet egy pontján – a film első harmadában – Kati rájön, hogy gondjai vannak a tanulással. Akárcsak Jánosnak. Az iskolai kudarc egymás mellé sodorhatná a két embert: erős érzelmi szövetség alakulhatna ki közöttük. Keleti Márton azonban nem él ezzel a – kézenfekvő – dramaturgiai lehetőséggel: nem mélyíti el a két karakter kapcsolatát, nem engedi, hogy a történet *melodrámvá* csiszolódjon. Másik utat választ: Kati szerepét János későbbi fejlődésében minimalizálja, még azelőtt révbbe vezeti a lányt, jó tanulót faragva belőle, mielőtt János fejlődése igazán elindulna – miért teszi ezt? A kérdésre a film utolsó harmada felel: mert *egy tékozló fiú történetét akarja elmesélni nekünk, ehhez viszont nem egy szerelmes nőre, hanem egy férfitra, konkrétan egy erős és tekintélyes apa-figurára van szüksége*. Ezért helyezi a háttérbe Katit, búcsút intve, ideje korán, a melodrámának.

De a szerelmi történet „súlytalanságának” van egy másik oka is. Minden termelési filmen ugyanazt látjuk: az egymással szerelmi viszonyba bonyolódó karakterek között visszafogott, szemérmes – „elvtársi” – kapcsolat van. Kommunikációjuk általában kimerül a beszélgetésben, ideológiai frázisok kölcsönös puffogatásában: óvakodnak megérinteni, megtapintani, megfogni egymást. Csók csak kivételes pillanatokban csatlanhat el. Röviden tehát arról van szó, hogy a korszak filmjeiből hiányzik az erotika és a szexualitás. Keleti Márton filmjében János több szenvedélyt érez az esztergagép, mint Kati iránt. És Kati se rimánkodik Jánosnak, hogy maradjon, amikor úgy dönt, hogy otthagyja az iskolát.

Véletlen lenne ez? Korántsem. *A termelési filmek félnek a szerelem és a vele járó szexualitás nyílt ábrázolásától: szerelmi mámorában ugyanis az ember nem törődik az állammal, csak önmagával – ahogy ezt már Platón, az első totalitárius államutópia írója is tudta.*

Éppen a megrázó szerelmi történetek hiánya tanúskodik a lényegről: arról, hogy a szerelem a szabadság „melegágya”, olyan döntések és elhatározások kiindulópontja,

amelyek fokozzák az egyén autonómiáját, s – vele arányosan – csökkentik elidegenedettségét. János és Kati „elvetelt” melodráája a bizonyíték, hogy a szerelem „mágikus” individualizmusa összeegyeztethetetlen a totalitárius állam „racionalizált” kollektívizmusával. Ellenkezőleg: ez az egyetlen kiút – legalábbis a disztópiákban – az állam csapdjából.<sup>3</sup>

\*\*\*



A Diósalján megagítált fiatalok látogatást tesznek a DISZ (Dolgozók Ifjúsági Szövetsége) egyik fővárosi rendezvényén – erre utal a 9. képen látható plakát, ami a DISZ paramilitáris (félkatonai) jellegére hívja fel a figyelmet. A plakáton két egyenruhás alak látható: egy férfi és egy nő. A férfi a nő háta mögött áll, mindketten a „jövőbe” tekintenek. A plakát jobb alsó sarkában a DISZ zászló piroslik. A kép új kontextusba helyezi a Diósalján látott agitációs jelenetet. Eszerint a szakiskola a harmadik világháborúra készülő totalitárius rendszer egyik „munkaerőtartalék” szervező intézménye. Ha kitörne a háború, a gyerekek – a „vasasok” –, nem géppalkatrészeket, hanem *fygyvereket* gyártanának a hátorszáiban.<sup>4</sup>

\*\*\*



A hidegháború léghőre azokon a beállításokon is át-szüremlik, amelyek a DISZ-rendezvényen rögzített az operatőr. A 10. kép felvonuló fiatalokat ábrázol. Zárt sorokban, fegyelmezetten, egy ütemre lépve menetelnek, mint egy háborúba induló hadsereg. Minden fiatal vállán zászló, a zászlók tetején csillag. A fehér sportruházat – akárcsak az iskolai egyenruha – egységet és erőt sugároz: ezek közé a fiatalok közé, sugallja a kép, nem furakodhat be ellenség, senki, aki megbonthatná a soraikat.

A felvonulók képe a termelési filmek egyik alapvető, unalomig ismételt „tanítását” tolmácsolja: le az individualizmussal, éljen a kollektívizmus!

Ez a felszólítás gyakran felhangzik a korszak ideológiai irodalmában. Jó példa erre Boldirev *Lenin és Sztálin tanítása a kommunista erkölcsről* című (a 2. kép kapcsán már idézett) könyve. Ebben a marxizmushoz a „tömeg”, az anarchizmushoz pedig az „egyéniség” fogalma társul: „Az anarchizmus sarkköve – írja Boldirev – az *egyéniség*,

<sup>3</sup> Orwell ugyanazt mondja, mint Zamjatin: semmi sem olyan veszélyes egy totalitárius államra nézve, mint két szerelmes ember, akik *bármire* képesek, ha el akarják szakítani őket egymástól.

<sup>4</sup> Sztálin hidegháborús fegyverkezési doktrínája a hadiipari kiadások drasztikus növelésére kényszerítette Magyarországot 1951-től. A koreai háború és a jugoszláv affér miatt Rákosiék olyan moszkvai elvárással szembesültek, amely a harmadik világháborúra való készülésnek rendelt alá minden más megfontolást (Vö. Gyarmati György, 167–181).

amelynek felszabadítása véleményük szerint a tömeg, a közösség felszabadításának feltétele. Az anarchizmus véleménye szerint a tömeg felszabadítása lehetetlen mindaddig, amíg nem szabadul fel az egyéniség, s ezért jelszava: »Mindent az egyéniségért«. A marxizmus sarkköve viszont a *tömeg*, amelynek felszabadítása, véleménye szerint, az egyéniség felszabadításának legfőbb feltétele. Vagyis, a marxizmus véleménye szerint, az egyéniség felszabadítása lehetetlen mindaddig, amíg nem szabadul fel a tömeg, s ezért jelszava: »Mindent a tömegért.«”(20.)

Boldirev szerint az egyéniség anarchista kultusza a nyugati ifjúság tudatát „fertőző” erkölcsi „hullaméreg”. Ettől kell óvakodnia Jánosnak, és persze Katinak is. „Egyéni” boldogságuk azon múlik, hogy megtalálják-e a helyüket a „tömegben”: a fehér ruhában masírozó fiatalok között. Ha igen, akkor *egyszerre együtt és külön: egymás mellett állva – de nem egymásra nézve – tekinthetnek a „közös” jövőbe*. Pont úgy, mint a 9. képen látható fiatalok.

\*\*\*



A szakmunkásképző iskola üzemcsarnoka a *nevelés* ki-tüntetett helyszíne: látszólag a szabadság, a szabad kez-deményezés, valójában az elnyomás, a dresszírozás, az egyéniségtől-megfosztás tere. Érdeemes megfigyelni a 11. képen a faliújságot, amelyen az iskola legjobb tanulóinak neve és fényképe látható. „Kiváló tanuló”, „legjobb dolgozó”, „sztahanovista” – ezek az individualizmus elismert, nem megbélyegzett formái a termelési filmekben. A sztahanovista azonban nem igazi egyéniség. A kollektivismus megszállottja, akit épp a megszállottság – *az én-feladás fanatizmusa* – különböztet meg mindenki mástól.

\*\*\*



A 12. képen Kati almát ad Florinának (Ferrari Violetta), a Magyarországon élő görög partizánlánynak, aki kommunista nézetei miatt nem térhet vissza kapitalista hazájába. „Amikor eljöttem – meséli Florina Katinak –, a bátyám azt mondta nekem, most leteszed a puskát, Florina. De ezentúl is helyt kell állnod, a hazáért harcolsz ezután is.” Kati, aki eleinte „butának” és „ügyetlennek” érzi magát, ért a szóból. Megérti, hogy a tanuláshoz ugyanolyan „hősies” elszántság kell, mint a partizánháborúhoz, különösen, ha lány az illető. Megérti, hogy a tanulás is harc, csak nem puskával, hanem tankönyvekkel vívják. Jellemző a korszak filmjeire: *nem valamilyen esemény, cselekedet, hanem pusztán egy ideológiai tétel „megértése” változtatja meg Kati személyiségét, sorsát*. Kati Florina „felvilágosító” megjegyzésének hatására válik éltanulóvá, az iskola egyik büszkeségévé.

Florina összekapcsolja egymással a „tanulás” és a „harc” fogalmát, jelezve, hogy *a szakmunkásképző nem csupán egy oktatási intézmény, hanem a hidegháború egyik hadszíntere* – itt kell győzni vagy elbukni. Bármilyen abszurd is, a totalitárius állam jövője függ attól a filmben, hogy helyt állnak-e a tanulók az iskolában.

Az almaadás egyébként nem csak Kati jólelkűségét demonstrálja. Ez a gesztus az ideológiai elemek játékerében a szovjet blokk szocialista országainak barátságát – „testvériséget” – szimbolizálja. De kifejezi a parasztság és a munkásosztály egységét is, hiszen Florina már munkáslánynak tekinthető.

\*\*\*



A 13. képen az első évesek elmasíroznak a tapsoló másodévesek sorfala között – ott van köztük Kati is: ez Kati első napja az iskolában. Pataki köszönti a tanulókat: „Nézzetek csak szét, elvtársak! Milyen gyönyörű ez a mi új iskolánk! Mindent megkaptunk népüktől, pártunktól, a mi Rákosi elvtársunktól!” A diákok felállva, tapsolva skandálják a bölcs vezér, a totalitárius apa nevét: „Éljen Rákosi!”

Egy Nietzsche töredék jut eszembe erről a képről: „A csordaöszön a közeget és a középet értékeli a legmagasabbra és tekinti a legértékesebbnek: azt a helyet, ahol a többség található... A csorda a kivételt, akár alatta áll, akár fölötte, ellenségesen szemléli, és károsnak tartja... Középuitt megszűnik a félelem: itt soha nincs egyedül az ember; itt a félreértésnek nem sok tere van; itt egyenlőség uralkodik; itt a saját létformát nem érzi szemrehányásnak, hanem igazi létnek minősül; itt elégedettség uralkodik.” (Nietzsche, 131)

Belegondolni is furcsa, de Nietzsche, azt hiszem, elborzadt volna ezt a filmet látva. A vetítés után pedig lemondóan csak legyintett volna: miért nem hallgattatok rám, én szóltam előre, hogy mi vár rátok...

\*\*\*



„Éljen Rákosi!” – skandalja boldogan Dani János a 14. képen. Vagy Soós Imre? Nehéz a maszk mögé pillantani. Hiszen ez végül is csak egy film, nem számít, hogy a színészek, személy szerint, hittek-e Rákosiban, a szocializmus eszméjében. Egyesek igen, mások talán – az idősebb színészek – nem. Ők csak alkalmazkodtak. Ha Soós Imrét nézem, nem tudok szabadulni attól a gondolatától, hogy egy olyan színész alakítását látom, aki valóban szerette, egy ideig, Rákosit. Személyes tragédiájának hátterében ezért a szocializmusban való csalódást, a sztálinizmus bűneivel való szembenézést drámáját sejttem. Akárhogy is:

Soós Imre jó színész volt. Ha más nem, a *Ludas Matyi* és főleg *Körhinta* ezt ékesen bizonyítja. Soós Imre tragédiája megerősíti: a politikai tisztánlátás és a művészi tehetség nem jár kéz a kézben.

\*\*\*



15. kép: A totalitárius hatalom szimbólumaival körülvett, Rákosi Mátyást életető tanári kar. Teljes az egység, mindenki egy ütemre tapsol. Mintha csak Óceániában járnánk, Nagy Testvér földjén... Rákosi „testvér” nem látható a képen, de azok, akik a tekintélyét garantálják, igen. A tanári kar fölött a személyi kultusz két bolsevik „ikonja” díszel egy domborművön: Sztálin és Lenin.

A kép azt sugallja, hogy a tudás és hatalom felülről, a két istenség irányából érkezik: a társadalom tagjai pedig eltérő mértékben részesülnek belőle. A tanárok jobban, mint a diákok. Az emanációs piramis csúcsán Rákosi áll. Ő van legközelebb a „fényhez”. De ez nem feltétlenül kellemes dolog, különösen akkor, ha az ember nem szeret inni... Azért mondom ezt, mert Montefiore megemlíti Sztálin-életrajzában, hogy egy alkalommal „Rákosi ostobamód azt mondta Berijának, hogy szerinte a szovjetek »részegesek«. – Majd meglátjuk – morgott Sztálin, és csatlakozott Berijához, aztán jól »teletöltötték« itallal a magyart.” (Montefiore, 521)

\*\*\*



16. kép: Kati találkozása a két jampeccal, Pedróval és Kasznárral. Kati itt még nem tudja, hogy az ellenséggel beszélget. Pedig két dolog is árulkodó. Egyrészt a két jampec „nyugatias” hajviselete, másrészt a viselkedésük. Kasznár ugyanis *megtréfálja* a még tapasztalatlan Katit: elküldi a raktárba „reszelőzsírért” és „kanyarfúróért”. Kati elmegy, de a raktáros kineveti: „Téged alaposan lóvá tettek.” János

Kati mellé áll, és ráripakodik a két bajkeverőre: „hagyjátok ezt a lányt”. Ezzel a „lovagias cselekedettel” indul János és Kati szerelmi története, ha nevezhetjük egyáltalán annak a Keleti Márton által tálalt fakó kis románcot.

\*\*\*

17. kép: Kati sír, mert selejtet csinált a munkagépen. Talán érdemes megemlíteni, hogy nem látjuk kibuggyanni és aláfutni a könnycseppet a színésznő arcán. Valószínű, hogy a felvétel előtt került a könnycsík az arca egy sminkes segítségével. Nehéz eldönteni, hogy Kati miért van jobban elkeseredve: azért, mert a selejt miatt lemarad a csoportja a versenyben, vagy pedig azért, mert János az, aki leszidja őt – éppen az a fiú, akihez



Kati vonzódik. Minden termelési filmre jellemző: *az egyén erkölcsi értéke a munkához való viszonyából van levezetve. Még a másik ember iránt érzett szerelmi vonzalom is abban gyökerezik, hogy jó munkás-e az illető.*

Aki jó munkát végez, jó ember, értékes tagja a társadalomnak, aki viszont selejtet gyárt, maga is selejt, olyan ember, akit a „normát” teljesítő közösség tagjai megvetnek, elkerülnek. Ettől való félelmében sír Kati, ha nem is tudja ezt megfogalmazni.

\*\*\*



18. kép: Amíg a diákok anyagismeretet tanulnak, János, helytelen módon, az „újításával” foglalkozik. Miért? Mert szeretné, ha a csoportja megnyerné a munkaversenyt. Az iskola diákjai ugyanis egy „tengerjáró hajó” építésében vesznek részt: „Az alkatrészek egy része készüljön el az intézet műhelyében” – mondja a hajógyár igazgatója a tanévnyitón, mire a tanulók így kiáltanak: „Megcsináljuk!”

János mindenáron ott akar lenni a hajó első próbaútján – ez ugyanis a hajóépítő munkaverseny győztesének jutalma. Azt gondolja, hogy az újítás is elég lesz majd a győzelemhez, ezért minden idejét arra fordítja. Konkrétan mire? Ez nem derül ki a filmből – egyetlen termelési film se magyarázza el pontosan, hogy milyen találmánnyal teszik hatékonyabbá a termelést a sztahanovisták – az újítás ugyanis mindig a sztahanovisták „képessége”.

Négy megjegyzés kívánczik ide: 1. *A korszak termelési irodalma ugyanabban a betegségben szenved, mint a film: nem tud konkrétan számot adni az újításról.* Ez már a korszak sztálinista irodalmárainak is szemet szúrt. 1951-ben Iszajev *Az újító alakja a szovjet irodalomban* című könyvében figyelmeztetni az írókat: annak, aki jó termelési regényt akar írni, „be kell hatolnia az újító műhelyébe, le kell írnia, mi megy ott végbe, lépésről lépésre követnie kell az újító eszméjének kivitelezését és kialakítását, meg kell világítania azt a hatalmas szellemi munkát, ami az újítás végleges megvalósítását megelőzi, és ami még azután a megvalósítás tényével sem ér véget. (...) Az újító lelkivilágát csak akkor tárhatjuk fel igazán, ha beszámolunk azokról a bonyolult és mélységes élményekről, amelyet ő alkotó munkájának egyes szakaszaiban átél.” (Iszajev, 12) Iszajev intelmét kevés író vette komolyan – a termelési filmek rendezői pedig egyáltalán nem.

2. Az újítás nem egy ember teljesítménye, hanem mindig egy kollektíváé – erről van szó Keleti Márton filmjében is, ahol János végül a saját kárán tanulja meg: nem készítheti el az újítást Kuczogi bácsi, az apja, és még egy sor ember támogatása és tanácsa nélkül. Mint Iszajev írja: „az újító ötletek leggyakrabban sok munkás, az egész kollektíva tapasztalatainak általánosításai. Az újító nem dolgozhat alkotó környezet, teremtésre ösztönző érintkezés, vita, tanácsok, támogatás nélkül.” (Iszajev, 12) *A sztahanovista*

tehát kiemelkedik ugyan a többi munkás közül, de csak úgy, mint egy gúla tetején álló ember: a többiek tartják, hogy le ne essen.<sup>5</sup>

3. Mivel az újító munkás karaktere gyakran feltűnik a korszak filmjeiben – a szovjet termelési regények és filmek példáját követve –, megállapítható, hogy itt egy „szocreál” sémáról van szó, a termelési filmek utópikus világkonstrukciójának egyik konstans eleméről. Ez a világkonstrukció egymáshoz kapcsolódó sémák variábilis hálózatából épül fel, olyan sémákból például, mint az „új lakás”, a „munkásszálló”, az „üdülő”, a „gyár”, az „iránymutató könyv”, a „vezért ábrázoló kép” stb.

4. A termelési filmekben és regényekben látott túlfeszített munka- vagy tanulási verseny – és eredménye: az újítás – a társadalom domesztikációjának totalitárius eszköze: a totalitárius állam így „államosítja” az ember magára fordítható „szabad idejét”. Minden perc, amit a munkahelyén s ily módon a hatalom látókörén belül tölt az egyén, fokozza a terrort: elorozza az individuumtól a saját testéhez, elméjéhez, vágyaihoz és szorongásaihoz való „hozzáférés” lehetőségét, egy idő után a képességét.

\*\*\*



19. kép: Dani Sándor és Dani János találkozása az apa munkahelyén. A film az új politikai rendszer „történelmi” legitimációjának eszközeként használja Dani Sándor alakját. Dani Sándor kapcsolja össze a múltat a jellel. Elmeséli a fiának – a Duna parton sétálva –, hogy milyen volt régen, a Horthy-rendszerben munkásnak lenni: „szzenvedni”.

„Egyszer én is világgá akartam menni – mondja – Ott akartam hagyni csapot-papot. Olyan idős lehettem, mint te. Inas voltam a hajógyárban. Sokan voltunk ott inasok. A szakmát nagyon szerettem, de reménytelenül. Egész nap csak a nagy vasakat trógeroltuk. Estére aztán úgy dőltünk le az ágyba, mint egy fatuskó. Egyszer elmentünk küldöttsége a Doktor Úrhoz. Így hívtuk a felügyelőnket: Doktor Úr. Odaálltunk elé és kértük, hogy engedjen oda minket a gépekhez, s adjon nekünk tankönyveket.” „És? És ő mit szólt?” – kérdezi János. „Mit? Belemártotta a kezét fekete gépszírba és végigpofozott minket.” „Édesapámat is?” „Engem legelsőnek. Aztán elővette a pálcáit. Három volt neki. A Király – ez volt a legvastagabb. Aztán a Herceg és a Gróf. Mert neveket is adott nekik. Én a Királlyal kaptam. Ekkor akartam világgá menni.” „Nagyon fáj?” „Az fáj csak, hogy nem üthettem vissza. Aztán mégis ott maradtam. Néhány idősebb

<sup>5</sup> A film a történelmi tényektől eltérve idealizálja a sztahanovisták és a többi munkás kapcsolatát. A valóság az, hogy a Sztahanov-rendszer bevezetése a munkásság mint osztály megsemmisítését szolgálta a totalitárius kormányzás megszilárdítása érdekében: „A harmincas években bevezetett Sztahanov-rendszer minden szolidaritást és osztálytudatot kiírtott a munkások között, mindenekelőtt a féktelen munkaversenyvel, továbbá azzal, hogy ideiglenesen létrehozott egy sztahanovista arisztokráciát, amelynek az egyszerű munkásoktól való társadalmi távolsága nagyobbak tűnt, mint a munkások és a termelésirányítók közötti távolság. Ezt a folyamatot tetőzte be a munkakönyv bevezetése 1938-ban, amelynek révén az egész orosz munkásság hivatalosan is kényszermunkások hatalmas seregévé vált” (Arendt, 391).



elvtárs mellém állt, segítettek, tanítottak. Hát így lettem én vasesztergályos, fiam.” E mondatok után következik a lényeg: *János, megrendülve apja történetén, elhatározza, hogy sürgősen önkritikát gyakorol*: „Én nem is gondoltam, hogy édesapámnak ilyen nehéz volt. És hogy én... Hogy nekem... Édesapám, mondja, nehéz önkritikát gyakorolni?” Dani Sándor szerényen válaszol, jelezve, hogy tőle sem idegen, amire most a fia készül: „Hát nem könnyű. De utána jobban érzi magát az ember.”

Két dologra érdemes ezzel a dialógussal kapcsolatban felhívni a figyelmet. 1. *Dani Sándor és Dani János kapcsolata nem kiegyensúlyozott* – ritkán beszélgetnek egymással, János alig tud valamit apja életéről, múltjáról, az itt elmesélt szenvedés-történetet is most hallja először. A kapcsolat *traumatizáltságára* még egy momentum utal a film-ben. Amikor a nagypapa megtudja, hogy a fia, Sándor, tanár lesz, értelmiségé válik, rögtön azzal áll elő, hogy ezt Jánosnak is el kellene mondani. Dani Sándor azonban nem akarja elárulni a fiának, hogy hamarosan diplomát szerez – miért nem? Azért kell a titkot megőrizni, mondja, mert „hátha megbukom a vizsgán”. De, tehetjük fel a kérdést, miért fél Dani Sándor elismerni a fia előtt, ha valamiben esetleg kudarcot vallott? *Mi történt a múltban kettőjük között, ami odáig vezetett, hogy nem beszélnek őszintén egymással?*<sup>6</sup> Erre nem ad – és egy termelési film ideologikus keretei között nyilván nem is adhat – választ a rendező. Óvakodik attól, hogy apa és fia kapcsolatának ábrázolását elmélyítse, a dráma irányába vezesse – miért? Mert nem akarja kockáztatni a film optimista, megnyugtató – „sematikus” – befejezését. *Egy megtérő, nem pedig egy lázadó fiú történetét akarja elmesélni, pedig a választott narratív minta szerint ezt kellene tennie*: a „hazatérés” pillanata ugyanis csak abban az esetben válik megrendítővé, ha előzőleg látjuk és megértjük: miért döntött úgy a fiú, hogy „megszökik” otthonról.

2. Jól látszik, hogy a *történelmi múlt a totális kritika és a teljes elutasít tárgya a film-ben*. Minden rossz, amit az előző rendszer alkotott. Viszont: minden jó, ami most – 1948 óta – történik. Dani János egy pillanatra sem vonja kétségbe apja szavait. De hát hogy is tehetné: a kép elárulja, hogy hierarchikus viszony van köztük: az apa erősebb, magabiztosabb a fiánál, *magasabb is nála*. János fejet hajt előtte, szólni is alig van bátorsága: mélyen tiszteli az apját. A kép szerint soha nem jutna eszébe fellázadni ellene.

\*\*\*



Hármas tagoltságú – hierarchizált – tér: Rákosi > tanár > Kati. A fizika tanár (20 és 21. kép) korholja a feltett kérdésre rosszul felelő Katit: „Miért nem becsülöd meg magad? A mi államunk ezeket költ arra, hogy tanulhass, és te így háláld meg?” A tanár a szocialista állam alkalmazottja: az állam nevében – mintegy a képen látható

<sup>6</sup> János sem beszél az apjának a problémáiról, pedig megtehetné. Az is sokat elárul a kettőjük kapcsolatának „válságáról”, hogy János, bár budapesti, nem az apjával él, hanem maga is az iskola kollégiumában lakik. Persze mondhatjuk: az iskola minden tanulója ott él. A kérdés csak azért vetődik fel, mert a film – jellemző módon – nem foglalkozik a szereplők, se a tanárok, se a diákok magánéletével. Az, ami az iskola falain kívül történik, nem érdekli Keleti Mártont.



*Rákosi helyett* – szidja össze Katit. Szavait az elhíresült kalászos-fénykép értelmezi: eszerint a tanár nem megszegényíteni, hanem csak nevelni szeretné Katit: *olyan figyelmet fordít a lányra, mint Rákosi az „életet” jelentő búzakalászra*. Azt akarja, hogy Kati fejlődjön, legyen hasznára a szocializmusnak. Pontosan úgy, mint egy búzakalász, amelyből kenyeret sütnek a dolgozóknak.

\*\*\*

A szakmunkásképzőben nemcsak tanulnak és dolgoznak a diákok, hanem szórakoznak is – például megnéznék egy kulturális műsort az iskola színháztermében. Azonban egy kulturális műsor a korszak termelési filmjeiben nem a kikapcsolódásról szól általában:



a „dekadens” kapitalizmus és a „haladó” szocializmus „erői”.

A *Dalolva szép azéletben* két dalárda harcát követhetjük nyomon, amely a „pesszimista” dalokat éneklő Ezüstlant megszűnésével, és a reakciós karmester eltávolításával ér véget: a filmben az „optimista” tömegdalokat éneklő Új hang totális győzelmet arat maradi riválisa felett. A *Kiskrajcárban* a kapitalista életformát reprezentáló *dzsessz* és a szocialista életformát reprezentáló *tánczene* csap össze egymással a kultúrházként is funkcionáló sztálinvárosi kocsmában, mígnem kítör az illedelmes tánczenét kultiváló munkások és az extatikus hatású dzsesszt imádó jampecek között a verekedés, jelezve, hogy a munkásosztálynak, szövetségben a párttal, *fizikai* értelemben is harcolnia kell a szocialista életforma kulturális vívmányaiért – jellemző, hogy a párttitkár nem vesz részt a kocsmai bunyóban, viszont lelkesen biztatja a munkásokat, hogy lássák el a rendbontó jampecek baját.



Most pedig nézzünk meg egy képsorozatot, ami demonstrálja (22–28. kép), hogy Keleti Márton filmjében is dűl a hidegháború a kultúra „frontján”.

22. kép: Három tarka, csiricsaré ruhába öltözött táncos nyugati zenére ropja a színpadon. Arcjátékuk, mozdulataik eltűzöttak: inkább „bohóckodnak”, mint táncolnak.<sup>7</sup>



<sup>7</sup> Keleti Márton a szvingelő táncosok teljesítményének értékelését nem bízza a nézőre. Az egyik szereplő kommentárt fűz a látványhoz: „Holnap kimegyek az állatkertbe. Megnézem, milyenek az igazi majmok...” Fontos kiemelni, hogy a termelési filmekben a dekadensnek tekintett nyugati kultúra megnyilvánulási for-



23. kép: Az iskola három fekete bárányát mutatja a kamera: Pedró, Múúú és Kasznár önfeledten élvezi a szvingelő táncosok vidám, humoros produkcióját. Még nem sejtik, hogy „valami nincs rendben”.

24. kép: A táncosok hirtelen megfordulnak. Kiderül, hogy papírlap van a hátukra ragasztva. A három papírlapon három név olvasható: az iskola díszpintyeinek, Pedrónak, Múúúnak és Kasznárnak a neve.



25. kép: Mindenki harsányan nevet, kivéve a három jampecet. Ők döbbenten, megrökönyödve bámulják „önmagukat” a színpadon.

De a jelenet nem ér itt véget. A színpad szélén – egy ajtón keresztül – népviseletbe öltözött táncosok tűnnek fel: a szocialista kultúra magabiztosan bokázó képviselői. 26–28. kép: a néptáncosok leszorítják a színpadról a kifigurázott, „ellenséget”: semmi keresnivalójuk ebben a „világban”. Mint ahogy a három jampecnek sincs az iskolában.



Jól látható, hogy a jelenetnek sajátos belső íve van: játékkal kezdődik, majd egy fordulat után drámaként folytatódik. Így jutunk el a megoldáshoz. De csak egy „átmeneti” megoldáshoz, ugyanis az „eltáncolt” konfliktus *továbbgyűrűzik* a filmben. A táncoló jampecet által képviselt kapitalista és a néptáncosok által képviselt szocialista világnézet „harca” a valóságban, Kasznár fegyelmi tárgyalásán ér véget, az utóbbi teljes és megkérdőjelezhetetlen diadalával.



Az „eltáncolt” leleplezés-jelenet a totalitárius állam társadalmi üzeneteként értelmezhető: mi egy erős, éber hatalom vagyunk, tudjuk, hogy kik a barátaink, és kik az ellenségeink. Nem félünk leleplezni, megnevezni, s ha kell, megbüntetni azokat, akik a vesztünkre törnek.

Mint Matyi (Soós Imre) mondja a Ludas Matyi utolsó – hidegháborús – beállításában: „Van énnekem fegyverem: az igazság. *De botom is van hozzá.*”

Keleti Márton – a bot bűvöletében – nem fordít figyelmet arra a kérdésre, miért viselkedik a három jampec „antiszociális” módon. Ők, a film nyomasztó, paranoid logikája szerint, nem érdemelnek törődést, gondoskodást. Nem megérteni kell őket, hanem elbánni velük.

---

máihoz, mindenekelőtt a zenéhez a következő fogalmak társulnak: fegyelmetlenség (a rend helyett), deviancia (a normalitás helyett), ösztönösség (a racionalitás helyett), individualizmus (a társiasság helyett).

Ezen a ponton érdemes Nietzschére utalni, aki *A morál genealógiájában* különbséget tesz az aktív és a reaktív típus szillogizmusa között. Az aktív típus szillogizmusa így hangzik: „Én jó vagyok, tehát te gonosz vagy.” A reaktív típus szillogizmusa pedig így: „Te gonosz vagy, tehát én jó vagyok.” Az utóbbival kapcsolatban Deleuze megjegyzi: a reaktív típus szillogizmusában a negatív (az a kijelentés, hogy „te gonosz vagy”) tartalmazza a lényegét, a pozitív (az a kijelentés, hogy „én jó vagyok”) csupán a tagadáson keresztül létezik. (Deleuze, 187–199)

Miért van ennek jelentősége? Mert *a film társadalomképe levezhető a reaktív típus szillogizmusából*. Az iskola tanárai és tanulói – mindazok, akik törnek magukat a szocializmusért – gyanakvó, neheztelő, nyíltan gyűlölködő emberek, akik csak a Kasznár-félék elítélésén, megszegényítésén, ellenségnek-kikiáltásán keresztül tudják önmagukat és harcostársaikat „szeretni”, „igaz embernek” látni, sorsukat és életkörülményeiket elfogadni, vagy legalább eltűrni. Ellenségre van szükségük ahhoz, hogy viszonylagos békében élhessenek önmagukkal, a bensőjükben halmozódó feszültséggel és robbanni készülő tanácstalansággal.<sup>8</sup> Az „eltáncolt” leleplezési jelenet tárja fel a leginkább, hogy *a termelési filmek a ressentiment modern világát – tömegtársadalmát – ábrázoló filmek, s ilyen értelemben, akaratlanul is, az európai nihilizmus terjedéséről, a nietzschei értelemben vett „elsivatagosodásról” mesélnek – nem kívülről, mintegy a sivatag szélén sétálva, hanem elveszve, eltévedve abban*. Éppen ezért páratlan és intő dokumentumok, amelyeket minden történelmi korszakban érdemes lenne felfedezni, méltatni és nem utolsó sorban gondosan értékelni.

\*\*\*



29. kép: Folytatódik a „boszorkányüldözés”. Az, ami a színpadon csak „játék” volt, az előadás után már „élet-halál” kérdése: Pataki, az iskola igazgatója elbeszélget a három léha, munkakerülő jampeccel. „Akinek DISZ tagkönyv van a zsebében, annak minden tettéért felelnie kell. Ezt jól jegyezd meg ...” – mondja Kasznárnak, a galeri vezérének, akiről megtudjuk, hogy nem jár rendszeresen iskolába. Miért bűn ez? Mert azt jelenti, hogy Kasznár nem akarja a kommunisták „nemes erkölcsi tulajdonságait” megismerni és elsajátítani. Jó okkal – tehetjük hozzá – hiszen ő *a családja társadalmi helyzeténél fogva* ellenség, megbélyegzett ember. Márpedig a zsenge ifjúságot – hangsúlyozza Sztálin és

<sup>8</sup> A Rákosi-rendszer összeomlása nem járt együtt a rendszer „reaktív” fundamentumának megszűnésével, a civil társadalom iránt táplált pártállami ressentiment mérséklődésével. Csak az irányok és a nyomatékok változtak meg. Igaza van Győri Zsoltnak, amikor az *Apacsok* (Török Ferenc, 2010) és *A határozat* (Ember Judit – Gazdag Gyula, 1972) elemzése kapcsán rámutat: a Kádár-rendszer is kitermelte az ideológiai ellenfeleit, „maga is élen járt állítólagos ellenségek kreálásában.” Vö. Győri Zsolt: *Indiánok és téveszelmők: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”* (kötetünk 100. oldalán).

Lenin „számos idevágó megnyilatkozására” hivatkozva Boldirev – „népünk ellenségeinek, a béke és a demokrácia ellenségeinek gyűlöletére és a velük szembeni könyörtelességre kell nevelni”<sup>9</sup> Ebből egy groteszk – s ugyanakkor félelmetes – következtetés adódik: Kasznár akkor lenne jó tanuló, ha *gyűlölné és megvetné* önmagát. Hát csoda, hogy nem akar iskolába járni?

\*\*\*



30. kép: A „boszorkányüldözés” tetőpontja: Kasznár kizárása a DISZ-ből. Milyen bűnei vannak Kasznárnak, a „ronda jampecnek”? Lóg az iskolából, szemtelenkedik a lányokkal. „Azt mondják, fodrászhoz is jár, ondoláltatni a frizuráját.” Kasznár legfőbb bűne azonban a származása. A korszak filmjeiben nem lehet jó munkás, akinek a felmenői kulákok, arisztokraták, esetleg magasan kvalifikált értelmiségiek. Egy régi ismerős Kasznár szemére hányja: „az apádnak [a Horthy-rendszerben] ócskavas telepe volt. Te meg szóba sem álltál velünk, mert mi munkásgyerekek voltunk”. Kasznár megalázása és kizárása leszámolás egy „különcködő” egyéniséggel, akinek van bátorsága autonóm módon viselkedni és gondolkodni. Kasznár *eltévedt „hős”*, aki egy amerikai filmben megmentené a világot – talán épp a kommunizmustól.

\*\*\*



A „boszorkányüldözés” vége – a kizárással végződő fegyelmi tárgyalás után az iskola területén cigarettára gyűjtő Kasznár pofont kap Matejka bácsitól (Latabár Kálmán), az iskola portásától (31–35. kép). A humorosnak szánt jelenet betetőzi Kasznár meghurcoltatásának folyamatát: Matejka bácsi az álszent közösség helyett adja a pofont, amely nem engedhet meg magának ilyen atrocitást.



Kasznár nem tiltakozik, nem védekezik: elviseli, ami a film logikája szerint jár neki. *A pofon lefokozott, szublimált formája a korszakra jellemző terrornak.* És figyelmeztetés is egyben: aki ebben az országban egyénieskedik, nem tart lépést a párttal, az állammal, könnyen megütheti a bokáját...

Ha egymás mellé helyezzük János és Kasznár történetét – amely több ponton is metszi egymást – kirajzolódik előttünk a termelési filmek narratív szerkezetének három szintje.

<sup>9</sup> Boldirev részletesen felsorolja a nevelés területeit (a kommunisták erényeit) és a nevelés módszereit is megkülönbözteti (23).



Eszerint minden termelési film három elbeszélés, egy munkaverseny-, egy megtérés- és egy szabotázs-történet egysége. Ezek közül egyértelműen a megtérés-történet a legfontosabb. Ennek a középpontjában mindig egy olyan karakter áll, aki a film kezdetén valamilyen magánéleti probléma, szocializációs vagy világnézeti hiányosság, esetleg csak a makacsság és kivagyiság miatt rossz teljesítményt nyújt a gyárban vagy a termelőszövetkezetben. Minden termelési film egy eleinte rossz teljesítményt munkás története, akiből végül megbízható, jó munkás – „elvtárs” – válik.

Hogyan?

Ezen a ponton kap jelentőséget a másik két elbeszélés. A rossz munkás úgy válik fokozatosan, botladozva, majd egy fordulatot kikényszerítő döntő felismerést követően hirtelen és radikálisan jó munkássá, hogy bizonyítja: megállja a helyét 1. a termelésben (munkaverseny-történet), 2. az imperialistákkal vívott harcban (szabotázs-történet). Mindkét történet, tehát a munkaverseny- és a szabotázs-történet is a középpontba állított munkás fejlődésének folyamatát – erkölcsi és ideológiai megtérését – szolgálja és viszi előre a filmben.



Mármost: az *Iffjú szívvel* első ránézésre nem illik ebbe a sémába. Miért nem? Mert nincsenek a filmben szabotőrök, aki lassítanak vagy gátolnak a termelést, például úgy, hogy kisiklatnak egy vonatot (*Máriássy Félix: Teljes gőzzel, 1951*)



vagy tönkretesznek egy olajkutatót (*A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat Rendezői Munkaközössége: Gyarmat a föld alatt, 1951*). Egyrészt azonban nem minden szabotőr tudatos ellensége a szocializmusnak – az öreg Gortvai mérnök csak szakmai féltékenységből rongálja meg a szovjet szövőgépeket a *Kis Katalin házasságában* –, másrészt nem minden ellenség tekinthető egyértelműen szabotőrnek. Ez a helyzet itt is. Keleti Márton kitérít a szabotőr fogalmát. Az ő ellenségei nem szabotőrök, hanem „deviáns” tanulók, akiből persze, évek múlva, szabotőrök is válhatnak egyszer – ha csak a szocialista állam nevében eljáró tanári kar nem képes őket „megnevelni”.

Ettől függetlenül a film kiindulópontja meglehetősen ijesztő: *nem csak felnőtt férfiak és nők, hanem gyerekek és serdülő kamaszok is veszélyesek lehetnek az államra nézve, amelynek velük szemben is meg kell védenie magát.*

\*\*\*

A pozitív hős fejlődésének első szükségszerű pillanata: a vádló szerepében eljáró neheztelő közösség és a vádlott szerepét eljátszó bűnbánó egyén találkozása, konfrontációja. E találkozás „forgatókönyve” minden termelési filmben ugyanaz: a közösség bírálja az egyént – a kommunista erkölcs valamelyik elvének megsértése miatt –, utána pedig önbírálatra szólítja fel.



„A bírálat és az önbírálat – írja Boldirev – a legfontosabb bolsevik nevelési módszer... haladásra, fejlődésre ösztönöz... A bírálat és az önbírálat hatására alakulnak ki az emberekben olyan bolsevik tulajdonságok, mint a magas fokú eszmeiség, céltudatosság, elvhűség, jellemzilárdság és a győzelem akarata.” (46)

Jánost – a 36. képen – Kasznár sorsa fenyegeti: kizárhatják az iskolából, mert tönkretett egy fémvágót, amikor Kuczogi bácsi tiltása ellenére megpróbálta rajta elkészíteni az újítását. János „bűnének” mérlegelésénél nem csak az anyagi kár esik latba, hanem a szimbolikus kár is – a második, ráadásul, nagyobb súllyal, mint az első. A fémvágó munkaeszköz, ám egyúttal *szimbolikus tárgy* is: az új világ, sőt az új ember előállításának eszköze, amellyel be lehet oltani a fiatalokba – munka közben – a kommunista erkölcs normái és szabályai iránti tiszteletet és érzékenységet.

Miért követte el János ezt a bűnt? A már megtért Kati ad rá magyarázatot a filmben: „János győzni akart, de rosszul akarta: *csak magával törődött!*” Kati bírálata szerint János heveny „egoizmusa” miatt jutott oda, ahova. Egoizmusának bizonyítéka is van: makacsul kitart amellett, hogy tanulás nélkül is jó munkássá válhat. Pedig – állapítja meg Pataki, folytatva, Kati után, János bírálatát – „*aki nem tanul, az nem harcol, az eldobja a fegyvereit.*”

A bírálat után az önbírálat aktusa következhetne – de János sértődötten elrohan, megint tanújelét adva egoizmusának, s egyúttal igazolva a bírálat helyességét.

\*\*\*



37. kép: Míg János készülődik az önbírálatra – döntenie kell, hogy az iskolában marad, vagy távozik onnan –, bírálói önfelédten élvezik a tél örömeit valahol a hegyekben. Ez is a termelési filmek utópikus világkonstrukciójának egyik eleme: a *pihenő* munkás alakja, aki csak azért „üdül”, hogy visszatérve a gyárba, fokozni tudja a termelést.

A pihenés nem a munka ellentéte, hanem annak záróak-kordja: *jutalma*. Ez a jutalom azonban nem illet meg mindenkit. Pihenni csak annak van joga, aki jól végzi a munkáját, jól pedig csak az végzi a munkáját, aki – paradox módon – sohasem pihen, aki nem is gondol a pihenésre, aki a termelés megszállottjaként minden idejét – még a szabadidejét is – a gyárban tölti.

A pihenés idealizált formája a *kirándulás* és a *sport*. De ha a munkás kirándul vagy sportol, akkor ezt sohasem egyedül, magányosan teszi, hanem mindig a többi munkással együtt. A pihenés a közösségépítés egyik – *gyáron túli, de munkán inneni* – formája.

A pihenés és a munka világa között nincs éles határ egy termelési filmben. Az üdülő – amely e két világ határán áll – olyan hely, ahol a munkás pihenés közben is dolgozik. Jó példa erre a *Becsület és dicsőség*, ahol Lugosi előadást tart az esztergályosoknak a

„negatív kés” használatának fortélyairól a Galyatetői üdülőben, ahelyett, hogy síelne, szánkózna vagy a feleségével kirándulna.

\*\*\*

38–40. kép: A pozitív hős fejlődésének második szükségszerű pillanata: *a bűnbánó egyén önkritikát gyakorol a közösség vagy a közösséget képviselő tekintélyes egyén (apa-figura) előtt, és ezzel a változás útjára lép.* Dani Jánost az apja ébreszti rá, hogy meg kell változnia, nem csoda hát, ha János az apjának fejezi ki sajnálatát, amiért eddig nem fogta fel, hogyan kell kommunista módon élni. Nem az iskolában, hanem a Du-



na-parton hangzik el a konfesszió, s nem a DISZ-gyűlés, hanem egyetlen ember előtt. Ennek jelentősége van, ami túlmutat – igaz, csak rejtett módon – a film szocreál, „hurraoptimista” világképén. Eszerint János azért az apja előtt gyakorol önbírálatot, mert vágyik az elismerésére. Miért? Valószínűleg azért, mert mindig is erre vágyott. Bár titok marad – kettőjük között is –, *Jánosnak az jelentené a legnagyobb örömet, ha az apja törődne vele, szeretné őt.* Miért, talán nem szereti? A film azt mondja, hogy igen, de ebben – mint láttuk – jó okunk van kételkedni.



A Duna-parti séta után az iskolában találkoznak legközelebb. Ez a találkozás a film *csattanója* – ha lehet ilyen mondani egyáltalán egy termelési filmmel kapcsolatban. János az osztályteremben várja – a többiekkel együtt –, hogy belépjen az ajtón az új tanár, akivel még soha nem találkoztak. És ki lép be az ajtón? Természetesen Dani Sándor, a fiú tanárrá avanszált apja – egyenruhában, fegyelmezetten, „harcra” készen. János meglepődik, sőt megdöbben, pedig korábban tanúja volt annak, ahogy az apja, ünnepélyes keretek között, átveszi a kitüntetéses tanári diplomát a munkahelyén.



Miért döbben meg János? Egyáltalán: örömeiben vagy csalódottságában lepődik meg ennyire? A film szerint – természetesen – örömeiben, hiszen mostantól *együtt* (ahogy mondani szokták: „vállvetve”) fognak harcolni a kommuniz-

musért. Az apa tanárként, a fiú – az apja – tanítványaként. Ez akkor válik egyértelművé, amikor Dani Sándor feladatot ad a fiának az órán: holnapra újra ki kell dolgoznia „elméletben” az újítását. János boldogan engedelmeskedik, hiszen most már tudja: a gyakorlat nem pótolhatja az elméletet, a munka nem „válthatja meg” a tanulást: „Ez az igazi hőstett, édesapám” – mondja a jelenet végén az apjának: „Kettesekből ötösöket csinálni. Kutya se hitte volna, hogy ilyen nehéz dolog.” Dani Sándor boldogan hallgatja a fiát: „újjászületése” fölötti elégedettségét azzal fejezi ki, hogy *megsimogatja* a fejét – úgy, hogy közben nem lép le a dobogóról. Ennek is jelentősége van; azt jelzi, hogy meddig



mehet el az apai/tanári hatalom/tekintély a hierarchikus viszonyrendszer felfüggesztésében – egy simogatás még belefér, egy ölelés már nem. Utóbbihoz le kellene „szállni” a dobogóról, ez pedig elképzelhetetlen ebben a paternalista, tekintélyelvű világban.

*Dani Sándor egyszerre apja és tanítója a fiának, Dani János pedig egyszerre fia és tanítványa az apjának.* Ez az összetett, nem hétköznapi viszonyrendszer szimbolikusan értelmezhető, ha megfontoljuk a korszak ideológiai irodalmának egyik állítását. Ezúttal is Boldirevre hivatkozom, aki a kommunista erkölcsi nevelés módszereinek tárgyalása közben nyomatékosan hangsúlyozza: az iskola mellett a „komszomol- és pionírszervezeteknek”, továbbá a „szocialista családnak” is fontos szerepe van „a gyermekek és ifjak kommunista erkölcsösség szellemében való nevelése terén”. Majd megjegyzi: *„a szocialista társadalomban nem merülhetnek fel ellentétek a családi és állami nevelés, a család és iskola között.”*<sup>10</sup>

A most vizsgált jelenet kétségtelenül ennek az ideológiai tételnek a reprezentációja. Valami másra is utal még azonban, igaz, csak áttételesen. Arra, hogy a pártállam és a magyar társadalom kapcsolatában sem merülhetnek fel ellentétek, eszkalálódó feszültségek, hiszen a társadalom tagjai a pártállam vezetőire, mindenekelőtt Rákosi Mátyásra gondoskodó „apaként” és egyúttal bölcs „tanítóként” tekintenek – ahogy ezt a film egyértelműen hangsúlyozza is a „toborzó” és a Rákosit „éltető” egyik jelenetben.

\*\*\*



41–42. kép: A szükségyszerű, giccses, hazug happy end – megint borsot törtünk a gonosz imperialisták orra alá! Az új emberré („tisztá ötös” tanulóvá) vált János sikeresen elkészíti az újítást, és a csoportja így természetesen megnyeri a tanulmányi versenyt is. Nem marad el a várva várt jutalom: ott lehetnek a hajón, amikor kifut a kikötőből, és elindul dohogva a Dunán. „Milyen szép” – mondja Kati. Mire János így felel: „Gyönyörű szép”.



A Jánost és Katit egymás mellé állító vidám beállítás a *Kiskrajcár* utolsó jelenetének utolsó snittjére hasonlít: ott Garas Juli, az államtól a sztahanovista munka jutalmaként kapott új lakás erkélyén újdonsült férje, Orbán Pista vállához simul, és a szépséges Sztálinvárosra függesztve tekintetét, azt mondja: *„Nem is tudtam eddig, hogy ennyi boldogság van a világon.”*

<sup>10</sup> N. I. Boldirev. *Lenin és Sztálin tanítása a kommunista erkölcsről.* 42.

Minden szocreál film erről győzködi a nézőt, a boldogság paradicsomi szigeteként ábrázolva a szocialista – szögesdróttal körülvett – Magyarországot.

\*\*\*



43. és egyben utolsó kép: Matejka bácsi fehér szakácsruhában ül az iskola egyenruhában feszítő diákjai között a hajó fedélzetén. Mosolyog, pedig „tengeri beteg”, annak ellenére, hogy korábban tapasztalt tengerésznek festette le magát – énekelve és táncolva! A kép azt sugallja, hogy az autonómia egyetlen lehetséges formája a diktatúrában: az *udvari bolond*. Az „udvar” itt az iskolát jelenti, de gondolhatunk a filmgyárra is, ahol Latabár Kálmán, a zseniális komikus, négyszer játszotta el a barátságos/mulatságos „félkegyelmű” szerepét. Hármat ezek közül – *Dalolva szép az élet, Civil a pályán, Ifjúszívvel* – Keleti Márton rendezett.<sup>11</sup> Véletlen lenne ez? Nem hiszem. Matejka bácsi a rendező rejtett alteregója, a hatalom kénye-kedvének kiszolgáltatott művésze, aki elrejtve igazi arcát a maszk mögé, szórakoztatja a „királyt”, s közben belül, talán, zokog. Azok, akik az 1953-ban megnézték Keleti Márton filmjét a moziban – ezt a hamis és ijesztő fércművet –, minden bizonnyal Latabár Kálmán alakítására emlékeztek a legtovább. Vagy egyszerűen csak az arcára. Beszédes arc, elmond valamit. Nem hallják? Akkor hadd fogalmazzam meg én: *a művészet sorsa a hatalom kezében van, a hatalom sorsa pedig annak kezében, aki komédiát mer belőle faragni.*

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Erős Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Boldirev N. I. *Lenin és Sztálin tanítása a kommunista erkölcsről*. Budapest: Szikra Kiadó, 1951.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999.
- Gyarmati György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL-Rubicon, 2011.
- Győri Zsolt. „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Iszajev, Borisz. *Az újító alakja a szovjet irodalomban*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1951.

<sup>11</sup> A negyedik Gertler Viktor 1952-es *Állami áruház* című filmje.

- Montefiore, Simon Sebag. *Sztálin. A Vörös Cár udvara*. Ford. Király Róbert. Budapest: Alexandra, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus kiadó, 2002.
- Rényi András. „Vihar előtt». A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája”. György Péter, Turai Hedvig (szerk.). *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet*. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1992: 34–44.
- Tamás Gáspár Miklós. Szocializmus, kapitalizmus és modernség. *Törzsi fogalmak*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999. 261–284.
- Vajda Mihály. *A történelem vége?* Budapest: Századvég Kiadó, 1992.
- Vajda Mihály. *Orosz szocializmus Közép-Európában*. Budapest: Századvég Kiadó, 1989.

## Apa, fiú, föld: a föld mint identitásképző erő a magyar filmben

„A föld az mindig megmarad. Jöhet egy forgószelel, a fát kicsavarhatja a tövestől, de a földet nem viszi el semmi sem” – jelenti ki öntudatosan a Páger Antal által alakított szigorú patriarcha parasztgazda a *Kálvária* (Mészáros Gyula, 1960) című filmben. „Zabálja meg a földjét, házát, vagyonát, nekem nem kell!” – fakad ki Tordy Géza a lázadó fiú szerepében az apjának. Ez az apa és fiú közti konfliktus a föld miatt a magyar filmtörténet visszatérő motívuma. Röviden összefoglalva a két nemzedék közötti nézeteltérést: az apák megtartó erőnek, a fiúk a rabságuk okának tartják a földbirtokot. A summás állítás nyilvánvalóan hosszabb kifejtést, történeti, kulturális valamint filmes szempontú finomítást igényel. Tanulmányomban nem fogom szisztematikusan végigtekinteni az 1945 utáni időszak magyar filmtörténetének paraszti tematikájú alkotásait, megtették ezt már mások. A szerteágazó témán belül csupán a magyar falut és földbirtokot érintő két nagy sorsfordító történelmi esemény, a kollektivizálás és a reprivatizáció időszakában jelentkező apa-fiú konfliktusokat vizsgálom egy-egy film részletesebb elemzésén keresztül. Azért fókuszálok a magyar történelem éppen e két korszakának filmi reprezentációjára, mert a nagy ívű politikai, gazdasági és társadalmi átalakulások miatt ezekben az időkben megbomlik a hagyományos szocializációs folyamat, a föld és ezzel párhuzamosan a férfi nemi szerepek átörökítése nem vagy félresikerülten megy végbe, ami drámai konfliktusokhoz vezet a filmes elbeszélésben.

A két elemzésre választott film a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1965) és az *Apaföld* (Nagy Viktor Oszkár, 2009) ellentétes irányú folyamatok idején játszódik. Az első filmben a politikai nyomásra megvalósuló szövetkezetesítéssel, a földről való kényszerű lemondással együtt megszakad a hagyományos paraszti életforma, a másodikban a politikailag támogatott reprivatizációval tudatosan megpróbálják újjíateremteni azt. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a föld birtoklása, a föld belakása és a földbirtokon végzett közös munka mennyiben befolyásolja az apa és fia közti kapcsolatot, hogyan alakítja apa és fia identitását, milyen szerepe van az anyának és a nőknek e kapcsolat alakulásában, továbbá milyen politikai és kulturális erők írják felül az apa-fiú együttléti befolyása alatt álló identitásképződést.

A családi földbirtokon felnövekedő gyerekek szocializációját, nemi viselkedésmintáik elsajátítását és földhöz való viszonyának kialakítását történelmileg kevésbé viharos időszakokban a láncolat metaforájával érzékelteti egy brit kutató. Mark Riley a hagyomány

megőrzésének és az önálló életpályák kijelölésének kettős játékát vizsgálta a családi farmokon felnövő gyerekek esetében. Mint megállapítja, azzal, hogy a farmercsaládok a gyerekeket még ma is bevonják a mezőgazdasági munkába, méghozzá a biológiai nemüknek megfelelően adva munkát nekik, egyszerre örökítik tovább a birtokhoz fűződő tulajdonosi viszonyt és a hagyományos társadalmi nemi szerepeket. A farm iránti elköteleződés nemcsak a fizikai tapasztalatokból táplálkozik, hanem – a mediális ábrázolások által megerősített – diszkurzív interakciókból is, s mindezek együttes eredménye, hogy „a gyerekek hosszabb távú történelemben helyezik el magukat, és világos elköteleződést mutatnak a múlt iránt, amely sorvezetőként szolgál a jelenbeli cselekedeteik számára.” (252) A Riley által tanulmányozott brit farmgazdaságokban a földnek a gyerekekre történő átörökítése, az ő jövőjük biztosítása jelenti a hivatkozást a családfő számára a saját munka, saját döntés és a jövő megalapozásához, akárcsak a vizsgált filmek magyar parasztsaládjai esetében. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a fiúk egy az egyben követnék az apáik által előírt forgatókönyvet. A fiúk számára ugyan általában fontos a föld birtoklása a család neve alatt, ám igyekeznek ezt személyes vágyaikban, jövőre vonatkozó narratíváikban összeegyeztetni a szüleikénél modernebb, hangsúlyosabban társasági életformával. Linda Price és Nick Evans a brit családi földbirtokon uralkodó patriarchális életformával kapcsolatos tanulmányukban Riley megállapításaival összhangban leszögezik, hogy a farmeridentitás konstrukcióját a patriarchális és apaági leszármazással kapcsolatos kulturális erők alakítják. A korai gyerekkortól kezdődő szocializáció „valószínűsíthetően a helyhez való patriarchális, *gender* viszonyú birtoklásérzést teremt”. (5) A családi birtokon felnevelkedő, a mezőgazdasági munkában gyerekkoruktól részt vállaló fiúk ezért érzik sajátjuknak a földet és felnőtt férfiként sem tudnak tőle elszakadni. Vajon mi történik, amikor történelmi erők hatására megszakad a hagyományozási láncolat, milyen változásokon mennek keresztül a földhasználat társadalmi gyakorlatai?

## 1. Megtagadott föld

Az ötvenes-hatvanas évek filmművészetének egyik meghatározó problémaköre a vidék modernizációja, aminek záloga a kommunista ideológiát hirdető állam szerint politikai tekintetben a földtulajdon kollektivizálása, korabeli szóval élve a kolhozosítás. A földtulajdon állami kisajátítása és a termelőszövetkezetek létrehozása több ütemben zajlott Magyarországon. Az 1948-ban kezdődött, erős politikai nyomás mellett, szovjet mintára zajló kollektivizálás 1953 nyarára jutott a csúcára, majd Nagy Imre miniszterelnökké választásával elindult egy visszarendeződési folyamat, a parasztság megerősítése és egy kilépési hullám a szövetkezetekből. A forradalom bukása után a Kádár János vezette állampárt előbb eltörli a parasztokra nehezedő kötelező terménybeszolgáltatást, majd 1958-ban a magyar viszonyokhoz jobban illeszkedő újabb kollektivizálási kampányt indít, aminek nyomán 1962-re megtörténik a mezőgazdaság teljes átalakítása. (Varga 2013)

Ö. Kovács József az 1948 és 53 közti kollektivizálást alulnézetből vizsgálva leírja a kommunista párt a parasztság meggyőzésére irányuló módszereit, amelyek egyike a propagandában felkínált vonzó gazdasági-társadalmi lehetőségek tárháza: „»a tervszerű munkaerő-gazdálkodás«, a mezőgazdaság gépesítése, a beszerzési, értékesítő, termelő- és egyéb szövetkezetek megerősítése, az »állami birtokok« »mintagazdaságokká, a parasztság valóságos iskoláivá« való fejlesztése.” (34–35) A szocialista vidék felépítését szolgáló programnak ezek az elemei rendre visszaköszönek a filmekben is. Báthory Erzsébet az 1951 és 1961 közti paraszti témájú filmeket elemző tanulmányában rámutatott, hogy a kultúrpolitika is erőteljesen kiállt a szövetkezesítés mellett, a felülről vezérelt filmgyártás pedig az elkészült alkotások nagy részében nyílt propagandát fejtett ki a vonakodó parasztság meggyőzése érdekében, s többnyire csak felszínesen ábrázolta azt a konfliktust, amellyel a kis- és középbirtokos parasztság valójában a kollektivizálást fogadta. Báthory érzékletesen foglalja össze azt az öncenzúrából adódó álkonfliktusgyártást, amellyel a korabeli magyar filmművészet a falu drámai erejű, történelmi léptékű átalakulását többnyire kezelte. „Ahogy a politika (és kultúrpolitika), úgy az elkészült művek sem akarták a maga egész mélységében ábrázolni a parasztproblémát, mert akkor szembe kellett volna nézni a törvényadta tulajdonát makacsul védő egyéni gazdálkodó parasztság ellenállásával. A tulajdonhoz való ragaszkodás mögött fel kellett volna ismerni egy évszázados, apáról fiúra hagyományozott értékrend és életforma őrzését és fennmaradásának védelmét, s az ezzel szembeni érzéketlenség és intolerancia miatt is növekvő belső ellenállást.” (5)

Báthory ezzel rámutat a tanulmány szempontjából lényegi problémára, a hagyománylancolat megszakadásának drámai történésére. A politikai hatalom által képviselt elv és az általa diktált gyakorlat mély ellentmondásba került a hagyományos paraszti társadalom emberi viszonyait átszövő patriarchális hatalmi struktúrával. Bár a Rákosi-korszak 1949 és 53 közt készült propagandafilmjeiben elsősorban a TSZ-ek gazdasági, társadalmi s a TSZ-tagok morális fölénye áll a középpontban, a paraszti társadalomban végbemenő forradalmi változásokat pontosan jelzi az apa-fiú kapcsolatok átalakulása. A *Viharban* (Fábri Zoltán, 1952) a fiú fellázad a patriarchális gyakorlatot folytató családfő ellen s oktatja a zsellérsorból TSZ-taggá emelkedett, de zsigereiben még az alávetettséget, a meghunyászkodást hordozó apját a kommunista helytállásra<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Géza csatlakozni szeretne a viharban megdőlt búzát arató TSZ-tagok kisebbségéhez, de az apja rászól, hogy ne menjen („Itt maradsz, még semmi sem biztos. Én vagyok az apád, én parancsolok!”). Miután azonban férfiaságában teszi nevetségessé az erős testfelépítésű Gézát egy másik TSZ-tag, a fiú szégyenében feltűzelve indul neki a munkának, menetközben pofon vágja a megbízott TSZ-elnökkel gúnyolódó bajkeverőt, letolja és megtagadja az apját, aki a határozott és agresszív fellépés nyomán egyszerre férfiként kezd tekinteni a fiára. Az apa a fiú példáján felbuzdulva biztatja magát, hogy ő sem gyáva csatlakozni a kisebbséghez, s amikor hősiiesen helytállt, ő kéri, hogy vonja vissza a kitagadást („Na fiam, vagyis elvtársam, visszaveszel a családba?”) Pólik József jelen kötetben olvasható tanulmányában ellenkező esetre hoz példát a Rákosi-korszak filmművészetéből. Az *Ifjú szívvel* történetében apa és fia között hierarchikus viszony uralkodik, ami a paternalista, tekintélyelvű társadalom szigorúan hierarchikus berendezkedését családi kapcsolatokon belül is érzékeltetni hivatott. (72; 80–81) Az apa-fiú viszony ábrázolásának különbségét a két társadalmi osztály, a munkásság és a parasztság eltérő politikai megítélése okozhatja. Míg a proletár munkásság a kommunista hatalom hordozójának szerepét töltötte be a kor propagandájában, a

A helytállás terepe, a termelési filmek uralkodó helyszíne a munkahely, a mezőgazdasági témakör esetében a szántóföld. Közös, heroikus kaszálással bizonyítják be a TSZ-tagok, így apa és fia is lojalitásukat a szövetkezethez s azon keresztül a kommunista hatalomhoz. A kollektív tulajdonban lévő szántóföldön végzett munka nem szembe fordítja, hanem összeköti apát és fiát.

Az 1954 és 1965 közötti kollektivizálásról szóló filmek nyíltabban beszélnek a paraszti hagyományláncolat politikailag kieroitott megszakadásáról, amelyet a cselekményben gyakran a kisbirtokos apák és fiaik (vejeik) közti személyes és eszmei konfliktusokként jelenítenek meg. A fiúk nemzedéke az aktuális politikai hatalom érdekeit és elveit követve szembe fordul az apákkal, s a lázadásuk legfontosabb célkitűzése a saját földbirtokról való lemondás. A föld egyéni birtoklása szoros összefüggésben áll a tradicionális paraszti életformával, amiből a filmek a bírvágyat, a kuporgatást, a paraszt és családja kizsigelését emelik ki. A fiak ugyan nem tagadják meg a paraszti munkát, keményen dolgoznak ők is a földeken, de hisznek a modern technológia nyújtotta fejlettebb mezőgazdaságban és az emberhez méltóbb, szabadabb életben, amelyet a modernizálást zászlajára tűző szocialista állam hirdet. A fiúk nemzedékének tipikus hőse Soós Imre karaktere, Bíró Máté a *Körhintában*, aki a földhöz való ragaszkodást a sárba ragadásnak látja, míg az ő álma a repülés, a felemelkedés, egy modern élet. Bíró Máté szerelmének apja, Pataki Ferenc ellenben „a föld a földhöz házasodik” elvét hirdeti, a föld megtartása, a gyűjtés és a szigorú takarékoskodás felülírja szemében a személyes boldogság igényét. Az eszmei szembenállást az apa és fiú (pontosabban leendő vő) konfliktusa rajzolja ki, ám a *Körhintában* a lánynak kell választania, hogy érzelmeit követve fellázad-e és a modern életformát, vagyis a TSZ-tagságot választja, vagy beletörődik sorsába, a tradíció által kijelölt útba és benne ragad az érzelmi lemondásban, az apa által ráerőteltett férjnek alárendelt asszonylétben.<sup>2</sup>

Ha Riley, illetve Price és Evans megállapításaira gondolunk, akkor egyáltalán nem magától értetődő, hogy a fiúk szó nélkül beletörődnek a családi birtok elvesztésébe, sőt, ők maguk harcolnak meg apáikkal a földről való lemondás érdekében. A politikai fenyegetettség és a társadalmi átalakulás irányának tisztább felmérése indokolhatja a fiúk ilyen viselkedését, a korszak filmjei azonban árulkodóan egyoldalúak e téren. A korszak magyar filmművészetében nehéz példát találnunk a fiúk nemzedékének apák iránti lojális viselkedésére. Őze Lajos karaktere nyújt erre a típusra példát a *Húsz órában* (Fábri Zoltán, 1964), akit a film az Elnök Jóska által kitűzött kádári irányvonal jobboldali ellenségeként, negatív – bár az eredeti kisregény elrajzolt vonásait lenyelve, saját igazságát hitelesen képviselő – figuraként ábrázol. Kiskovács Géza számára

---

parasztságot előbb proletarizálni kellett a földbirtoktól történő megfosztáson keresztül, hogy a pártállami uralomnak hasonlóan kiszolgáltatott munkaerő legyen. A különféle propagandaeszközök, így a játékfilmek is a földről való lemondáshoz és a kollektivizált mezőgazdaság szükségszerűségének elismeréséhez szükséges tudati változást szolgálták. Lásd ehhez Ö. Kovács József (2009: 33)

<sup>2</sup> A *Körhintához* hasonlóan a *Záporban* (Kovács András, 1960) is a nő döntése adja az elbeszélés drámai tétjét, vajon lesz-e ereje a feleségnek fellázadni a paraszti életformának a kollektivizálás dacára is továbbélő patriarchális berendezkedése ellen, és képes-e a női emancipáció útjára lépni.

kitüntetett érték a föld, ezért az újságíró a család régi, a kuláküldözések idején a keresztapára átíratott szőlőbirtokán keresi fel őt. Az ifjú Kiskovács elismeri apja gyengeségeit, vétkeit, de büszkén hangsúlyozza, hogy apja parasztgazdaként érte élt és halt meg, az ő kiemelkedéséért dolgozott és takarékoskodott, ezért kitartóan ragaszkodik a keresztapjára íratott birtokhoz, és a politikailag motivált bosszú láncolatából sem tud kilépni („Hát akkor csak rajta, fizessünk vissza mindenért, apáról fiúra hetedízigen!... Amíg bírom, addig fizetek!”). A ragaszkodás a múlthoz, az (elveszett) birtokhoz, az apa törvényéhez mind az 50-es évek első felének rákosista propagandafilmjében, mind az 1955–65 közötti modernizálódó magyar filmművészetben kizárólag a progresszív folyamatokat gátló, negatív hősökre jellemző magatartás.

## Tízezer nap

A hatvanas évek filmművészetében az apa és fiú földbirtok feletti ideológiai konfliktusa legérzékletesebben és legnagyobb művészi erővel a *Tízezer nap*ban bontakozik ki. A film cselekménye egy párbeszéd köré szerveződik: az apa elmeséli élete történetét, hogy megindokolja tetteit és megértesse fiával saját értékrendjét, a fiú pedig apja történetének megértésével igyekszik az elmúlt tízezer nap fényében kialakítani saját álláspontját és megszilárdítani identitását. Az apa és fiú közti vita – ahogy korszak többi filmjében is – tradíció és modernitás közti küzdelemként tematizálódik. A kettejük viaskodásának két fő tárgya az anya iránti szeretet és a földhöz való viszony.

A tér a több évtizedet átfogó cselekmény sokszínűségéhez igazodva heterogén, ezért a szereplők térhasználatából csak az apa és fiú konfliktusához kapcsolódó terekben zajló társadalmi és személyes gyakorlatot, valamint azok szimbolikus jelentését fogom vizsgálni. A legfontosabb térelem maga a föld, de emellett a nyílt vizek, a folyó és a tenger is meghatározó szerepet töltenek be a fiú életében.<sup>3</sup>

Kósa filmjének szimbolikus erejű tere a család tulajdonát képező föld, ami birtoktárgyként valamint a társadalmi és a személyes identitásépítő gyakorlatok tereként mást jelent az apa és mást a fiú nemzedéke számára. Az apa, Széles István testesíti meg a tipikus parasztot, aki a földön éli az életét, ezért neki a földről való lemondás maga a halál. Öngyilkossága kisbirtokos parasztként és feltámadása TSZ-elnökként

<sup>3</sup> A heterogén tereket homogenizálja a folklorisztikus tárgykultúrát a modern művészet elveivel ötvöző *mise-en-scene* és képalkotási gyakorlat. Győri Zsolt a hetvenes évekbeli magyar (dokumentum)filmművészet egyik jellegzetes alkotása, *A határozat* kapcsán állapítja meg e kötetben olvasható tanulmányában, hogy „A pártállami rendszer émiikus perspektívája a meghasonlottság, ... a terek szétesettsége, formátlan-sága és gyakori leépültsége, ugyanakkor az identitás egyéni és közösségi létélményét uraló kiábrándultság, az elköteleződésre való képtelenség.” (116) A hetvenes évek magyar filmművészetére felől visszanezve szembeötlő, hogy Kósa Ferenc rendező, Sára Sándor operatőr és Csoóri Sándor író milyen óriási erőfeszítéseket tettek, hogy a huszadik század első felének művészeti törekvéseit (Bartók Béla, Vajda Lajos, Molnár István) újjáélesztve formát adjanak a hatvanas évek közepén már széthullóban levő paraszti kultúrának és a Kádár-kori épített környezet sivár ormótlanságának, és ezzel párhuzamosan hiteles identitást kovácsoljanak fiatal főhősük számára. A ma már erőszakoltnak ható stilizált rend mögött a paraszti gyökerekből és a szűkös kádári keretek között értelmezett marxista ideológiából összegyúrt identitás húzódik.



az identitásválság metaforikus történéseként is olvasható. Az apa által felidézett törté-  
nésekből és a jelenidejű riportszerű vallomásokból kiviláglik, hogy az elődök számára  
a föld a boldogulás záloga, maga az élet. A zsellérek, akik mások földjét művelik és  
egyik munkáról vetődnek a másikra, megváltásként áhítoznak a saját föld után, ami a  
megállapodást, az otthon és a megélhetést jelenti számukra. A föld megművelésének  
heves vágyát jelképezi az a jelenet, amikor földosztáskor a szegényparaszatok a magtár-  
hoz rohannak a zsákjaikkal, feltörik annak ajtaját és végkimerülésig rohannak a zsák  
vetőmaggal hátukon. A föld kollektivizálása számukra a kiszolgáltatottság visszatéré-  
sét, a saját élet feletti önrendelkezési jog végét jelenti. A szövetkezetesítésre sarkalló  
propaganda közben egy öregember arról beszél, hogy most lett végre a maga ura,  
eltartaná a földje és legyen mégis belőle nyugdíjas. „Adjuk oda mindenünket?” – kér-  
dezi. A nagymama Lear királlyal példálózik, hogy azért járt így, mert odaadta a földjét.  
„Belement az összes erőm a földembe” – mondja egy újabb idős paraszt. „Akit földre  
szültek, nem tud ágyon meghalni” – foglalja össze költői tömörséggel egyikük, hogy  
miért nem lehet elszakadni a földtől, kiemelkedni a szegényparaszti sorból.

A földtulajdon kitüntetett, kvázi szakrális jelentőségét a parasztok gondolkodásmód-  
jában a film különféle rituálékkal érzékelteti. Ezek a filmbeli, részben valós, részben  
költött rituálék a gyermekek szocializációját szolgálják, általuk teszik földművéssé a  
gyerekeket, hogy ők is szeressék a földet és otthon érezzék magukat rajta. A nagymama  
kapát érintett volna a kisfiúhoz születését követően, hogy dolgozó ember legyen, ám az  
apa nem hagyta, a Bibliát tette a feje alá, hogy olvasott, művelt ember legyen belőle. Az  
anyák földbe ássák gyerekeiket, hogy dolgozhassanak, a filmben a hétköznapi gyakorlat  
a parasztsarjak földbe gyökereztetésének rituáléja, a földből való elmozdíthatatlanság  
szimbóluma. A földbe nemcsak gyökereiket eresztik, de a föld átjárja egész testüket,  
egész lényüket is: a földosztás után a nagymama rituálisan szájába veszi az újonnan  
megszerzett földet, hogy sajátjává, elidegeníthetetlen részévé tegye. A földhöz való  
rituális ragaszkodás és a tradíciót szimbolizáló föld éles ellentétben áll az időközben  
végbemenő technikai és társadalmi modernizálódással, amelyet számos tárgyi szim-  
bólum (a hidrolóbusz, a Tisza-híd) képvisel. A vasút a mobilitás és modernitás szim-  
bólumaként a földbe „gyökereztetett” gyerekek mellett zakatol el és a földosztásnak a  
földévés rituáléjával kísért jelenetében is vizuális ellenpontot képez a kép háttérében.

A földtől való elszakadást az erős közösségi összetartozás is nehezíti. Az 1945-ös  
földosztással megerősített parasztság az ötvenes években még nagyon is eleven társa-  
dalmi osztályt képviselt. A film az osztályjelleggel azzal hangsúlyozza, hogy a zsellérek  
és a kisparaszatok nem individualizált hősökként jelennek meg, hanem egyetlen szerves  
közösség csupán kinézetükkel, habitusukkal megkülönböztetett típusaiként. A jelenetek  
megrendezése és a vizuális kompozíciók aláhúzzák, hogy (szinte) mindenki része a  
közösségnek. Az aratók együtt vonulnak keresztül a mezőn szerszámaikkal, együtt alsza-  
nak, egy sorban haladnak a búzatáblán, s ezt az egységes mozgást és kaszasuhogtatást a  
képi-hangi kompozíció is felerősíti. A kamera időről időre felső gépállásokból mutatja  
meg a fagyban munkára várakozó, a szántóföldön dolgozó zselléreket, s e képeken a  
paraszatok a táj és a kollektíva részeként, egyetlen csoportként jelennek meg. A közösség

felbomlása vizuálisan a földosztással kezdődik, amikor minden család saját parcellájára vonul. A társadalomban az igazi közösséget a visszanyert nincstelenséggel, a földről való lemondással lehet visszaállítani, s így a szövetkezetbe belépés aláírásának drámai képsorain visszatér a vizuálisan felső gépállásokkal, variozással megteremtett egység.

A fiú számára a földbirtokon végzett munka előbb a hagyományos paraszti identitás elsajátításának mindennapos gyakorlata, utóbb a valóságos és szimbolikus apák elleni lázadás kirobbantója. A fiú parasztyereként kezdetben maga is elementáris kapcsolatban áll a földdel. Rituálisan őt is földbe ássák, amikor még kicsi a munkához, később a mezőgazdasági munka is mindennapos tapasztalata lesz. A film kevesebb időt szentel ugyan a fiú földműves munkájának, de megmutatja, hogy kisgyerekként ő tartja az ekét, szülei vonják az igát és a nagymama sóval hinti be a ház környékét a háború alatt, hogy egyetemistaként is rendszeresen segít szüleinek a mezőgazdasági munkában. A gyerekkorban bevésődött földhasználat és földtulajdonlás még felnőtt korban is szoros kapocsként működik Price és Evans kutatásai szerint, akik megállapítják, hogy a brit családi farmokon felnövekvő gyerekeken, „[v]an egy ideológiai nyomás, hogy fenntartsák a nevet a földbirtokon, ami ellentmond a farm elhagyására irányuló erős váagnak.” (8) A *Tízezer nap* sorra veszi azokat a modernizációs hatásokat, amelyek nyomán a fiú leküzdí az ideológiai nyomást, amelyek a földdel és az apával való szakítást eredményezik. Az első meghatározó szereplő maga az apa, aki – a „fényes szelek” időszakának hajtóerejét kihasználva – szeretne jobb jövőt biztosítani fiának, ezért igyekszik elválasztani a fiút a földtől és a taníttatást választja számára. A kommunista hatalomátvételtől kezdve másik fontos szocializációs tényezővé a politikai agitáció és a (politikailag is determinált) média lép elő, ami a helyben ható centripetális erőket támogatja. A kommunista típusú modernizáció fő ügynöke Bánó Fülöp, az apa sorstársa, jó barátja. Ő az egyetlen ember, aki kilóg a szülők, nagyszülők generációjának közösségéből, a dolgokról való lemondás megváltó erejét hirdeti, meggyőződéses kommunistaként nincstelenségével és földtelenségével tüntet. A média is Bánó közvetítésével jut el a parasztházba, ő az, aki rádiót épít, amelyen keresztül a külvilág híreit hallgathatják. A kamaszfiú már dzsesszt hallgat a rádióban és szaxofont kér magának, azon játszik, miközben apja a recski munkatáborban raboskodik. Az elején vagyunk annak a „paraszttalanítási” folyamatnak, amelynek a posztszocialista társadalomban bekövetkező végét a Kovách Imre ekként írja le: „A vidéki élet normái és értékei feletti kontroll a globalizáció korában jelentős részben a nem helyi intézményekhez (média, politika) került.” (199)

A fiú végleges döntését, hogy szakítson a hagyománnyal és mondjon le a saját földről, az ödipális konfliktus kiéleződése készíti elő. Az ödipális dráma csúcspontja az „apaföldön” történik meg: a család együtt dolgozik a földön, az anya rosszul lesz és rázuhan a krumplihalomra.<sup>4</sup> A fiú ijedten rohan az anyához, egy pillanatra megáll,

<sup>4</sup> A korszak gyenge propaganda-filmjén látszik legátátszóbban az apa-fiú szembenállás egyszerűsített ideológiai konfliktus. A *Kálvária* az önmagát és egész családját kiszigerelő, rabszolgaként dolgoztató, elmentmondást nem tűrő patriarcha alakjába sűríti a földjéhez még ragaszkodó kisbirtokos parasztságot.

gyilkos tekintetet vet apjára és ráemeli a kapát fenyegetően. Odafut az anyjához, ölel kapja és elviszi, miközben az apja tehetetlenül, a kapát kétértelműen felemelve ácsorog. A fiú magára vette az apa szerepét, miközben az apánál hangsúlyosan fiatalabb anya a paraszti gondolkodás szellemében a földnek való alárendeltségre figyelmeztetve megvédi az apát a fiútól („Ne bántsd az apádat! Az ember nem mondhatja a földnek, hogy elfáradt”). Az ödipális érzelmi konfliktus felnagyítója az apa identitásalkotó ragaszkodása a földhöz és az önkiszigerelő paraszti gazdálkodáshoz. A fiú úgy kerekedhet apja fölébe, ha megfosztja őt identitásának fő komponensétől, a földtől. Bánó Fülöp szolgálat eszmei muníciót a fiú apja elleni, anyja egészsége érdekében vívott harcához.

---

A jövő érdekében, születendő unokája kedvéért zsuporgató, kapzsiságában csalásra is vetemedő Tóth Sándor az összeszedett pénzből újabb földet vesz, hogy legyen mit áthagyományozni a következő nemzedékre. A fiúk nemzedéke Tóth Sándor fiában, Jancsiban és vejében, Feriben testesül meg. Mindketten másképpen képzelik el már az életüket és a munkájukat, mint az apa, ám míg a vőt a szerelem és a házasság a cselekmény kezdete előtt kiléptette a TSZ-ből, addig a fiút éppen a TSZ egyik fiatal fejfője iránti szerelem távolítja el a paraszti életformától és fordítja szembe apjával. Sem a vőnek, sem a fiúnak nem kell a föld, ők nem akarnak a birtokok rabszolgái lenni, színházba járni, nyaralni, utazni szeretnének, míg az apa szemében minden időtöltés, ami nem munka, csak naplopás és pénzszerzés. A vő, bár életkora és fizikai ereje megengedné, fizikailag nem száll szembe apósával és vitáik során is gyakran beletörődik szülőkörű, a megszokott értékekhez és gyakorlatokhoz ragaszkodó apósa akaratába, ezért úgy érzi, a parasztcsaládba házassóval végeredményben elvesztette férfiasságát („Férfi? Mi lettem én ebben a házban...?”). A fiú éppen ellentétes utat jár be, az apjának és idősebb sógorának alárendelt kölyök a szerelem és a TSZ modern szellemiségű közösségével való találkozás hatására felnőtt férfivá érkezik, aki a konfliktusok drámai csúcspontján fizikailag is leszereli kapával rátámadó apját. Végül is mindketten inkább elmenekülnek, otthagyják az apát, semhogy megpróbálnának felülkerekedni rajta. Az apa korábban már megpróbálta megakadályozni a két fiú elmenetelét egy-egy szimbolikus aktsussal: előbb a vő motorjának esett volna neki vasvillával, ha a lánya nem áll elébe, utóbb a fiú kerékpárját veri szét baltával egy indulatáthelyezéssel. A mobilitás modern eszközei, mint a legtöbb hasonló tematikájú filmben, a föld, a helyben maradás, a röghöz kötöttség legfőbb ellenségei. Az apa azonban elpusztításukkal sem tudja visszatartani a fiúkat, hogy az érzelmeiket és szexuális vágyaikat követve saját útjukat járják. A szerelmi és családi boldogság a paraszti gazdaságon kívül és a TSZ-n belül leledzik. A film nagy teret szentel a mezőgazdasági munkának a célból, hogy érzékeltesse, miként zsákmányolja ki önmagát és családtagjait a kisbirtokos paraszt, s mennyivel modernebb termelési körülmények között dolgoznak a korszerű gépekkel a TSZ-ben. Az őszi vetés jelenete mélységi kompozíciók sorában foglalja össze régi és új eizensteini ellentétét: míg a paraszt lóval, rossz ekével küszködik, addig a háttérben fürgén pöfög még éjszaka is a TSZ traktora. A vő, a fiú rohammunkában dolgoznak a földjeiken, gyakran a lány is besegít, ritkán az apa is megjelenik, hogy ne csak hajtsa a többieket, de jó példával maga is élen járjon. A vő szembefordulása az apósával a közös családi robotolás közben történik. A drámai csúcspontot is egy munka közben zajló jelenet készíti elő, amikor krumpliszedés közben a várandós feleség egy kissé dőlt gépállásban összeesik (előrevetítve a Tízezer nap későbbiekben még részletezett jelenetét). A vő, akárcsak a *Tízezer nap*ban a fiú, már ezen a ponton is fellázadhatna kizsákmányoló apósa ellen, de ekkor még az asszonyra hárítja a felelősséget, hogy neki kéne vigyáznia magára, noha a rosszullet jelenetébe éles, mindkettőjüket ijedelemre készítő mozzanatként a megérkező fiú játékos kérdőre vonó mondata („Még csak így vagytok?!”) az apa munkaközpontú szellemiségét idézi előbbük. A bajt előre megidéző rosszullet sem ébreszti rá Ferit, hogy kenyértörésre kellene vinnie a dolgot apósával. A drámai szakítás akkor történik meg köztük, amikor a feleség az egész napi kukoricaszár-órlés után a sötétben lecsúszik a száraz közül a szekérről és nagy valószínűséggel elveszíti magzatát. Az unokának történő kuporgatás egy csapásra értelmét veszti, ez magyarázza az apa traumatizáltságát, a tanácstalan, magányos vergődést a baleset helyszínén. A *Kálvária* felső gépállásból felvett befejező totálképpén a magára maradt apa meghasadt világának szimbolikus tárgyát, az eltörött szekérrudat szorongatva és hangosan fájlalva kétségbeesetten járkal fel-alá a parasztház udvarán. A parasztság kálváriája az ötvenhatvanas évek filmjeinek alapmetaforája a földhöz való görcsös ragaszkodás és a földről való lemondás fájdalmas nehézsége.

A szocialista hatalom szócsöve a szövetkezetet javasolja megoldásként a fiú konkrét érzelmi problémájára. A földről való lemondás mellett (és Bánó személyes példáján túl) a legfőbb érzelmi érv a fiú számára az anya rosszullete. Az anya azzal menthető meg, ha megszakad az örökösödés lánc, a modernitás szellemében újrakezdődik az életük és egy új, teljesebb, emberibb életet lehet élniük. Az apa megroppan felesége rosszullete láttán, de még nem enged a fiának; egy másik paraszti élettérben, az istállóban verbálisan a fia fölé kerekedik: visszaküldi őt az egyetemre, véglegesen el akarja szakítani az amúgy is veszni látszó földtől. Az apa jutalma a földért való lemondásért cserébe az anya visszanyert szeretete és gondoskodása, amellyel feltámasztja az öngyilkossági kísérletbe majdnem belehalt férjét.

Ha a föld az apa tere, akkor a mozgás, változás élményét és a végtelen lehetőségek távlatát konkrétan és szimbolikusan is felkínáló nyílt vizek, a folyó és a tenger a fiú személyes terei. Az apával való konfrontációt követően a fia a Tisza-parton elmélkedve jut el a Bánó által sugallt következtetéseikig. A folyó és a tenger inspirációjára a fiú az anya iránti szeretetet és az apával szembeni indulatot intellektuális síkra emeli és megfogalmazza, hogy mit jelent számára a föld. Az apa és fia közti konfliktus intellektuális csatája már nem az apa, hanem a fiú terében, a Déli Pályaudvar újonnan átadott modern épületében zajlik. Az apja azért keresi fel fiát, hogy tanácsot kérjen tőle, belépjen-e a szövetkezetbe (az egész faluért az ő vállán nyugszik a felelősség), ám a fiú kitér a konkrét politikai kérdés elől és általános síkon fogalmazza meg válaszát. A helyben maradás, a múlthoz való ragaszkodás ellen érvel egy Csoóri-idézettel („Nincs halálos érv a maradásra”), majd a társadalomban élő emberek egymásra utaltságáról szóló metaforával válaszol apja kérdésére, így érvelve a saját földhöz ragaszkodó individualizmussal szemben a közösségi tulajdon mellett. A fiú befejező vallomása (az apának írt levelében) pedig egyenesen panteista színezetet ad a földről való képzeteknek és egyetemes (nem pedig politikai) érveket sorakoztat fel a földtulajdonról való lemondás mellett. Az ő öröksége, az ő felelőssége egyetemesebb, mint a családjáé volt, övé a teljesség azáltal, hogy lemondott a birtokolt részről. („De hát én minden földet magaménak érzek! Itt van előttem a tenger: ez is az enyém. Valami furcsa módon nyitott szemmel érzem, hogy testként folytatódom a külső világban, nem a fűben, a fáknban, hanem az egészben.”) A fiú magányosan kóborol a sziklával barázdált, mitikus szikár, napsütötte tengerparton, úgy válik részévé a világegyetem közösségének, hogy egyetlen lélek sincs a földdarabon rajta kívül. A közösségi lét csak verbálisan a fiú sajátja, az igazán személyes tapasztalata – szemben apja nemzedékének kollektív tapasztalatával – individuális.

A tenger képe éles kontrasztban áll a tömegnyaralóvá átalakult Tisza-part groteszk képi-hangi ábrázolásával, amely a fiúk és lányok nemzedékének megváltozott térhasználatát jellemzi. A fiatalok otthonosan mozognak, sportolnak a folyóparton, úsznak, vízisíznek a Tiszában, míg az öregek groteszkül mutatnak kalapban lubickolva a vízben. Széles István és felesége elvesztemen bolyonganak a folyóparti kavalkádban, az apa idegenül mered a felakasztott kerékpárok erdejére, hátborzongatóan otthontalanná vált a korábban sajátjaként ismert világban. A fiú ezzel szemben lendületesen mozog a

strandon, határozottan irányítja a horgászteljesítmény lefényképezését. A folyó stranddá transzformálódása a falusi terek átalakulásának kezdetét jelzi, amelynek végén, a posztszocializmus időszakában a vidék elsősorban a fogyasztás helyévé válik. „A városi (és külföldi) fogyasztók kereslete átírja a vidéki termelők és szolgáltatók kínálatát.” (Kovách 204) A fiúk nemzedéke elindítja a változást, de csak az unokák nemzedéke tud a falusi turizmus helyszínéként tekinteni a vidéki tájra. A fiúban megmarad az alapvető meghasonlottság paraszti és modern énje között, ami a földdel szembeni ambivalens érzéseket táplálja: a tradicionális paraszti értékrend és a modernitás értékvilága és életvezetése, az apa elleni lázadás és az apával való megbékélés, a harag és a bűntudat érzése ütköznek benne, amelyből a kiutat a föld fogalmának kiterjesztése jelenti.<sup>5</sup>

## 2. Visszakapott föld

FÖLDET VISSZA NEM VESZEK – deklarálta ironikusan Esterházy Péter *Magyarok! Véreim!* című tárcájában (62), amellyel az idő visszafordításának üzent hadat, s egyúttal annak is, hogy a megszakadt örökösödési láncot, az áthagyományozódás megtört folyamatát a földtulajdonon keresztül újratertse. A föld mégis visszakerült a régi, vagy elkerült az új magántulajdonosokhoz a rendszerváltást követő reprivatizáció nyomán. A kortárs magyar filmbe azonban csak szórványosan tért vissza a birtoktárgynak tekintett föld kérdése. A kilencvenes-kétezres évek magyar filmjében alapvetően kevés a falusi történet, a földművelés pedig szinte egyáltalán nem jelenik meg bennük. Ezzel kapcsolatban Kovách Imre rámutat, hogy „[a] vidék kulturális feldolgozásában történt talán a legnagyobb fordulat. A vidéképek idilli/kritikai elemei a médiában inkább a negatív megítélés irányába mozdultak el.” (205) A játékfilm követi a média általános tendenciáit, a falut a gazdasági leépülés, az anyagi kilátástalanság, a bűnözés és a nyílt társadalmi elnyomás metaforikus helyszínéként (*Délibáb, Nincsen nekem vágyam semmi, Utolsó idők, Mindenki fél a törpétől, Törvénytelen, A rózsza vére*), vagy kicsit ügyefogyott, groteszk, a saját világukban mégis örömet találó emberek gyűjtőhelyeként ábrázolja (*Portugál, Egyszer élünk, Vattatyúk, Paszport*).

A földművelés szerény szerepének a kortárs magyar filmben részben szociológiai okai vannak. Kovách Imre a hibriditás fogalmával jellemzi a posztszocialista vidéki Magyarország gazdaságát és társadalmát, ahol a rendszerváltást követően sokszínűbbé vált a foglalkoztatási struktúra és a mezőgazdaságból élők aránya nagymértékben csökkent.

<sup>5</sup> Csoóri Sándor, a film egyik forgatókönyvírója ekként vall a földhöz és a földön végzett munkához fűződő ellentmondásos viszonyáról egy 1962-ben született esszéjében: „Itt áll előttem anyám, aki annak idején a leghatározottabban akarta, hogy tanuljak, s kerüljem el olyan messzire a földet, amilyen messzire csak tudom – itt áll előttem, és szinte Canossát járva kér, hogy vállaljak el egy darab szőlőt. ... Valóban én lehetek az egyetlen, aki tudom, s aki segíthetek is? Én, akiben a magántulajdon ősi és konok élménye már rég elhalványult, akinek föl se tűnik, hogy nem az övé a ház, amelyben lakik, a telefonkészülék, amellyel bármelyik percben Varsót is hívhatja? Én, akinek a szabadsága oly korlátlan, hogy a tengert, a szelet, a csillagokat szivesebben nevezi magántulajdonának, mint bármekkora telegkönyvezhető földszületet? ... Egész természetes tehát, hogy magamra vállaltam a szőlőt. Régen, amikor nekem szánták, volt jogom ahhoz, hogy lemondjak róla; most, hogy maguknak akarják megtartani, nincs jogom visszautasítani.” (104)

(197) A vidéki munkaerő sokszínűvé válását tükrözi a kortárs magyar film társadalomképe: a falun élő emberek munkanélküliek, nincstelének, nyugdíjasok, kishivatalnokok, eladók, kocsmárosok, autószerelők, bűnözők és ügyeskedők, akik kisebb-nagyobb csalásokkal próbálják fenntartani magukat. A hibriddé váló vidéki társadalomban viszont teljesen eltűnt a parasztság mint társadalmi rend. Ezt a folyamatot Kovách – a nemzetközi terminus nyomán – paraszttalanításnak nevezi, hangsúlyozva, hogy a kollektivizáció, a kádári modernizáció és a posztszocialista átalakulás nyomán „a történeti parasztság teljes eltűnése a ’90-es években történt meg.” (197) A paraszttalanítás egyszerre három dimenzióban ment végbe: strukturálisan (a parasztság mint társadalmi osztály és érdekképviselői szervei differenciálódtak és eltűntek), társadalmilag (a gazdálkodás funkciója változott meg) és kulturálisan. Ezek közül a paraszti kultúra eltűnése, a kulturális tradícióvesztés a legszembeötlőbb változás, amelyre már a hatvanas évek vidékről származó filmkészítői is élénken reagáltak, ám ez csak a rendszerváltás után vált teljessé. „A paraszti társadalom intézményei, az egyének értékei, a viselkedését és szokásait ellenőrző közösségi kontroll véglegesen a ’90-es években adta át helyét a fogyasztói társadalom globalizáció által hatékonyan közvetített értékeinek.” (200) A mezőgazdaság társadalmi jelentőségének visszaszorulása önmagában nem magyarázná a mezőgazdasági termelésnek a filmekből való szinte teljes eltűnését, ám a parasztság kulturális tradícióvesztése, a paraszti társadalom intézményeinek erodálódása és a teljes individualizáció együttesen mégis egyfajta magyarázatul szolgál erre a jelenségre.

Az *Apaföld* egyedülálló darab a kortárs magyar filmben, egyrészt azért, mert a földművelés a film középponti motívuma, másrészt azért, mert a főszereplők közös munkája nem a kizsákmányolás metaforája (szemben olyan filmekkel, mint a *Délibáb*, *Paszport*, *Lágy eső*). Egyedülállóságára némi magyarázattal szolgál, hogy a 2000-es évekből tekint vissza a ’90-es évek első felére, amikor még látszott esély és megvolt a politikai akarat a parasztság újrateremtésére. A film apahőse hisz a paraszti identitás újrateremtésében, a föld megszerzésével és megművelésével szimbolikusan elhelyezi magát az igazából kihalóban lévő társadalmi osztályban.

Az *Apaföld* tere alapvetően három helyszíntípus köré szerveződik. A legfontosabb közülük a föld: a mező és a művelés alá vont terület. A tér második dimenzióját a modernizálódás helyszínei, az erőmű és az épülő autópálya adják. A tér harmadik rétege a falusi közösségé, amelynek döntő helyszíne az Apa háza. A három térfajta különböző dimenziókban rajzolja meg apa és fia kapcsolatát.

Apa és fia alapvetően különböző módon használják és értelmezik a földet, amely egyaránt szerepet játszik identitásuk (újra)fogalmazásában. A föld a fiú számára a gyermek- és kamaszkori szabad kóborlás, a felfedezés, a maszkulin identitás keresés helyszíne. A film elején a mezőn kóborol a barátjával rovarokat gyűjtve skorpiója számára, máskor a mezőn a szexuális vonzalmáról beszél a barátjának. A földnek nincsenek határai, a késő délutáni napsütés a gyermekkor utolsó sugaraként vetődik a kamaszfiúkra, nosztalgikus fénybe vonva a sráckor idejét. Az apa szabadulása után a földön való mozgásnak ezt a szabadságát és gyermekiességét veszi el fiától.

Az apa számára saját identitása újrafogalmazásának és családja újateremtésének záloga a föld birtokbavétele és megművelése. A föld megművelése a westernnek alapító mitológiájához hasonlatosan annak el-, illetve ez esetben visszahódítása a természettől. Apa és fia a megművelt tájat fokozatosan maguk mögött hagyva, dűlőutakon érnek el első alkalommal a civilizáció és természet határterületén fekvő, bozóttal benőtt megszerzett földdarabig. A dombos mátraaljai tájon az út menti szőlőültetvények sora, a megművelt föld az apa által megálmodott jövő. A második látogatáskor a föld már be van szántva, s ők elkezdhetik leverni a karókat, kijelölve a szőlőültetvényé válás útját. Bár ültetvények veszik körbe a földjét, mégis az apa az egyetlen a filmben, aki földművesként próbál boldogulni. A szőlőföldről alkotott képeken mindig kettesben van apa és fiú, soha senki nem dolgozik rajtuk kívül a tájban, szemben a kollektivitást, a paraszti közösséget folyamatosan hangsúlyozó *Tízezer nappal*. Az *Apaföldben* nincsenek összefoglaló, felső gépállások, a kamera a testtel egy magasságban van, vagy kicsit lejjebb, alsó, földközeli nézőpontokból mutatja a munkavégzés nehézségét és teszi fenyegetővé a munkavégzőket körbevevő környezetet a kimeredő karókkal. Az apa korábbi bűnözői múltját maga mögött hagyva dolgozni akar, beilleszkedni a normalitás világába, amelyet számára az új, bűnözőtársai előtt is felvállalt paraszti identitás fémjelez. A posztszocialista vidéki Magyarországon azonban hiányzik a normalitás világa és elveszett a paraszti identitás normateremtő ereje, ahogy megszűnt a parasztság is.

Az apa újraelapozó tettének része a fiával való közösség helyreállítása. A hazatérő apa társként tekint fiára, kezét nyújt neki, amikor hazatér. Az apa célja, hogy a fia ne legyen bűnöző, ezért is van szükség a paraszti identitás kialakítására. Azáltal, hogy közösen teszik termővé a földet, véli az apa, nemcsak a családi közösséget teremtik újjá a munkán keresztül, hanem a fiút is részesévé teszi a földdel járó alapozásnak, s a közös tapasztalatnak meglesz a gyümölcse: a hit a közös jövőben. A fiú azonban nem tiszteli az apját, az anyja halálával, az apa bebörtönzésével szertefoszlott az apa patriarchális uralma, aminek következtében a fiú nem akar részt vállalni az újraelapozásban, kemény elutasítással válaszol az apa baráti gesztusaira, ezért az apa - visszakényszerülve a fölérendelt pozícióba - erővel töri le a fiú ellenállását.

A földön együtt végzett munka egyszerre nyit lehetőséget a kapcsolat újraépítésére és a teljes szakításra. A fiúnak a segéd szerepe jut, az apa végzi az irányító munkát. A fiú kellenlenül hordozza a karókat az apa után, de amikor ráköti a kötél végét a karóra, akaratlanul is részt vesz az apa-fiú kapcsolat újrakötésében. A munka nehezebb fázisában a cölöpöket kell a földbe verniük, amelyek a szőlő számára a kordont tartják. Az apa fúrja a földet, míg a fiú a vállán cipeli a cölöpöket. A két ember közti feszültséget dramatizáló közös munka megrendezése *A fiú* című filmre (Jean-Pierre és Luc Dardenne, 2002) emlékeztet, amelyben a „pótapa” és a gyilkos fiú cipelik együtt a gerendákat a fűrésztelepen. A gyilkosság gondolata az *Apaföldben* is átsuhan a két ember elméjén, csak itt a fiú az, aki a cölöppel fejbe üthetné a lehajló apát, a cölöpöt dárdaként tartja a vállán és szegezi a felegyenesedő Apa mellének. A fiú nem oldódik fel a közös munkában, csak növekszik az ellenségessége az apával szemben, mert számára megvetésre méltó a paraszti identitás, a földművelés számára csak „földtúrás”.

A „parasztta válás” a testben érezteti először a hatását: a fiú hiába sikálja, nem tudja kipucolni a körme alól a földet. „A kurva föld” – mondja dühében.

A film terének második részlete az autózások során tárul fel. A tájkép meghatározó motívumai a hatalmas, füstölgő kéményű Mátrai Szénerőmű és az épülő autópálya. A hagyományhoz való visszakötődés párhuzamosan fut a táj modernizálódásával, amelynek jelképe – ahogy a 19. században játszódoó westernekben a vonat – a 20–21. század fordulóján, Magyarországon az autópálya. Az autópálya építése a kormányzati modernizációs ideológia szerint az elmaradott, civilizációs értelemben alulfejlett térségeknek a globalizált gazdaság vérkeringésébe történő bekapcsolásának eszköze (Németh 2005). Az apa földszerzése emiatt kettős értelemben olvasható: egyrészt alapító tetteként, másrészt földspekulációként. Az apa nem árulja el igazi szándékát a földdel az őt faggató rendőr-bűnözőnek, ám a munkavégzés elszántságából az tűnik ki, hogy nem a földspekuláció a célja. Az épülő autópálya ugyanis a a tradíció újjáteremtésével, az apai építkezéssel áll szemben. A fiú éppen ezért az autópálya-építkezéssel találkozik a bűnözővel és ajánlkozik fel neki: a modernizáció szimbólumánál állva adja el magát az ördögnek.

A harmadik fő helyszín, az apa háza, az ödipális háromszögtörténet drámai tere. A zárt térben összesűrűsödnek a vágyak és felforrósodnak az indulatok. Az apa újra-alapító tetteinek része, hogy új nőt hoz a házhoz a család teljessé tétele érdekében, ám a vizuálisan is érzékeltetett családi szentháromság hazug idill, éppolyan mesterséges konstrukció, mint az apa paraszti identitása. Az apa tovább fűti fia ödipális érzéseit azzal, hogy fiatal sógornőjét teszi meg az új anyának. A múlt titokkal terhes, a fiú az apát okolja az anyja halálért, a pótanya megszerzésével bosszút állhatna az apa bűneiért. Teregetés közben magára veszi az apa ingét és ekként a férfiszerepet magára öltve próbálja megcsókolni a nagynénjét, aki gyerekeknek tekinti és elutasítja őt.

A visszautasítást követően a fiú a beteljesületlen vágy okozta frusztrációt kompenzáló pótmegoldásokra kényszerül. A házban a leselkedő pozícióját ölti magára, a faluban a vágyott nagynéni pótlékeként vele egykorú kamaszlányoknak udvarol. A hegemon maszkulinitás ideáljának megfelelő férfikép kialakítását célzó különböző bátorságpróbákban apja helyett a nála gyengébb, gyávább és kisfiúsabb kinézetű barátját győzi le. A nyílt harc elkerülése sajátos rituálékhoz vezet a fiút. A skorpiót tekinti szimbolikus állatának, a hátára is skorpiót tetováltat. A skorpióval való azonosítását szolgálja, hogy élve megesz egy rovar, amivel szimbolikusan apját pusztítja el, akitől, akárcsak a rovartól, egyszerre fél és undorodik. Az általa etetett skorpió nászi ágyba csempészésével pedig saját magát lopja be az apa és anya közé. Az apa ekkor nemcsak megalázza őt a pótanya előtt, de szimbolikusan el is pusztítja őt azzal, hogy megöli a skorpióját. A fiú ekkor lázad fel az apa ellen, kimondja a tabut, hogy megfertőzték a házastársi ágyat azzal, hogy az apa éppen az anya hűgával szeretkezett, s másnap bejelenti, hogy elköltözik, saját lábra áll. A közös földművelés mint az apa-fiú kapcsolat újrakötésének és az új családi, paraszti identitás kialakításának művelete szükségképpen kudarcra ítéltetik az újraalapozás ezzel párhuzamosan zajló érzelmi-szexuális folyamata miatt. A föld és a nő egyformán az apa birtoktárgyai, amelyek közül csak az egyiket osztja meg a fiúval.



A fiú ezért választás elé állítja az apát: a föld vagy a nő – mindkettő nem lehet az apáé. A föld a közös újrakezdés tere, a nőt viszont csak egyikük veheti birtokba, ezért a fiú előbb-utóbb kiszorul a házból is.

A nyílt konfrontációt követően a fiú egyaránt kiszorult a korábban egyedül birtokolt házból és a földről is, ugyanakkor a bezáródó posztszocialista társadalomban hiányzik számára a mobilitás lehetősége – még a modernizálódás helyei (gyár, útépitkezés) is statikusak, nincsen semmi mozgás rajtuk. Az *Apaföld*ben nem áll a fiú rendelkezésére a sajátjának érzett modern tér (Déli Pályaudvar), sem a kontempláció tere (tengerpart), ami a *Tízezer nap* fiú hősenek menekülési utat kínált az apa elől. A fiú helyben maradván keresi a lehetőségeket a sivár posztszocialista vidéki jelenben, és egyedül a bűnözői identitást találja kiútnak önmaga számára, amivel egyszerre veheti magára az apa régi, normaszegő identitását, ugyanakkor lázadhat fel az apa új paraszti identitása és normakövetése ellen. „Még csak gyerek” – mondja előbb a rendőr, majd a pótanya a fiúra, az apa viszont ellentmond nekik: a fia férfivá érett azzal, hogy eladta magát a bűnözőknek. Az árulással a fiú mindkettejükét a paraszti tradíciókat megtagadó bűnözői léthez köti. Az apa a meghaladhatatlannak bizonyuló jelennel vívott küzdelemben hal bele: belefut a fiú kezében véletlenül vagy szándékosan tartott késbe, amikor pofon vágja bűnözői mivoltának felemlegetése miatt. Ez a különös haláleset pontosan összefoglalja az apa és fiú közti adok-kapok játszmát, ami által végtelenül össze vannak kötve egymással: az apa mozdulata a fiú ellenmozdulatát váltja ki, ami végül az apát sebzi meg.

Az apagyilkosság a földön, munka közben történik. Az apa összecsuklik és meghal azon a földön, amit az újjászületés színterének gondolt. Az örökségnek szánt földön heverő apa haldoklását a fiú ridegen, részvétlenül nézi végig. Az expresszív képsoron a földből kimeredő karók sora fenyegető, apokaliptikus helyé teszik a földbirtokot. A zárókép az őszi naplementében a szőlőbirtok felett elhúzó madárrajokról az apa halála előtti utolsó, melankolikus látomásaként értelmezhető az elveszett földről.

## A magyar filmtörténet paraszttalanítása

A két magyar filmet egymás mellett olvasva azt láthatjuk, hogy a saját birtokon végzett közös munka – az apa céljaival ellentétesen – nem a hagyomány átörökítésének illetve újjáteremtésének lesz a gyakorlata, hanem a fiú lázadását kiprovokáló aktussá válik: a szimbolikus vagy valóságos apagyilkosság mindkét esetben a családi földbirtokon történik meg. A politikailag motivált paraszttalanítási folyamat kezdetén a szövetkezetesítés elvi támogatásának és filozofikus megalapozásának formájában értelmezhető a szimbolikus apagyilkosság. Az apa tisztában van a jövővel, de meg kell halnia, hogy már a jövő képviselőjeként, a szövetkezet elnökeként támadhasson fel. A reprivatizáció posztszocialista jelenében a valóságos apagyilkosság a múltbéli patriarchális normákhoz és paraszti életvezetési gyakorlathoz való visszatérést akadályozza meg. A fiú tudattalanul ugyanúgy a modernizáció vizuális motívumaival jelzett, a modernitás megváltó ígérését azonban fel sem kínáló jövő ügynökévé szegődik, mint a

*Tízezer nap* öntudatos kommunista szimpatizáns fiúhőse. Ha metaforikusan értelmezzük az apa bukását, akkor a paraszttalanítási folyamat szimbolikus lezárását láthatjuk benne. Az *Apaföld* így annak narratív-szimbolikus összefoglalása, amit Kovách Imre a következőképpen fogalmaz meg: „A történelmi parasztság újratermelésének kísérlete beteljesíthetetlen tervek maradt.” (198)

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Báthory Erzsébet. „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás’. Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között”. *Filmkultúra* 1988/3. 3–13.
- Csoóri Sándor. „Egy nap a szőlőben”. *Tudósítás a toronyból*. Budapest: Magvető, 1963.
- Esterházy Péter. *Az elefántcsonttoronyból*. Budapest: Magvető, 1991.
- Győri Zsolt. „Indiánok és téeszelnők: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Kovách Imre: *A vidék az ezredfordulón. A jelenkori magyar vidéki társadalom szerkezeti és hatalmi változásai*. Budapest: Argumentum – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2011.
- Ö. Kovács József. „A kollektivizálási kampány »szocreál« kontextusai Magyarországon (1948–1953)”. *Aetas* 2009/4. 32–46.
- Németh Nándor. „Az autópálya-hálózat térszerkezet alakító hatásai – Magyarország esete”. Fazekas Károly (szerk.). *A hely és a fej. Munkapiac és regionalitás Magyarországon*. Budapest: MTA Közgazdaságtudományi Intézet, 2005.
- Riley, Mark. “The next link in the chain’: children, agri-cultural practices and the family farm”. *Children’s Geographies* 7.3: 245–260.
- Pólik József. „»Mi leszünk az ifjúság«: a Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton *Ifjú szívvel* című filmjében”. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 56–83.
- Price, Linda–Evans, Nick. „From stress to distress: Conceptualizing the British family farming patriarchal way of life”. *Journal of Rural Studies* 25. 1: 1–11.
- Varga Zsuzsanna. „Változások és folytonosságok a szocialista országok agrárpolitikájában 1953–1964”. *Múltunk* 2013/3. 39–59.

## Indiánok és téeszelnőkök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”\*

Tanulmányom címének szürreális volta talán abból fakad, hogy két egymással földrajzilag, történelmileg és kulturálisan távoli, hovatovább összeegyeztethetetlennek tűnő fogalmat helyez mellérendelő viszonyba. Olyan képet idéz elénk, melynek tárgyai kapcsolataik következtében szürreálisak, mint Lautréamont gróf híres mondásában a boncasztalon véletlenül összetalálkozó varrógép és esernyő. Az ifjúsági irodalomból ismerős, délceg, egzotikus és természetközeli, ám hősies történeteik ellenére tragikus sorsú indiánok világa más kognitív koordinátarendszerben helyezkedik el, mint a gyakran pocakos-kopasz elvtársakként, gesztusaikban és beszédükben tragikomikusnak ábrázolt téeszelnőköké. A boncasztalt jelen esetben az államszocialista rendszer képviseli. De azonnal tegyük is idézőjelbe a boncasztalt, azt a helyet, ahol a test kiterítettik, hogy a hozzáértő kezek és szemek feltárják és meglessék rejtett titkait, képet alkossanak működéséről, vagy gyakrabban, működésképtelenségéről. A boncasztal a tünetolvasás és értelmezés helye: magyarázatot kínál és fogalmat alkot bizonyos végzetes eseményekről. Éppen ezért indokolt az idézőjelek használata; a pártállami rendszer szimbolikus boncasztalára ugyanis javarészt előkészített, megalkotott ügyek kerültek, kis túlzással a boncmesteri jelentést már a boncolás előtt megírták.

Az indiánok és a téeszelnőkök nem titkaik és rejtett tudásuk miatt kerültek boncasztalra – ügynöki, besúgó és tartótiszti jelentések, valamint a központi és helyi pártbürokrácia figyelmének a középpontjába – hanem azért, mert gyanús, idegen, sőt osztályidegen magatartás- és identitásformákat tulajdonított nekik a hatalom. A közélet és a magánélet tereinek hatékony felügyeletét, a szocialista erkölcs és törvényesség védelmét alapfeladatának tekintő hatalom operatív és adminisztratív eszközökkel figyelte meg, kategorizálta és számolta fel a gyanús tereket, személyeket és diskurzusokat. A társadalmi érdekek államérdekekké nyilvánítása a hivatalos retorika szerint az erőforrások hatékonyabb felhasználását, emberközpontú szakpolitikai döntéseket, a népi demokrácia intézményeinek összehangoltabb működését szolgálta, a gyakorlatban mégis indokolatlan központosításhoz, a társadalmi egyeztetés háttérbe szorulásához, az érdekcsoportok autonómiavesztéséhez, a korábbiaknál nagyobb és szervezettebb kémhálózat kiépítéséhez és egy manipulatív sajtóhatalom felállításához vezetett. Ennek

---

\* 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.

nyomán inkább a társadalmi érdekeknek az államérdekek oltárán való feláldozásáról beszélhetünk, hiszen a demokratikus normák szerint elszámolhatatlan hatalom teremtett magának felhatalmazást arra, hogy tényleges társadalmi akarat nélkül marginalizáljon és kriminalizáljon művészeket, tudósokat, kulákokat, veteránokat, vagy jelen példánknl maradva indiánokat és téeszelnököket.

A fogalmi tisztánlátás kedvéért indiánokon azokat a magyar állampolgárságú férfiakat, nőket és gyerekeket értem, akik a Dunakanyar kis szigetein és a Bakony erdeiben csoportokat alkotva az indián életformát követve hosszabb-rövidebb ideig együtt éltek. A hagyományőrzést és a szabadidős tevékenységet ötvöző indiánok és indiánozók<sup>1</sup> közel egy évszázados történetéből a Kádár-korszak konszolidációs időszakára eső szakasz, míg a téeszelnökök kapcsán az 1968–73 közötti, lobbiharcokkal és perekkel fémjelzett időszak érdekel. Gondolataim egy részét két releváns, de formailag igen különböző film, Török Ferenc színpadias játékfilmje, az *Apacsok*, valamint Gazdag Gyula és Ember Judit riportfilmje, *A határozat* segítségével fogalmazom meg. Bár mindkét filmben konkrét személyeket jelöl az indián és a téeszelnök, tanulmányomban identitástípusokként kezelem őket, mert, mint Gyáni Gábor fogalmaz, „[a] hatalom által a társadalomnak az ügynök útján feltett kérdés az emberek identitását firtatja” (46), ugyanakkor ezekkel a kérdésekkel saját feltételezéseit és koncepcióját igazolja. Tanulmányom e két rendszeridegen identitástípus megalkotásának és a diszkriminációs diskurzus terébe kényszerítésének logikája közötti hasonlóságokat vizsgálja. Értelmezésemben ezek a hasonlóságok nem csak szembetűnőek, de tünetértékűek, és Farkas Györgyi kutatásainak ismeretében szerintem sem bizonyos személyek megítélését teszik olvashatóvá, hanem azt, hogy „a hatalom miként próbálja uralni a társadalmat, milyennek látja és milyennek akarja láttatni az utóbbit.” (154) Az egypártrendszer kétségtelenül kitermelte (ideológiai) ellenfeleit, ugyanakkor maga is élen járt az állítólagos ellenségek kreálásában. Ez utóbbi példának tartom az indiánokat és a téeszelnököket, mint a folyamatos ellenségkép-alkotás politikai alapjait és technikáit megvilágítani képes gyűjtőfogalmakat.

A Farkas Györgyitől idézett tézis visszavezet a boncasztal metaforához, ahhoz a térhez, ahol beteljesül a társadalom képének kialakítására vonatkozó hatalmi akarat és megalkotásra kerülnek a hatalom igényeit szolgáló identitások. A boncasztal maga a hatalom uralta diszkurzív mező, az identitás átpolitizálásának tere, ahol az egyéni és közösségi valóság már csak a róla szóló elbeszélésként létezik. A hatalom elbeszéléseiben – és ez a diktatúra talán legfontosabb ismérve – titkok nélküli és alávetett (alattvalói) identitások jelenhetnek meg. E tézist érdemes összevetni Gyáni alábbi gondolatával: „[h]a diktatúrában a hatalom természetes lételeme a titok, a titkolózás, akkor nem megengedett, hogy a hatókörén kívül máshol is létezzék titok vagy titko-

---

<sup>1</sup> Az észak-amerikai indiánkultúra iránti hazai elköteleződés sohasem volt homogén. „Világosan meg kell különböztetnünk” – írja Gergely Ferenc – „a magyarországi »indiánokat« és az »indiánozókat». Előbbiek eredeti forrásokból, tudományos eredmények alapján tájékozódva, minden tekintetben a hiteles formákat használva kezdték el és élük ma is, felnőtt korukban, szabad idejükben az indián-létformát. Az »indiánosdit« játszókat viszont, döntően a nagyhatású, indián romantikát közvetítő irodalmi művek [...] hatására játsszák, egy-két saját készítésű kelléket alkalmazva az »indiánost.«” (289–290)

lózás...Ez szinte elengedhetetlen a hatalom szilárdságához, sőt a hatalom pusztá léte is azon alapul, hogy rendelkezik-e és mennyire rendelkezik a hatalom mások, alatta állók, a tőle függők titkainak ismeretével.” (45) Az általam vizsgált két film a titkok és a politikai diktatúrák kapcsolatáról kissé más hangsúlyokkal beszél. Segítségükkel amellet érvelek, hogy a boncasztalra helyezett identitásokat nem tényleges titkaikról faggatta a hatalom, hanem a rendszeridegenség előre megírt koncepcióját bizonyító narratívákat mondatott el velük, vagyis a megfigyelt és kompromitáló tevékenységek terhelő bizonyítékokként felhasználható, a kimondható titkok megszerzését szolgálták. Az államszocializmusban titok az volt, ami az egyéneket és közösségeket meg- és elítélhetővé tette és alattvalói pozíciójukat megerősítette, vagyis a hatalom, egyfelől maga határozta meg mi minősül titoknak (mi mondható ki titokként), másfelől úgy konstruálta meg a titkok koncepcióját, hogy az a torz (vagy egyenest erkölcstelen), a köz- és államérdekkel ellentétes gondolatok és mentalitások gyűjtőfogalma legyen. Hasonló logikát követve a hatalom igazát legitimáló tikok közé tartoztak a hallucinációk és kényszerképzetek (a mediakalizált titkok), valamint a rejtett összeesküvésekre és a leplezett bűncselekményekre utaló titkok, amelyek a hatóságok nyílt beavatkozását tették szükségessé (kriminalizálható titkok). A kimondható titkok koncepcióját azért tartom diszkurzív fogalomnak, mert egy jellegzetes nyelvet beszélve, identitásstruktúráját hangsúlyozva, hatalmi viszonyokat működtetve és politikai érdekeket érvényesítve alkotott képet a társadalomról.

Az általam vizsgált filmek ugyanakkor egy másfajta titokról, a titok kimondhatatlan, elnémított és láthatatlanná tett teréről is szólnak. A marginalizáló és kriminalizáló narratívákban nem megalkotható, továbbá az ideológiailag elmaradott, civilizálásra váró és fenyegető „öslakos” koncepciójával összeegyeztethetetlen tudások a pártállamban – sejtésem szerint – azért voltak kimondhatatlanok, mert a hatalom rejtegetett titkairól beszélnének. Itt elsődlegesen nem a kommunista diktatúra alatt az állam által ideológia nevében elkövetett erőszakos cselekedetekre (megtorlásokra, deportálásokra, merényletekre, koncepciók perekre) gondolok, sokkal inkább a Kádár-korszakban aranykorát élő titkosszolgálati és más pártszervek diszkriminációs tevékenységeire, melyek a feltételezett másként gondolkozókat ellenségként, kockázatként és fertőző gócként azonosították, miközben hatékonyan hajtották végre a társadalom atomizálását és az emberek közötti bizalmi viszony aláaknázását. Tanulmányom a rendszer kimondhatatlan titkaként azt a belső meghasonlottságot vizsgálja, melyet az émikus perspektíva metaforájával kívánok megragadni. Kenneth Pike a kultúra nyelvtanát öntudatlanul használó és tapasztalatait a megélt valóság közegében értelmező bennszülött szempontját nevezi émikusnak, amelyet a vizsgált jelenségvilág belső összefüggéseit az egyedi rendszeren kívülre helyező és kidolgozó étikus nézőponttal állít szembe. (37). Értelmezésemben az émikus nézőpont, az alattvalói pozícióba kényszerítetttség megélt tapasztalata és e tapasztalat ábrázolása a vizsgált két filmben a hatalom elfojtott, tudattalan rétegeit és kimondhatatlan titkait beszélteti: az államszocializmust fekteti a boncasztalra.

## Magyar indiánok, ügynöki tekintetek

Török Ferenc *Apacsok* című filmje a gyarmatosító birodalom és a gyarmatosított őslakosok viszonyaként jellemezi az 1956-os forradalmat követő kádári konszolidációs időszakát. Ugyanakkor a film narratív keretét és tematikai fókuszát a kortárs jelen teremti meg, ahol az unokák, Török saját generációja szembenéz a nagyszülők korosztályának traumáival. A két nemzedék tudás- és tapasztalatbeli különbségei eltérő identitás- és emlékezetpolitikai stratégiák mentén határozzák meg a múlttal kialakított viszonyt. A fiatalok egy árulás-narratívával (Horváth elárulja legjobb barátját és bizalmasát, Szoboszlait) értelmezik és teszik jelenvalóvá a múltat, míg a nagymama-figura az önmagára kényszerített amnéziával távolítja el és egy meseszerű beteljesedés-fantáziával helyettesíti azt. Az *Apacsok* – a történelem hordozta episztemológiai korlátokra gazdagon reflektáló filmként – egyfelől a szembesülés, másfelől az emlékezés traumatikusságát emeli ki.

Az ügynöktörténetek, ami az *Apacsok* cselekményének középső, lehangsúlyosabb egységét is adja, általában a pszichológia realizmus cizellált poétikáját követve ábrázolja a döntések és cselekedetek mögött húzódó motivációk, meggyőződések, elbizonytalanodások, pálfordulások, (ön)hazugságok pszichodinamikáját. Az lelki viszályokat és az egyének közötti konfliktusokat, együttműködési és egymásrautaltsági rendszereket Török nagy hitelességgel és feszes dramaturgiával ábrázolja, sőt a tartótiszt személyes motivációjával Horváth beszerzése (tudniillik maga is forradalmárként vett részt az 1956-os eseményekben, amiről egy kompromittáló fénykép is készült) arra is rávilágít, hogy a hatalom soha nem teljesen személytelen nyomásgyakorlás. A film kétosztatúságokon alapuló rácsozatként beszél a rendszerről, amelyben vannak megfigyelők és a megfigyelték, megfélemlítők és megfélemlítettek, elnyomók és elnyomottak, a tudás készítői és annak kiszolgáltatottjai, ugyanakkor ezeket az ellentétpárokat nem absztrakt fogalmakként, hanem az életvilág közegében, helyi értéküket hangsúlyozva ragadja meg. A tartótiszt alakja például a marginalizáló és kriminalizáló diskurzus gyakorlójaként az elnyomó és megfélemlítő hatalom képviselőjeként jelenik meg, ugyanakkor identitásának egy része maga is a rendszer ellensége és szó szerint elnyomott, elfojtott. Jellemének pszichológiailag érvényes ábrázolása járul hozzá ahhoz, hogy a rendszer – későbbiekben kifejtendő – belső meghasonlottságának legyen az allegóriája. A vele szemben álló indiánok hasonlóképpen allegorikus olvasatban válnak őslakosokká, a félgymati helyzetbe kényszerülő ország szabadságvágyó polgárainak jelképévé. Török filmje nemcsak az államszocialista rendszer igazságtalanságáról rántja le a leplet, amikor az indiánok megalapozatlan viktimizációjáról mesél. A film közel egyötödét lefedő kihallgatás-jelenetben bepillantást kapunk a megbélyegző diskurzus természetrajzába. A szóban forgó jelenetben két személy vallatja Horváthot, elsőként az ÁVO-s hadnagy próbál vallomást kicsikarni a férfiből. Ő az ötvenes évek nyíltan agitprop kurzusfilmjeinek és imperialista hatásokat taglaló filmhíradóinak retorikáját visszhangozza, feladatának pedig a szocialista társadalmi berendezkedéstől idegen, rendszerellenes eszmék, csoportok és személyek ideológiai alapokon történő

delegitimizálását tekinti. A Szervét Tibor alakította második kihallgatótiszt egy új belügyes/kémelhárító generáció képviselője, stílusa behízselő, együttérzést tett az indiánozással, amint alábbi mondata sugallja: „Segítsen már nekem megmenteni az apacsokat.” (36:26) Az együttműködés konkrétan az ügynöki megbízatás elvállalását jelenti, ugyanakkor Horváthot indiánként szólítja meg és ad a férfinek lehetőséget arra, hogy reménybeli jelentéseivel tevőleges szerepet vállaljon azoknak a narratíváknak, tudásoknak és szemiotikai rétegeknek a kidolgozásában, amelyek olvashatóvá teszik az „indiánosdi” értelmét, vagyis azokat a szemantikákat, amelyek a normától különbözőként és idegenként alkotnak fogalmat a közösségről.

Az *anBlok*k folyóirat 'Megfigyelési ügyek' című tematikus száma fontos adalékokat kínál az államvédelmi hatóságok indián-képéről<sup>2</sup>. Úgy gondolom, hogy az alábbiakban idézett tanulmányok a legteljesebb mértékben a foucaultianus archeológia szellemét követve rekonstruálják azoknak a tudásoknak a terét, amelyek identitásformáló hatásúak voltak az államszocializmusban.<sup>3</sup> Horváth Kata megfogalmazásával összhangban az indián Török filmjében is „[o]lyan felület, amely világok sokaságába vezet bennünket: megjelenít gyerekkori képzeteket és tudományos fantáziákat [...], ugyanakkor utal cserkész- és úttörőmozgalmak indián-imaginációira, felidéri a „klerikális-irredenta” összeesküvés rémképét [...], és persze a kivonulás lehetőségével kapcsolatos képzeteket egy diktatúrában. (31) A népi demokráciában indiántollas, mokaszinos, Tipiket állító személyek motivációiba a hatalmi szervek mindenbe behatoló tekintete politikai tartalmakat olvas bele, ezzel is bizonyítva szándékát, hogy politikai szféraként felügyelje az életvilág egészét. Ugyanakkor a megfigyelés nem bizonyítékgyűjtés céljából folyt, politikai kockázatok ismeretének hiányában az államvédelem legfeljebb potenciális és kategorizálatlan ellenséget látott az indiánozó csoportokban. Ahhoz, hogy hathatósan fel lehessen lépni velük szemben, politikai ellenséggé kellett őket nyilvánítani. Az indiánozás átpolitizálása – a kihallgatások és a beépített zárkaügynök jelentéseinek dokumentumaiból jól kiolvasható módon – a Borvendég Deszkáss Sándor (Fehér Szarvas) ellen 1963-ban folytatott nyomozás során történik meg. Borvendég annak tudatában működik együtt a hatóságokkal, hogy az 1963-as márciusi amnesztia eltörli az államrend megdöntésére irányuló szervezett összeesküvés bűnét, vagyis a vádemelés elmarad, így az eljárás ellene (és több társa ellen) ítélet nélkül megszűnik. A népi demokrácia történetében kevés az ítélet nélküli koncepció per, akárcsak az olyan, amely nem előre lefektetett forgatókönyv szerint zajlott. Éppen ezért érdekes az eljárás Kovai Melinda által érzékletesen jellemezett vetülete: „[a]z „Indiánok” fedőnevű ügy lezárása egy olyan „koncepció per”, ahol a „koncepció” a hatóság és a gyanúsított közös nyomozása során jön létre: a kollaboráció maga a nyomozati eljárás, a végeredmény pedig az egyén és a

<sup>2</sup> A folyóiratszám szerkesztője és szerzője, Kovai Melinda, az *Apacsok* stáblistáján indián szakértőként szerepel.

<sup>3</sup> Szabó Elemér jelen kötetben közölt *Apacsok*-olvasatában a hatalom mikrofizikájának Foucault jellemezte működését követi nagy alaposággal végig a filmben, azt ahogy „a hatalom által álcázott, leplezett regionális »csaták« emlékanyagát, mondhatni »indián tapasztalatát« működteti, lokális diskurzusra figyelő archeológiaiaként, az uralkodó diskurzust megkérdőjelező, a periférikus helyi tudások taktikai »játékba küldésének« példajaként”. (131)

hatalom „közös igazsága”. (Kovai 41) De vajon a vádemelésig el nem jutó ügybe miért éri meg ennyi energiát fektetni? Fontos részletnek tűnik az, hogy zavaros helyzetének nyomása alatt<sup>4</sup> és kihallgatótisztjei ösztönzésére Borvendég nyilvános önvallomásokat ír, szám szerint hármat. Az elsőben egy regénytervet („Indiánfőnök”) részletez, amelyben nyíltan tagadná meg korábbi írásainak nacionalista felhangjait, a másodikban valódi indián törzsfőnöknek láttatja magát, Fehér Szarvasnak, aki az észak-amerikai indián őslakosok eszméit és értékeit terjeszti Magyarországon, és aki a zárkaügynök sejtése szerint amerikai kém. A kihallgatók nem tudnak azonosulni egyik változatban felvázolt indián-koncepcióval sem, ezért készítenek Borvendéget a további „önvizsgálatra”. A harmadik narratívában az indiánt és az ellenforradalmárt eljátszott szerepekként, a valóságtól – jellemhibája okán – menekülő ember álarcaiként jellemzi Borvendég, vagyis az írói kreativitásban és a másik kultúrával való találkozásban kiteljesedő identitást egyaránt fikcióként jeleníti meg.<sup>5</sup> Kihallgatói akár reakciós tevékenységében (első narratíva), akár kémtevékenységében (második narratíva) megtalálhatták volna a per alapjául szolgáló koncepciót, mégis, az önmaga előtt is szerepeket játszó csalóban az önazonosságától megfosztott, otthontalan identitásban (a harmadik narratíva) letek rá az indián(ozás) releváns (megfelelő szemiotikai hálóval rendelkező) fogalmára. Kovai további szempontot kínál e fogalom vizsgálatához: „[a]z önvallomás ki nem mondott konklúziója szerint tehát a hatalom minden kritikája megoldatlan személyes probléma, akinek gondja van a rendszerrel, az valójában neurotikus. Az ellenállás így soha nem lehet politikai.” (Kovai 50) Ez a felismerés vezetheti az *Apacsok* Tartótisztjét is, aki megtagadja ötvenhat szellemét és – mint minden normális ember – már csak kommunizmus igazságában és építésében hisz. Vajon ez az igazság ugyanabból a fajtából való, amire Horváth zsarolásának kulcsmondatában utal: „az igazság az, amit az emberek elhisznek”? (39:17) A normális és normatív viselkedés társadalmi igazságként történő felmutatása egy olyan értelmezési aktus végpontja, amely már eleve devianciaként és ellenségként konceptualizálta az indiánt, és, amely nem bizonyosságot, hanem írásos bizonyítékot akart szerezni arról, hogy az indiánkozás a patológikus másság, a megzavarodott személyiség tere.

A klinikai diskurzus hatáskörébe utalt emberek felmentést kapnak egy gyanú alól, de viselkedésükre nyomban egy új jelentéstorzító szemiotikai mezőben keres magyarázatot a karhatalom. Más szavakkal: a gyanús identitások és terek diszkurzív meghamisítását, mint a népi demokratikus kormányzási filozófiában központi helyen szereplő stratégiát politikai szándékok vezérelték még akkor is, sőt leginkább akkor, amikor bizonyos jelenségeket depolitizált. Pontosan ezt szolgálja Borvendég harmadik „önvallomása”, az „indián” veszélytelen fogalmának és a politikai cselekvésképtelenség hozzá tartozó terének megkonstruálása. Kovai összegzésében: „[a] hatalom számára látható aspek-

<sup>4</sup> A zavarodottság – az *Apacsok* Tartótisztje számára ideális munkakörnyezet, mert mint mondja, „abból ki lehet indulni” (22:37)

<sup>5</sup> Mindhárom önvallomása kollaborációs készségről tanúskodik, de talán fontos részlet, hogy nem megalakulásból, hanem orvosi pályára készülő fia sorsát szem előtt tartva működik együtt a hatóságokkal (Gergely 301).



tusának, a kihallgatóknak írt önvallomásokban tehát az „indián” és a „forradalom” egyaránt olyan nem létező helyek, ahol Borvendég személye valódivá és politikaivá válhatna. Mivel ilyen hely nincs (mert Borvendég valójában nem indián, és még csak nem is látott élő indiánt, ahogyan 1956-ot sem „látta”), a politikai értelemben vett autonómia is illúzió, a vágnak „valójában” nem is lehet politikai vonatkozása.” (50) Legyen szó akár depolitizáló aktusról, akár a klinikai diskurzusba helyezésről, a koncepcióból kiinduló olvasás és látás hatalmi konstrukció, ami mindvégig a láthatatlanságra kényszerítés politikai stratégiáját érvényesíti. Az indián tér láthatatlansága, ami a természeti környezet földrajzi elrejttségének éppúgy köszönhető, mint az e térben kiteljesedő idegen kulturális nyelvtannak (a szokatlan ruháknak és kiegészítőknak, furcsa szokásoknak és viselkedéseknek), csak részben szűnik meg: e tér koncepción kívül eső, megfigyelést nem igénylő valósága rejtett marad. Ezt a tanulságot szűrhetjük le Borsányi László indiánózó, később antropológus és indiánkutató operatív ügynöki tevékenységéből, ami az „Indiánok” per vizsgálati szakaszában történő beszerzés után kezdődött és évtizedekig tartott. Borsányi hatalmi érdekeket szolgáló jelentéseiben a közösen kidolgozott koncepció legitimitását volt hivatott fenntartani, egy normatív szempontrendszerben és jelentéshorizonton tehette csak láthatóvá a megfigyelésre kijelölt közösséget. Éppen ennek a vakságra ítélt tekintetnek a működtetése miatt kerül ellentmondásba későbbi antropológusi identitásával.

Török filmjében Horváth, a zebegényi Apacs törzs varázslója a besúgó, aki a nagymama narrációja szerint „jól értette a tüzek vizek és szellemek nyelvét” (07:07) és, aki angol nyelvtudásával, valamint a szakirodalom tanulmányozásával talán Borsányinak – a tudományos „indiánózás” és a Baktay Ervin orientalista által képviselte irányzat elkötelezettjének – az alteregója. A párhuzam mellett szóló másik érv Horváth beszerzésének körülménye, ami összeeseng Borsányi valós tapasztalataival<sup>6</sup>, továbbá az a tény, hogy beszerzésük után nem sokkal mindketten felhagytak az indiánózással. További hasonlóság a két személy között az is, hogy akárcsak Horváth, Borsányi is a nyolcvanas évek elején, már kulturális antropológusként jut el Amerikába, ahol terepgyakorlaton tanulmányozza az indiánokat, majd hazatérve a résztvevő megfigyelés módszerének hazai szószólója lesz. Persze Horváth – felesége szentimentális narratívájával ellenben – nem jut túl a keleti parton, hitehagyott alkoholistaként képtelen megtestesíteni az idealizált indián-képet, és ez a romantikus „indiánózás” útját követő Borvendég sorsát idézi. Ő az, aki *A szikláshegyek varázslója* címen indián regényt írt, és aki az 1930-as évek cserkészmozgalmában szerzett tapasztalatait szerette volna kamatoztatni az Úttörők Szövetségében, de a fentebb vázolt perben írt önvallomásában önmagát labilis személyiségként, álarcok mögött bujkáló neurotikusként jellemzi. Ezzel minden gyakorlati esélyét eljátszotta arra nézvést, hogy az úttörőszervezeten belül, a fiatalok

<sup>6</sup> Borsányit a Borvendég-ügyben először tanúként hallgatták ki, de később magát is államellenes szervezkedéssel vádolták, melyet a ma már ismert alkuval váltott ki. Beszerzését traumatikus emlékként idézi fel: „[k]aptam tehát időt arra, hogy ott, egymagamban eldönthessem, mit is szeretnék: az életcélokat megvalósítva indiánkutatóként, vagy céltvesztetten, börtönviselként, erkölcsi bizonyítvány nélkül leélni a hátralevő életemet.” (Borsányi 65)

morális nevelésének és a közösségi kötelek erősítésének céljából újrakonozta az indiánoszt. Az ügynökként Borsányi, az emigrációban Borvendég sorsát megidéző Horváth alakja mélységében rajzolja meg a magyarországi indián diszkurzív terét; nemcsak annak múltját, de jelenét is. Az *Apacsok*ban Horváth unokájának emlékezetpolitikai álláspontja például a Horváth Kata által megfogalmazott erkölcsi kétségeket visszhangozza.

Fontos adaléknak tűnik, hogy az *anBlok*k lehetőséget kínált Borsányinak is a megszólalásra, aki a személyes autonómia sérthetlenségét tagadó és a hatalmával minden tekintetben visszaélő parancsuralmi rendszer áldozataiként jellemezte a valahai besűgőket. A szakmai hitelességét firtató felvetéseket azzal válaszolja meg Borsányi, hogy az ügynöki feladatokat ellátó, „kijelölt megfigyelést” végző (Borsányi 67) személyt nem lehet egy lapon említeni a résztvevő megfigyelés módszerét alkalmazó antropológussal, a retrospektív ítélkezést pedig a kiszolgáltatottság megélt tapasztalatának hangsúlyozásával, az államszocialista életvilág émikus perspektívába helyezésével utasítja vissza. Török filmjében gazdagon jelenik meg az émikus perspektíva, az indiánok civilben zajló beszélgetéseiben, a beszerzés jelenetében, lehangsúlyosabb módon mégis a nagymama azonnali amnéziájában, aki azonnal töröl minden információt ami férje kettős életére vonatkozik. Az erkölcsi ítélkezés szükségét hangoztató és a múltat étikus nézőpontból ismerő unokák generációja számára talán nem is annyira a titkosszolgálattal kollaboráló nagypapa, hanem a nagymama „émikus vaksága” a legkevésbé elfogadható, mert ennek hiányában a hivatalos, hatalmi forgatókönyvek, a láthatatlanságba kényszerítő megfigyelés narratívái emlékeznek csak a múltra. Aki tehát hallgatásba menekül, ezek által ítéltetik meg. Ennek értelmében bár elfogadhatjuk Borsányi érvelését, miszerint a hatvanas évek végétől az államvédelmi szervek maguk is arculat- és szemléletváltásra kényszerültek és saját identitásukat keresték egy önmagával egyre inkább meghasonuló hatalmi szerkezetben, azt mégsem állíthatjuk, hogy a kémhálózatépítés szerepe megváltozott volna és a hivatalos társadalompolitikai irányelvek (tilt/tűr/támogat) napi szinten változtak volna. Az operatív eszközökkel szerzett információk a másként gondolkodók (mint politikailag veszélyes elemek) kategorizálására, megbélyegzésére, megfélemlítésére és likvidálására szolgáltak, nem pedig viselkedésük tudományos vizsgálatára, gondolataik elemzésére. A népi demokrácia beépített ügynökei nem egy másik kultúra megértésre lettek szerződötve, hanem a kulturális másik elnyomását biztosító információk megszerzésére. Figyelembe véve a Kádár-rezsim harcát 1956 emlékével, az ennek részét jelentő kollektív amnéziára alapozott emlékezetpolitikát, melynek személyes megképződését az *Apacsok* nagymama-figurájának napjainkig tartó némasága példázza, a másik elfojtása meglehetősen sikeresnek bizonyult. Az amnéziát és a nyomában születő fedőnarratívát a Kádár-korszak egészét átfogó émikus nézőpontnak tekintem, a emlékezet szabadságról az illúzió-valóság javára lemondó identitásbeli meghasonlottság tapasztalatának.

## „Ha nincs indián, mi van helyette?”

Borvendég értelmezői forgatókönyveknek tekinthető „önvallomásos” narratívái, valamint Borsányi jelentései egyaránt az indián tér hatalmi és külsődleges – étikus – perspektívából történő szemiotizálását teszik olvashatóvá. E két személynek köszönhetően sokat megtudhatunk arról, miért volt fontos az ÁVH számára megérteni az indiánozást, arról viszont szinte semmit, hogy az indiánozó számára miért volt fontos, illetve mit jelentett megélni a marginalitás önkéntesen választott identitását és kultúráját. Török kortárs alkotását leszámítva Erdélyi János és Zsigmond Dezső *Indián tél* című filmje tesz közvetlen kísérletet az indiánozással együttjáró szegregáció ábrázolására. A vidéki kisváros társadalmi térképén Tamás éppúgy peremre szorultán él, mint a könnyűvérű roma feleség, az értelmiségi tanár, az elmebeteg barát és a politikailag üldözött arisztokráciát képviselő öregasszony. Szociális közeget ők és a gyerekek jelentik, akiknek hősiesség-történeteket mesélve megkonstruálja saját – irodalmi és más mediális imaginációk formálta – indián-identitását. Tamás szubkulturális elzártságban, lelki magányban, kiközösítettségben és megbélyegzésben tetten érhető peremtapasztalata egy elnyomó politikai rendszer émiikus tapasztalatát fejezi ki és érvényes mindazokra az autonómiára törekvő életmódokra és kezdeményezésekre, melyek a népi demokráciában hivatalosnak és legitimnek tartott alapelvektől, értékektől és attitűdöktől különböztek: más terekben, identitásokban és csoportdinamikában nyerhettek csak kifejezést.

Az indiánozás kulturális terét és az indiánozó identitását belülről letapogató émiikus tapasztalat az étikus tudás másikkaként, annak árnyékkaként jelent meg. A hatalomnak megfelelt az indián árnyékként való jellemzése, mely egyszerre hangsúlyozta annak homályos, mégis idegen és fenyegető voltát; választ adott továbbá arra a kérdésre, hogy miért kell láthatatlanságba kényszerítő megfigyelő-struktúrákat bejuttatni ebbe az árnyékvilágba. Mindenekelőtt azért, mert ami az irányított megfigyelés során nem mutatkozhatott meg, ami megmutathatatlan és konceptualizálatlan maradt az indián térből, az a hatalom számára nem létezett. Nem úgy a megfigyelték számára. Ha őket is megkérdezik e tér jelentéseiről, vagy egyszerűen arról, hogy mit kaptak az indiánozástól, valószínűleg nem egyválaszokat adtak volna, melynek hiánya már önmagában jelzésértékű és a passzív ellenállás tünete a gondolkodást és viselkedést homogenizálni kívánó egypártrendszerben. A romantikus indiánozásban idealizált színezettel megjelenő, de a hétköznapiakból hiányzó közösségi lét iránti sóvárgás, az életidegen és traumákkal teli szocialista életvilágból való elvágyódás érzését pontosan fogalmazza meg az *Apacsok*ban Horváth: „Ha nincs indián, hova mész? Bemész a munkahelyedre, ülsz egy széken, nézed a falat, aztán hazamész. Vagy beülsz valahova. Egyedül vagy nem egyedül. De ülsz mindenhol, és bámulod a falat. Vagy kirándulsz Hévvél. Aztán hazamész és lefekszel. Ha nincs indián, mi van helyette? Semmi.” (01:06:40–01:06:57) A monotóniától, magánytól és bezártságtól elsivárosodó élet mondatait az államszocialista posvány átfogó leírásának tekinthetjük. A külföldi kiutazások lehetetlensége a más világok megismerését illuzórikus vággyá csökevényesítette és a szovjet mintájú zárt társadalom kulturális elszigeteltségét erősítette. A vasfüggöny mögött az utópikus

szocializmus vakablakai mögé zárt proletárok talán új perspektívák után vágyva, új közösségi és spirituális tapasztalatokat kínáló szimbolikus tereket keresve választották az „indiánt”. A népi demokrácia beteljesítetlen jóslata a forradalmi proletárközösségek „történelmileg szükségszerű” hatalomrajutásáról, a társadalom hamis egalitarizmusa, valamint az élet minden területét megkeserítő paternalizmus és cinizmus alternatívájának tekinthetjük az „indián” teret, melyet a kulturális sokszínűség (törzsek szerinti diverzifikáció), a közösségi tulajdon tisztelete és védelme, a kollektív próbatételek, a közös döntéshozatali mechanizmusok és a spirituális együttlét szervez a mai napig. A marginalizációs mechanizmusokat és stratégiákat diskurzusba foglaló hivatalos koncepcióval ellentétben az indián kulturális és társadalmi jelentései nem a szocializmus történelmi alternatívájának tartott liberális demokrácia (a marxista diskurzusban imperialistaként és kapitalistaként aposztrofált) értékrendjét legitimálta, hanem pontosan azt, ami a proletárdiktatúra alapját szolgálta volna. Amikor a diktatórikus hatalom nyugatbarát (hovatovább amerikai) hatások közvetítőjeként támadta az „indiánt” – mint teszi az *Apacsok* kihallgatás-jelenetében –, valójában saját démonaival, feladott és elárult eszmei gyökereivel harcolt. Az indiánidentitásban megképződő proletár – avagy a „proletárindián” – nem csupán az északi amerikai történelmi közösség, mítoszok és kultúra iránti kötődésében, hanem a közösségformáló erők eredetéhez történő visszavágyódásban teszi olvashatóvá a hatalom tudattalanját. Az indián tér konceptualizálatlan és megmutathatatlan jelentései a népi demokrácia mélyen elfojtott meghasonlottságát és félelmeit hordozzák. Az indián kivonulási vágya a meghasonlott hatalom és a kiüresedett hétköznapi tereiből pusztá vágyként is fontos tünet: a közösség iránti őszinte elköteleződés igényét teszi olvashatóvá.

### **„Ez az ember azzal nem számol, hogy részünkről a bizalom megszűnt?” – a felcsúti eset**

Az indiánok szubkulturális terének felügyelete a hatvanas évek végétől arról tanúskodik, hogy a kádári konszolidáció a diktatúra más eszközökkel való folytatása volt. A társadalom- és kultúrpolitikai enyhülés és konfliktuskerülés mellett a konszolidáció leglátványosabb eredményei a gazdaság, azon belül is a szocialista mezőgazdaság területén jelentkeztek. A hatvanas évek végén meghirdetett Új Gazdasági Mechanizmus az agrárszektorban, azon belül a termelőszövetkezetek életében jelentős változásokat eredményezett: a kiegészítő tevékenységek révén bővült a nem szigorúan mezőgazdasági beruházások volumene, a jobb kapacitás-kihasználással javult a versenyképesség és megerősödtek a munkaigényes ágazatok. Varga Zsuzsanna az agrárimport leépítésének érdekében foganatosított pragmatikus problémakezelés következményének tekinti a téveszek teljesítményjavulását, ami ugyanakkor szakmai lobbiharcokat eredményezett a központi és területi pártapparátusban. A szocialista iparosításban kulcsszerepet játszó munkások ideológiai privilégiumaira támaszkodó lobbis jobbi érdekérvényesítő pozícióját kihasználva maga alá gyűrte a mezőgazdasági érdekcsoportokat, ami az agrárium

elleni boszorkányüldözéshez és a több mint ezer tsz-elnök ellen indított koncepciós perhez vezetett. (600–2) Annak nyomán, hogy, egyfelől, „az állampárti rendszerben az érdekek nyílt ütköztetésére nem volt lehetőség” (602), másfelől, mert ezek a csaták tisztán gazdasági észérvekkel nem voltak megvívhatóak, a nehézipari lobbisták támogató államapparátus ideológiai síkra terelte a konfliktust. A társadalmi érdekekre történő hivatkozás komoly ideológiai támaszt jelentett az állami és szövetkezeti tulajdon egyértelmű megkülönböztetésekor és az előbbi fontosságának hangsúlyozásakor. Az államapparátus legmagasabb szintjéhez kötődő korabeli jegyzőkönyvekben Varga az ideológiai nyomásgyakorlás számos példájára bukkan. Az ipari szférából kiemelkedett káderek számára elfogadhatatlan volt, hogy a szocialista Magyarország építésének törzsgárdáját jelentő ipari dolgozóknál többet kerestek a szövetkezeti alkalmazottak, ami nagyban hozzájárult a termelőszövetkezet felé irányuló munkaerő-vándorláshoz. (603–4) A társadalmi konfliktusok kiéleződésétől rettegő kormányzati szereplők – a párt reformkommunista szárnyát visszaszorítva – a gazdasági liberalizáció lefékezésé mellett döntöttek.

A téveselnökök ellen irányuló boszorkányüldözés és a nemzetgazdasági racionalizálást ígérő Új Gazdasági Mechanizmus felfüggesztése közötti kapcsolat mégoly kivonatossá felvázolása azért elengedhetetlen, mert ebben a viszonyban képződik meg az erkölcstelen, önző és törvénytisztogató elnökök koncepciója. Gazdag Gyula és Ember Judit *A határozat* című filmje a koncepciós perek háttérében álló koncepció kidolgozásának folyamatába avat be a Felcsúti Új Élet Termelőszövetkezetben történt események példája alapján. A Ferenczi József elnök leváltására tett kísérletek dokumentálásával a rendezők egy általános érvényű esettanulmányban foglalják össze a járási bizottsági értekezleteken, téveselnökségi ülésen, pártszervezeti taggyűlésen és termelőszövetkezeti közgyűlésen elhangzottakat. Az államapparátus és a gazdasági szervek valós tereiben szinte láthatatlanul mozgó kamera émikusz perspektívából mond el egy, a hatalom számára elfogadhatatlan történetet. A filmet tizenkét évre dobozba zárták, Gazdag Gyula a televízióban, a Balázs Béla Stúdió vezetésében és az Objektív Stúdió Művészeti Tanácsában végzett a kultúrpolitikával rendre konfrontálódó alkotótevékenységet, Ember Judit pedig „a legnagyobb betiltott magyar filmrendező” lett. (Szilágyi 51) *A határozat* nem arról mesél, ahogy a járási szintű államapparátusnak a szövetkezeti tagokkal (és feltételezhetően a népi ellenőrzési szervekkel) összefogva sikerül a népgazdaságot kifosztó korrumpált elnököt leleplezni és megbuktatni, hanem a szövetkezeti demokrácia elleni támadás erőszakosságáról és Ferenczi visszahívásának kudarcáról.

Ember és Gazdag az alsó hatalmi szintek jellegzetes és helyenként mesébe illő bürokratikus típusainak verbális megnyilatkozásait, gesztusait és játsszáit, a hivatalos retorika bábszónokait helyezik előtérbe, gyakorlatilag azt a diszkurzív teret ahol az ítéletet már azelőtt meghozták, hogy a bűnösség bizonyítva lenne. Játékfilmes hasonlaltal élve *A határozat* mégsem bírósági filmre, hanem politikai krimire hasonlít. Már az első jelentben olyan érzésünk lehet, mintha egy asztaltársaságnyi rendőrt látnánk a harmincas évek Amerikájában, akik éppen azt tárgyalják, hogyan lehet törbe csalni Al Caponét. Az analógia talán távolinak tűnhet, de Ferencziről végig úgy beszélnek a

hatalom emberei, mint első számú közellenségről. „Ez az ember..” – hangzik a film megvetésről és dühről tanúskodó nyitómondata – „azzal nem számol, hogy részünkről a bizalom megszűnt?” (00:19–00:31) „Az ember”, és hangsúlyosan nem elvtárs, maga Ferenczi, a járási pártbizottság bizalmát elvesztett elnök, aki azért válik problémává, mert bár hajlandó lenne önként lemondani posztjáról, de csak azzal a feltétellel, ha mindezt meghurcoltatás nélkül megteheti. Az első helyszínen egy pártbizottsági vezetői tanácskozást látunk és hallunk, melynek célja a leváltási folyamat előkészítése, lévén „a döntés megvan, a végrehajtás a kérdés” (06:38–06:41). Az előkészítés tétje kettős: egyfelől kidolgozni Ferenczi bűnének (a bűnös téveszelnök) koncepcióját, másfelől, meghatározni azt a forgatókönyvet, amellyel a különböző pártszervek az eljövendő gyűléseken konzekvensen képviselni tudják ezt a koncepciót. A hatalom nézőpontjából az önkéntes döntésből fakadó lemondás és a kollektív akaratot kifejező visszahívás fő különbsége abban rejlik, hogy az utóbbi a szövetkezeti tagság értékítéletén keresztül társadalmi legitimitációt kínál a koncepciónak. Következésképpen a lemondás csak abban az esetben elfogadható pártszempontból, ha Ferenczi nyilvánosan elismeri az okozott erkölcsi és anyagi károkat, valamint a szövetkezet kompromitálásának a bűnét, vagyis ha a lemondás aktusában maga az elnök fekteti le a kriminalizációhoz jogot kínáló alapokat. Ellenkező esetben – érvel Estélyi Gyula, a járási pártbizottság első titkára és a beszélgetés hangadója – a pártbizottság vezetőségének kell ezeket a tényeket feltárni, ami viszont elveszi Ferenczitől a bűnbánat enyhítő körülményét. A bűnösség olyan koncepciója kerül kidolgozásra, ami egyértelmű ideológiai színezettel bír; Estélyi nem véletlenül hangoztatja, hogy pártideológia-ellenes mellékörejek nélküli melléküzemágak és törvényes módszerekkel elért eredmények kellenek Felcsútnak. A bűn átideologizált koncepciója persze nem csak állítja, hogy polgári nézetei miatt veszélyes Ferenczi, de felkínálja számára a megváltást jelentő bűnbánat és ideológiai átnevelés útját is, amihez a párt szabályai szerinti lemondáson és a büntetőjogi következmények vállalásán keresztül vezet az út.

Az itt vázolt álláspontokat hallgató néző nem ismeri Ferenczit, így azt sem sejtethi, vállalja-e az önkéntes bűnbak szerepét vagy visszautasítja a kétes alkut. Ezzel a lehetőséggel a jelenlévők is számolnak, és előkészületeket tesznek arra az esetre, hogy leváltással (pontosabban visszahívással) távolítsák el az elnököt. Ehhez egy precízen kidolgozott forgatókönyvre, a különböző plénumok szoros együttműködésére és az ellenség – Ferenczi – lapjainak ismeretére van szükség. A pártbizottság ezért ragaszkodik ahhoz, hogy az események következő állomásán, a kibővített vezetőségi gyűlésen Ferenczi ismertesse a taggyűlésen elmondani tervezett beszédét és a gazdasági beszámolót, illetve ott kéri meg a párttitkárt arra, hogy egyértelmű véleményt nyilvánítson az ügyben, így adva politikai ballasztot a döntésnek. Szóba kerül továbbá a Ferenczit támogató tagság, mint hátráltató tényező, akit Estélyi szerint szabad szóhoz juttatni: „a párt javasol egy dolgot, megállapít, segíteni próbál neki, ha ez a segítség nem kell, övé a vétőjog, az alapvető titkos szavazás joga, a kézfelemelés joga.” (14:16–14:32) Nyomban azt is hozzászólja, hogy az emberek „kommunista, szocializmust építeni akaró és a szövetkezeti tagságért küzdeni akaró” (14:54–15:00) énjére, a vezető gatzetteit ösztönösen elutasító

igazságérzetére kell apellálni. Az ideológiailag helyes érzések és gondolatok szerepének ilyenet hangsúlyozása ugyanakkor kiegészül egy indoktrinatív narratívával, melynek értelmében a tagság hosszú távon szembesülni fog esetleges elhamarkodott döntésének negatív következményeivel: saját hibáiból tanulva fog a szövetkezeti demokráciához felnőni. Hasonlóan Ferenczi nevelő jellegű megleckéztetéséhez, a termelőség szövetkezeti kollektívának is felelni kell az ideológia elhajlásért. A bűnös téveszelnök koncepciójából a bűnös termelőség szövetkezeti közösség koncepciója kerül megalkotásra, melynek jegyében nem nyíltan, adminisztratív eszközökkel, hanem ellehetetlenítéssel büntetik meg a hatalom akarátának és érdekeinek ellenálló személyeket és közösségeket. Bárki is legyen a konceptuális diszkrimináció célcsoportja, a szocialista erkölcs és együttélés szabályrendje képviseli a vádló szerepét.

A film e pontján már pontosan körvonalazódik az államszocialista rendszer természetrajza: *A határozat* annak a hatalomnak a cinikus logikájába kínál bepillantást, amely az emberekért küzd még akkor is, ha ez éppenséggel elpusztításukhoz vezet. A kibővített vezetőségi gyűlés dokumentálásakor Gazdag és Ember az események alakulását egy tágabb plénum előtt és nyitottabb diszkurzív térben követi tovább. Itt a járási hivatal (mint a termelőség szövetkezet felügyeleti szervének) vezetője egyértelmű javaslatot tesz a politikai bizalmat veszített Ferenczi visszahívására és az irányú reményének ad hangot, hogy az ülés minél több résztvevője tud majd azonosulni a párt akaratával. Indoklásként a későbbi plénumok előtt is elhangzó botrányok kerülnek említésre: a Fisher nevű többszörösen elítélt és prostituáltak futtatása miatt letartóztatott személy alkalmazása a téveszelnök, a község hírnevének befektetése, a szövetkezeti vagyont gátlástalan pazarlása a reprezentációs költségek megemelése miatt, és végül a párbizottság részéről megfogalmazott kritikák nem megfelelő kezelése. A felszólalások közül ketten is védelmükbe veszik az elnököt: egyikük szerint Ferenczi „nem szolgált rá” a meghurcoltatásra és az aljas, de nevesítetlen összeesküvőkre támad; a másik azt kérdezi felindultan, hogy miért „baltával mennek” neki annak az embernek, aki a termelőség szövetkezet érdekeit sajátja elé helyezte. Válasz helyett a hivatalos pártvonalat támogatók burkolt fenyegetőzése nyílt zsarolássá válik: a szövetkezet könyvelője bejelenti, hogy a politikai bizalom megvonása a gazdasági szervezet elnökétől azzal a következménnyel járhat, hogy a Magyar Nemzeti Bank megvonja a termelőség szövetkezetnek nyújtott 10 millió forintos hitelt, amit a tagoknak kell pótolni a működés biztosítása érdekében. A politikai hitelvesztés következményeként komoly gazdasági ultimátumot helyez kilátásba a hatalom, az elnök és a téveszelnök tagságának felelősségét forintosítja. Nem véletlen, hogy ezen a ponton jelenik meg „az ember”, a konfliktusok forrása. Ferenczi egy érzelmileg felfűtött, mégis logikus beszédben pontról pontra utasítja vissza és helyezi kontextusba a vádak: Fishert az egyik vádlója, Szűcs elvtárs vette fel a céghez, elnöksége alatt a téveszelnök biztosabb megélhetést teremtett a község lakóinak, mint bármikor megalapítása óta, a reprezentációs költségek elenyészőek a működési összköltségekhez képest, azokból törvénytelen kifizetések nem történtek, a párbizottság pedig mindenben támogatta korábban, érthetetlenül áll pálfordulásuk előtt. A gazdasági retorziókat üres megfélemlítésnek, koholmánynak nevezi és a szövetkezeti demok-

ráciát védő törvények lejáratásával, valamint rosszindulatú hangulatkeltéssel vádolja a községi pártszervek jelenlévő képviselőit. Hasonló vehemenciával utasítja vissza a sajtó lejárato kampányát is, szemenszedett hazugságoknak nevezi a médiában terjedő híreket. Zárószavai – „szennyesen, piszkosan ebből a szövetszövetből nem megyek el.” (33:34–33:36) – azt sugallják, hogy nem csak az ellene irányuló koncepció perrel, de a lejáratására kidolgozott diszkurzív stratégiákkal (a koncepcióval) is tisztában van.<sup>7</sup>

A film következő helyszínén, a termelőszövetkezeti-községi pártszervezeti taggyűlésen, az ügy többé-kevésbé a már bemutatott szereplők részvételével, ismerős érvek és érdekek mentén folytatódik. A vádak mindenki ismeri, a megfélemlítés egy új taktikai eleméről mégis érdemes néhány szót ejteni. A taggyűlésen bemutatott vezetőségi zárszámadási beszámolót az a kritika éri, hogy nem tér ki a téves éves életének és problémáinak bemutatására, pártkritikai szempontból nincs benne kellő vetület, vagy, ahogy az egyik hozzászóló megállapítja „nincs eléggé kipolitizálva.” (42:38) Ferenczi politikai ügyekben való járatlanságát a tagok elnézik (a tartalmilag hiányos beszámolót ugyanis elfogadják), sőt egyesek felháborodottan teszik szóvá a kritikák utolsó pillanatban történő megfogalmazását, és rosszindulatú vájkálódást látnak a kifogások mögött. A hatalom koncepciója mégsem ebben az elkeseredett diszkriminációs stratégiában sérül leginkább a gyűlés során, hanem két másik hozzászólás következtében. Az első erkölcsileg méltatlannak nevezi a Ferenczi visszahívását kezdeményező pártszervezeti határozatot, a téveselnök gazdasági eredményeit, pragmatikus szemléletét dicséri, és a folytonosság mellett kardoskodik. Véleménye szerint az ipari tevékenységeket folytató melléküzemágak népgazdasági érdekeket szolgálnak, amennyiben a jól működő szövetkezetek helyben tartják a különben elvándorló munkaerőt, lecsökkentik az ingázók számát és a vidék gazdasági felzárkózását ígérik. Mindazok a pozitívumok említésre kerülnek, amelyekkel a Fehér Lajos vezette agrárlobbi a felsőbb pártszervek előtt érvelt a mezőgazdasági reform fenntartásáért, ugyanakkor itt mégsem egy miniszter, hanem egy munkásember valós társadalmi tapasztalata beszél és mondja azt, hogy a szocializmust pragmatikus szemlélettel és racionális gazdasági alapokon, semmint ideológiai populizmussal lehet felépíteni. Mindez komoly kételyeket vet fel a koncepció kulcselemét jelentő erkölcsi ítélet vonatkozásában. A másik hozzászóló, egy nyugdíjas tévesztág kérdése – „mi fog történi a párttal” (57:08), ha a közgyűlés Ferenczi maradása mellett szavaz – nem kevésbé érzékeny területet érint: egy átpolitizált koncepció esetleges társadalmi megbukásának következményeit firtatja. Válasz helyett egy dogmatikus és paternalista utasítás hangzik el: „a párt határozata minden

<sup>7</sup> Stóhr Lóránt jelen kötetben közölt tanulmányában a mezőgazdaság modernizációja (a földtulajdon kollektivizálása) kapcsán felmerült ideológiai konfliktusok vonatkozásában elemzi Kósa Ferenc *Tízezer nap* című filmjét, a két címszereplő, az idősebb és fiatalabb Széles István konfliktusát. Az apafigura kapcsán így fogalmaz: „[szimbolikus] öngyilkossága kisbirtokos parasztként és feltámadása TSZ-elnökként az identitásválság metaforikus történéseként is olvasható” (88) *A határozat* egyértelműen eltávolodik az ideológiai átnevelődés Kósánál vázolt narratívájától, kifordítja annak logikáját, mely szubverzív gesztus megragadásához elég átfogalmazni a Stóhr-idézetet. Vagyis: Ferenczi TSZ-elnökként történő bukásával párhuzamos erkölcsi felemelkedését a paternalista alapokon nyugvó államszocializmus identitásválságának metaforikus történéseként olvashatjuk.



párttagra kötelező, magyarul mondva, ha tetszik, ha nem, a párttagnak a párt határozatait és a felsőbb szervek határozatait végre kell hajtani.” (01:00:16–01:00:28) Az üzenet egyértelműsítéseként pártfegyelmet helyeznek kilátásba a rossz irányba szavazók számára, ami üres és elkeseredett megfélemlítésnek tűnik annak ismeretében, hogy titkos szavazással döntenek a személyi kérdésben.

## Államszocializmus a boncasztalon

A koncepció számára a közgyűlés jelenti a végső megmérettetést, amennyiben a társadalmi nyilvánosság terében kell helytállnia és bizonyítania megalapozottságát. A pártszervek stratégiája ez esetben is a marginalizáció és a kriminalizáció: nyomozás alatt álló bűncselekmények (hanyag kezelés és más gazdasági visszaélések) övezik Ferenczi tevékenységét, aki morálisan rontotta a termelőszövetkezet tekintélyét. A téveselnökök elleni ekkor még gyerekcipőben járó és pártatlannak nem nevezhető országos lejárató kampányt is felhasználva a hatalom képviselői a sajtóban megjelent híradásokat idézik saját igazuk bizonyítására. A falu meghurcolásának és megbélyegzésének elsőrendű felelőseként a Fischer nevű alkalmazott mellett Ferenczit nevezik meg. A szavazás előtt a járási pártszervek képviselői egy korábban kevésbé hangoztatott vádat is megfogalmaznak, amikor az elnök magas fizetésére és a családtagjának nyújtott indokolatlan juttatásokra terelik a szót. Ennek a témának a felvetése azt tükrözi, hogy a korábbi plénumok hozzászólásaiból a pártbürokraták megértették, milyen komoly befolyásoló erővel bír az emberek döntésére a jövedelemszint. A magas elnöki bér hangsúlyozásától talán azt remélik, hogy a jelenlévők felismerik Ferenczi nyereszkező, az önérdeket a csoportérdek elé állító énjét és ellene fordulnak. A szavazás előtti utolsó felszólalásban újra elhangzik a komoly csúsztatásokat tartalmazó jóslat: az elnök támogatásával a szövetkezet mindenfajta morális, gazdasági és büntetőjogi felelősséget magára vállal. Ekképpen a téveselnök pozíciójáról szóló szavazást a szövetkezet jövőjéről szóló döntésként állítják be, ugyanakkor azt is sugallják, hogy a szövetkezeti demokrácia akkor működik jól, ha az ideológiai érdeket (a szocialista társadalom különben illuzórikus egyenlőségelvét) a csoportérdek (vagyis a téveszérdek) fölébe helyezi.

A szavazást mégsem a személyek, érdekek és elvek feletti vita, hanem a szavazólapon szereplő ‘visszahívás’ szó teszi emlékezetessé. Burleszkbe illő káoszt és hangzavart eredményez, ahogy a tagok egymásnak magyarázzák a szavazólapon szereplő kulcsszó jelenését.<sup>8</sup> Ugyanakkor a szavazás kimenetelét ez a körülmény nem befolyásolja érdemben, a tagság az elnök maradása mellett voksol, amit azonnal újabb közjáték követ.

---

<sup>8</sup> A jogi nyelvzet és a köznyelv különbségére pontosan mutat rá az egyik idős tévesztag hozzászólása: „olyan érthető szöveggel írt szavazólapokat kérünk, amit minden öreg ismer. Nem azt, hogy visszahívjuk, mert [...] mindenki azt hiszi, hogy ide hívjuk vissza. Arra nincs szükség, mert itt van. Hanem visszahívják az elnöki székéből.” (1:08:07–1:08:27) Érdekes részlet az idézetben az is, hogy míg a visszahívás szó a marasztaló értelemben T/1 raggal, addig a leváltás jelentésben T/3 ragozásban szerepel, jelölve a tévesközösség és párt érdekkülönbségét.

A pártbizottsághoz közel álló járási hivatal vezetője egy nem létező törvénycikkelyre hivatkozva – amely szerint az érvényes szavazáshoz minősített, ⅔-os többség kell – a voksolás megismétlésére kéri a közgyűlést, majd miután leellenőrzik a vonatkozó paszszust, kijavítja magát. Ezzel a koncepció végleg elbukni látszik, kezdődhet a romeltakarítás. A film utolsó jelenetében, a nyitó képsorokból ismerős személyek vitatják meg a sikertelen kezdeményezés tanulságait. Teljes egyetértés mutatkozik abban, hogy nem a koncepcióban, hanem a módszerekben és a taktikában követtek el hibákat, amiért nem tudták bizonyítani a tagság számára Ferenczi bűnösségét, erkölcsi hiányosságait, és a szocialista törvényességgel össze nem egyeztethető vezetői stílusát. „Lépéshiba történt” (1:32:50) fogalmaz egyikük, majd a sikertelenséget azzal magyarázza, hogy visszahívás helyett elég lett volna fegyelmet indítványozni Ferenczi ügyében. Egyetértenek abban is, hogy a hatalmi szervek összehangoltabb együttműködésére és türelmesebb, higgadtabb és magabiztosabb agitációra lett volna szükség, majd megújítják a további bomlasztó munkára és Ferenczi elmozdítására szóló szövetségüket.

De vajon helyesen értelmezik-e az ügybuzgó elvtársak a felettes szervek részéről érkező alábbi bírálatot: „Miért hoznak olyan határozatot, amit nem lehet végrehajtani?” (1:37:07–1:37:08) Nem mégis a koncepcióra és nem a végrehajtásra vonatkozik a dorgálás? Vajon a film betiltása kapcsolatban van-e a kudarcral? A betiltás tényét azért tartom fontosnak, mert bizonyos szempontból *A határozat* legalább annyira hasznára vált a pártvezetésnek, mint amennyire szálka volt a szemében. A tömeges téveszelnőkperek a felcsúti események után egy évvel indultak meg és Varga Zsuzsa kutatása szerint a bűnös téveszelnők koncepcióját a „közérdek rovására érvényesített csoportérdek” (611) koncepciójával összefüggésben dolgozta ki a legfelsőbb pártvezetés.<sup>9</sup> Gazdag és Ember filmje azt a szoros érdekszövetséget teszi olvashatóvá, ami a nem pártérdekeket szolgáló elnökök és a tagság között jött létre a gazdasági liberalizáció éveitől kezdve, ami törvényes kereteken belül nehezen volt megbontható: pontosan azért, mert kevés behatolási pontot kínált a pártszerveknek. E szövetséget úgy lehetett a szocialista erkölccsel ellentétesnek beállítva kriminalizálni, ha bizonyítást nyer, hogy a téveszelnökök tisztességtelen eszközökkel helyezték előtérbe a csoportérdekeket. A bírósági peranyagokat is tüzetesen vizsgáló Varga Zsuzsanna számos helyen bukkan a „csoportérdekeket ostorozó” (618) megfogalmazásokra, de hasonló mondatok *A határozatban* is gyakran elhangoznak. Talán éppen a filmből ismerte fel a hatalom az erkölcsi (és részben gazdasági) felelősség áthárításában rejlő, a koncepciót megerősítő lehetőségeket. Ennek értelmében a csoportérdeket a közérdekkel szemben érvényesítő elnökkel együttműködő tagság egyfajta kollektív bűnrészességet vállalt, és ezzel vált az ideológiai-politikai diszkrimináció céltáblájává. A „vadászat” ugyanakkor már nem a központi, hanem a helyi pártszervek feladata volt, a nagypolitika mindössze a politikai keretet (a koncepciót) biztosította a stratégiák és taktikák helyi kidolgozásához: ajtót

<sup>9</sup> Varga értelmezésében az MSZMP Központi Bizottságának 1972. november 20-i ülésén elhangzott Kádár János-beszéd fő üzeneteként a főtitkár azt fogalmazza meg, hogy a szocialista törvényesség védelmében újra kell gondolni a csoportérdek és a közérdek eltorzult viszonyait és minden eszközzel vissza kell állítani a közérdek elsőbbségét.

nyitott, amelyen át a párt alsóbb szervei a helyi viszonyok és rátermettségük függvényében könnyebben vagy nehezebben rúgták ki a rendszeridegennek minősített téveszelnőket.

Véleményem szerint a filmet nem azért tiltották be, mert a pártapparátus kudarcát, az ideológiai alapokon nyugvó koncepció kidolgozásának sikertelenségét ábrázolja, hanem éppen azért került dobozba, mert a koncepció végül politikai jóváhagyással sikerhez vezetett. A film végén szereplő felirat tanúsága szerint 1973 februárjában a szövetkezet tagsága többségi szavazattal leváltotta Ferenczi Józsefet tisztségéből és fegyelmi vizsgálatot rendeltek el ellene, ami a korszakban zajló téveszelnőkperekre is utal. Az eltávolítás a szövetkezeti demokrácia formális szabályait betartva, de egyértelmű politikai nyomásgyakorlásnak és a tagok (a korábbinál is erőteljesebb) megdolgozásának, vagyis a módszerek tökéletesítésének és a paternalista kormányzási filozófia erőszakosságának köszönhetően járhatott sikerrel. Mindez ugyanakkor nem a koncepció megkérdőjelezhetetlen meggyőző erejét bizonyítja, hiszen nem észérvekkel, hanem nyomásgyakorlással befolyásolják a tagokat. A koncepció, véleményem szerint, akkor bukik meg, amikor a közgazdaságilag megalapozott, helyi szinteken meghozott döntéseket, az autonómia-vágyat és a szabad önrendelkezésre irányuló igényt önző, erkölcsileg káros és a közösségi értékrenddel összeegyeztethetetlen mentalitásként jellemzi. A visszahívásra irányuló első, sikertelen szavazás bizonyítéka szerint a szocialista ideológia kereteit feszegető attitűdök nem minősültek bűnnek az emberek értékrendjében. Mindez egy általános érvényű és a betiltással egyenlő tanulság felé mutatott: az államszocialista rendszert politikai és nem társadalmi akarattal tartja életben.

Hasonló konklúzió felé mutat a helyi pártszervezetek vezetőinek filmben látható viselkedése. A visszahívást a legmarkánsabban képviselő csoportnak a tömegmozgalmi érzelmű pártfunkcionáriusok tűnnek, olyan politikai fanatikusok ők, akik a proletárdiktatúra megvalósítására teszik fel életüket. Látszólag. A *határozat* elején és végén látható beszélgetések ugyanis megrendezett, eljátszott, színpadias jelenetek. Ezt sugallja a film lezárása, amikor a „szereplők” mosolyogva a kamerába néznek, Estélyi elvtárs sokatmondóan az asztalra koppint és kimondja a végszót: „Hát...vége.” (1:39:51) Identitásuk performatív voltának ilyenén hangsúlyozása, vagyis a tény, hogy nem az események sűrűjében meglesett, hanem eljátszott magatartásokat rögzít a kamera, egy új értelmezési réteggel gazdagítja az államszocialista viszonyok ábrázolását. A téveszelnök (közérdeknek beállított) pártérdek szerint megkonstruált képe, úgy gondolom, csak hangsúlyaiban különbözik a pártfunkcionárius – az ideológiában vakon hívó és a társadalom mobilizálását létkérdésnek tekintő ember – portréjától. E képek funkciója azonos: egyik sem a valóságot, pusztán annak látszatát jeleníti meg. A társadalom, ahol a politikai aktivista figurája már csak eljátszott szerepként jelenik meg, egy forradalmi lendületét veszített társadalom. A lendületvesztés okainak feltérképezése túlmutat Gazdag és Ember szándékain, a koncepció perépités társadalmi támogattságának a filmben ábrázolt hiánya ugyanakkor tünetértékű, és azzal áll kapcsolatba, amit Gyáni Gábor a totalitárius rendszerek megszilárdulásának feltételeként ír le: „a modern politikai diktatúrák, melyek kezdetben rendszerint mozgalmi jelleggel törnek

utat maguknak, és csupán egy idő múlva szilárdulnak (konszolidálódnak) államrenddé, akkor már többnyire nem (csak) a politikai fanatikuskok támogatására szorulnak.” (49) A széles tömegbázist a versenyképes gazdaság, a magas jövedelemszintek, a színvonalas szociális és bőkezű jóléti rendszer biztosíthatták volna, pontosan azok az ösztönzők, amelyek maguk is elérhetetlenül távoliak lettek a gazdasági liberalizációs folyamatok kivéreztetésével. A politikai elit, más alternatívát nem találva, a bűnbakkeresés és bozorkányüldözés jól bevált módszereivel a tömegek fanatizálásának útját választotta. A *határozat* tulajdonképpen a tömegbázis nélküli államszocializmus kényszercselekvéseiként ábrázolja a féldiktatórikus eszközöket, a megfélemlítést és magát a koncepciót is, melytől a tömegek mobilizációját reméli, melyek ugyanakkor a sztálinista terror hivatalosan is megtagadott, a közösségi emlékezetben lezárt és feledésre ítélt korszakának módszerei voltak. A hatalom tudatalattijában turkáló és ott totalitárius impulzusokra bukkanó filmként nem kétséges betiltása.

## Konklúzió

Az ideológia, a gazdaság, a társadalom, valamint az erkölcsi értékrend átpolitizáltsága nem egységesebbé tette az életvilágot, hanem bomlasztó erőként hatott rá. Milyen az a hatalom – tehetjük fel a kérdést –, amely a bomlasztó tevékenységtől reméli megerősödését és az állampolgárok ellen viselt háborúban ér el győzelmeket? Vagy, második esettanulmányom példájánál maradva, úgy próbál egységesebb szocialista társadalmat kovácsolni, hogy egymás ellen hangolja a különböző gazdasági lobbikat, az ipari munkásokat és a paraszti réteget. A hatalom, amely elnyomja azt, aminek valamikor a felszabadítására tett ígéretet, és ráadásul nem valamilyen strukturális anomália okán, hanem lényegéből fakadó módon, az egy olyan meghasonlott hatalom, amelynek létszükséglete, hogy a társadalom is meghasonlott legyen. A pártállami rendszer émikusz perspektívája a meghasonlottság, az „értékválság és a nyomában fellépő erkölcsi és tudati zavar” (Erdély 389), a terek szétesettsége, formátlansága és gyakori leépültsége, ugyanakkor az identitás egyéni és közösségi létélményét uraló kiábrándultság, az elköteleződésre való képtelenség. A *határozat* az előkészítő beszélgetések, felszólalások, érvelések és viták (vagyis az alapvetően verbális megnyilatkozások) mellett az arcokat, gesztusokat pásztázó, a beszédes feszengéseket és csendeket rögzítő kamerája társadalmi alaptapasztalatként ábrázolja a meghasonlottságot, ahogy teszi a korszak filmjeinek többsége. Még csak nem is feltétlenül önszántából. Gelencsér Gábor alábbi helyzetképe pontosan világítja meg miért vált a meghasonlottság-tapasztalat a filmkultúra kényszerű beszédmódjává: „[a] hivatalos kultúrpolitika [...] fenntartotta a közéletiség elvárásait a filmművészetrel szemben, holott a közéleti szerepvállalást maga korlátozta, illetve tette lehetetlenné.” (29)<sup>10</sup> A hetvenes évek filmművészetének, Gelencsér által kimerítően

<sup>10</sup> Hasonlóképpen jellemzi a korszakot Pólik József is jelen kötetben közölt tanulmányában „A hetvenes és nyolcvanas években – amikor a Kádár-rendszer ideológiai és gazdasági válsága a reformtörekvések meg-

elemzett fő irányzatai egytől-egyik a meghasonlottság tapasztalatába ágyazódnak. Legélesebben a rejtjelező poétika és a kettős természet eljárásait alkalmazó parabolikus forma (128–9) – amit Benke Attila jelen kötetben közölt, Kósa Ferenc történelmi filmjeiről szóló elemzése érzékletesen bizonyít –, de ugyanúgy a szerzői stílus, a filmszatíra és a dokumentarista játékfilm is. Ugyanez igaz a transzparens stílusra, melynek képviselői, érvel Gelencsér, „a filmkép »naturalizmusa« és ugyanakkor »csináltsága« közötti paradoxont nem oldják fel, hanem elmélyítik.” (382–3) A korszak mozgóképkultúrájában a Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmjei és az ehhez lazán kapcsolódó filmszociográfiák és riportfilmek, melyek egyik fontos előfutára maga *A határozat*, a kulturális törésvonalak feltérképezésére, a hatalom alattvalóinak bevonásával, aktív részvételével történő léttapasztalatok és kulturális identitások számbavételére törekszenek, miközben nem feloldani, sokkal inkább elmélyíteni kívánják az életvilág belső ellentmondásait, a társadalomnak a hivatalos retorikában hangoztatott demokratikussága és gyakorlati kiszolgáltatottsága közötti törést. Az „élhetetlen” szocializmus antropológiai igényű képi dokumentumai egyszerre lepeznek le kimondhatatlan titkokat a meghasonlottság émikus tapasztalatának bemutatásával, és teremtik meg a Kádár-korszaknak az utókor számára is érthető emlékezetét és hagyatékát e tapasztalatban. Emlékezetét, vagy hagyatékát? Úgy gondolom, hogy a mai magyar filmművészet középgenerációjának közelmúltunkban játszódó filmjei a karakterek, a helyzetek és a tárgyi világ bemutatásakor hangsúlyosan támaszkodnak a meghasonlottság motívumára: azaz émikus emlékezet fűzi őket a múlthoz. Tarr Béla életműve, amely a stílusváltás(ok) ellenére mindvégig az illúzióvesztés stádiumait és folyamatát ábrázolja, elmúlni képtelen hagyatékként, ugyanakkor antropológiai hangsúlyokkal beszél a kiszolgáltatottságból kitörni képtelen emberekről. Az államszocializmusra akár emlékként, akár hagyatékként gondolunk, egy olyan rendszer képe sejlik fel, melynek diszkurzív tereibe és logikájába kényszerített identitások alaptapasztalata a meghasonlottság.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Borsányi László. „Émikus perspektívából”. *anBlok* 3 (2009): 64–67.
- Erdély Miklós. *A filmről*. Budapest: Balassi–BES Tartóshullám – Intermedia, 1995.
- Farkas Gyöngyi. „Ügynökjelentések, kihallgatási jegyzőkönyvek, kérvények. (A társadalomtörténet-írás lehetséges formái)”. *Aetas* 2006/4: 146–171.
- Gelencsér Gábor. *A Titanic zenekara*. Budapest: Osiris, 2002.
- Gergely Ferenc. „Ávósok az »indián« ösvényen”. *Új pedagógiai szemle*. 2011/11–12: 288–308.
- Gyáni Gábor. „Kollaboráció és a hatalom titka”. *Az ügynök arcai*. Szerk. Horváth Sándor. Budapest: Libri, 2014. 41–52.

---

torpanása után elmélyül – a filmművészet megint egy irányba közvetít: a filmek a társadalom válságáról tájékoztatják az egyre gyengébb és bizonytalanabb hatalmat.” (56)

- Horváth Kata. „A Borsányi név. A politikai és a tudományos megfigyelés határai”. *anBlok* 3 (2009): 30–38.
- Kovai Melinda. „Az »Indiánok« fedőnevű ügy”. *anBlok* 3 (2009): 40–51.
- Pike, Kenneth. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2<sup>nd</sup> edition. The Hague: Mouton. 1967.
- Pólik József. „»Mi leszünk az ifjúság«: a Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton Ifjú szívvel című filmjében”. Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 56–83.
- Stóhr Lóránt. „Apa, fiú, föld: a föld mint identitásképző erő a magyar filmben.” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Györi Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 84–98.
- Szabó Elemér. „Az *Apacsok* című filmdráma foucault-i olvasata”. Györi Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 119–134.
- Szilágyi Erzsébet. „Herskó János Ember Juditról”. *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*. Budapest: Osiris, 2003. 45–53.
- Varga Zsuzsa. „Miért bűn a sikeresség? Termelőszövetkezeti vezetők a vádlottak padján az 1970-es években”. *Történelmi Szemle* 54.4 (2012): 599–621.

## Az *Apacsok* című filmdráma foucault-i olvasata

**D**olgozatomban a Török Ferenc által 2010-ben rendezett *Apacsok* c. játékfilmet elemzem, amely a magyarországi indiánózást és a hatvanas évek ÁVH-s „megfigyelési ügyeinek” világát idézi meg. A filmet előzetesen színdarab formájában is megrendezte Török Ferenc, amelyet a budapesti Radnóti Színház tűzött másorra azonos címmel 2009-ben és 2010-ben. Bereményi Géza a film, illetve a színdarab társírója, dramaturgja.<sup>1</sup>

A film cselekményét a filmajánló segítségével idézhetjük fel röviden: Kishorváth élete első filmjének rendezésére készül, a forgatókönyvét egy filmes kuratórium vizsgálja. A filmterv nagyapja történetét meséli el, aki a '60-as évek elején az '56 utáni passzív ellenállás egy különös formáját választotta. Társaival indián-törzset alapítanak, moka-szint húznak és kivonulnak a társadalomból. Ezt a játékot szigorú erkölcsök uralják, amelyeket a törzs tagjai véresen komolyan vesznek. A Duna-menti indiánok azonban gyanúsak a megtorlás légkörében, az amúgy is paranoiás hatalom számára. Furcsa fegyvereket birtokolnak, érthetetlen módon kommunikálnak egymással és, ami még ennél is fenyegetőbb, amerikai állampolgárokkal leveleznek, mi több, találkoznak. Kishorváth filmtervét a kuratórium többsége elégedettséggel fogadja, ott ül azonban a bírálók között az egykori törzsfőnök fia, aki egészen másként ismeri a történetet. Kishorváthot ez arra ösztönzi, hogy tovább nyomozzon.

A múlt felfejtésében fény derül Kishorváth nagyapjának, indián nevén Fekete Hold varázslónak ügynökként való beszerzésére, továbbá társa, barátja, Szoboszlai (a törzsfőnök Szürke Sas) ÁVH-s kihallgatás során tisztázatlan körülmények között bekövetkezett halálára. Mindezek, valamint az indián-ügynök nagyapa amerikai kivándorlásának rejtelmek a múlttal való szembesítésre ösztönzik a még élő családtagokat, elsősorban a múltat elhallgató, a férjéről hazug családi legendákat éltető nagymamát. Fekete Hold nagyapáról ugyanis azt „vetíti” a nagymama egy családi diafilmes vetítés keretében, hogy annyira hű volt választott törzséhez, hogy törzsfőnök barátjának halála után, akit a „sárgaszeműek” (ÁVH) öltek meg, kivándorolt egy amerikai rezervátumba, ahol egy „vér szerinti” apacs, Kormos Üst várta őt. „Ott is halt meg övéi között, elfelejtve a gyászos múltat” – meséli a nagymama.

---

<sup>1</sup> Bereményi Kovács Krisztinával közösen írta a drámát, aki levéltári kutatásokat is végzett az ügynökök és a magyar művész társadalom kapcsolatának témájában. A feldolgozott témát Bereményi Géza is alaposan ismeri: Cseh Tamás alkotótársának köszönhetően közelről rálátott a magyarországi indiánózás jelenségére, illetve a szocializmus idejében ő maga is megfigyelés alatt állt, egy, az indiánózók közé beépített ügynök által (akiről még említést fogunk tenni).

A politikai krimire hasonlító cselekményben a nyomozás narratívája megkettőződik: a rendező Kishorváth privát kutakodása mellett az ÁVH korabeli hatósági nyomozása is előtérbe kerül, amelynek igazi tétje nem is az indiánözök kihallgatása és az egyikük beszerzése volt, hanem egy bizonyíték-erejű fénykép felkutatása és megsemmisítése, amely kép Szoboszlai, az indián törzsfőnök tulajdonában volt. A fotó az indiánözöket vegzáló ÁVH-s tartótiszt '56-os forradalmár múltját leplezte volna le.

Problémafelvetésem két recenzens *Apacsok*-elemzésének ellentmondásaiból indul ki. Jákfalvi Magdolna színházelméleti szakember és Glant Tibor történész tanulmányait vetem össze, hogy utána az *Apacsok* foucault-i újraértelmezésének lehetőségére tegyek kísérletet, a francia posztstrukturalista társadalomfilozófus hatalom-felfogásához kapcsolódó fogalmak segítségével.

## I.

Jákfalvi Magdolna szerint az *Apacsok* című dráma egyszerre használja az indián és az ügynök városi, zsurnalisztikai legendáriumát, és ezáltal a dráma karakterei, helyszínei, eseményei – az életre hívott felismerési sémáknak köszönhetően – a néző számára a „retrospektív jelen” ismerős toposzaivá válnak.<sup>2</sup> (646) Az „ügynök-jelenség” sajátos módon szövi át a közbeszédet. Ennek moralizáló zsurnalisztikai alakzatait, az (általában pszichologizáló) elítélés, (szociologizáló) bagatellizálás és megbocsátás narratíváit kiválóan elemzi Berkovits Balázs az *anBlok*k című folyóiratban.<sup>3</sup> (Berkovits 2009). A publicisztika „ügynökhasználatában” a morális (politikai) célkitűzés általában fölülírja az árnyalt történeti rekonstrukció szándékát vagy lehetőségét.

Jákfalvi szerint ugyanakkor maga a darab úgy tud mesélni a múlttól, hogy elkerüli a tézis- vagy tandróma sematikus kereteit. A darab címe is (mely az „apák”-ra is alliterál) egy bonyolult „játék a játékban” szerepértelmezést sugall, nem pedig a besűgást morálisan elítélő narratívát. Folytatva Jákfalvi gondolatmenetét, a darab ezt egy dramaturgiailag különös, párhuzamos és keretes szerkesztéssel éri el, amely „filmből filmmé zárja a mesét.”<sup>4</sup> (Jákfalvi 2009: 646)

A cselekmény minden olyan pontnál megszakad, ahol információhiány lép fel, és a jelenetkezés időben visszafelé haladva éri el a kutatás mélypontját (az indiánözök a Keletiben találkoznak egy Amerikából érkező, igazi apaccsal, amire az ÁVH is felfigyel); majd onnan tér vissza a részben megismételt, és a megszerzett tudás birtokában újraírt és értelmezett jelenetek, dialógusok során a jelen horizontjára, amely „újraérti”

<sup>2</sup> Bényei Tamás szerint például „Magyarországon egy kicsit mindenki indián volt akkor.” (Glant 2013: 65)

<sup>3</sup> Az *anBlok*k kulturális antropológiai szakfolyóirat *Megfigyelési ügyek* című tematikus száma részletgazdag elemzésekkel járja körül a magyarországi indiánözök történetét a Kádár-korszakban.

<sup>4</sup> A mű elejének és végének animációs keretjátékában egy indián mesélő félközelijét látjuk és bevezető-összegző mondatait halljuk. Megtudjuk például, hogy a diktatúrában főhőseinknek az úgynevezett „indián” jelent mindent, mint ahogy az indiánoknak a bölény, mert ha az nincs, akkor semmi nincs, „akkor csak ülsz, és nézed a falat”. A filmet ugyanakkor többszörös jelenetpár keretezi: a nagymama születésnapja avagy a filmes kuratórium jelenetei a film elején, végén egyaránt láthatóak.



a múltat. Ez a V-dramaturgia szimbolizálja az ÁVH nyomozását is, melynek mélyén ott található az amerikai kapcsolat „eredendő bűne”, az igazi indiánnal való találkozás, amely az indiánosítás játékát bekapcsolja a korabeli társadalmi, politikai valóságba: az amerikai személyekkel kapcsolatot tartó indiánok gyanússá válnak a megtorlás légkörében, a korabeli hatalom paranoiás logikája szerint az ÁVH az amerikai apacsról, Kormos Üstről azt feltételezi, hogy kém. Az időbeli „mélypontra” feltárul az „eredet”:<sup>5</sup> Jákfalvi szerint az őszinte, nyílt kommunikáció szempontjából a film „legigazabb” jelenetében indiánosító hőseink mintegy „beavatást” nyernek, ami őszinte gyermeki örömmel tölti el őket. „Ki mondhatja még el, hogy valódi indiánnal találkozott?” – kérdezi a főnök, ezzel hangsúlyozva a tapasztalat jelentőségét. Az egyszerű, abszurd, vagy inkább szurreális jelenet (egy colorado-i apacs a Keletiben) különböző identitások, nyelvek, jelbeszéd-kódjait vegyíti, de sokkal nyíltabban, mint a film más jelenetei, mely dialógusok inkább rejtjelezettek az ismételt, leplezett-leplezett, újraértelmezett, kihagyott és megjelent információknak köszönhetően. Azt is mondhatnánk, hogy a másik kultúrával történő találkozás archetipikus, etnológiai szempontból ideáltipikus élményéből forrásozik az értelmezés folyamata.<sup>6</sup>

Jákfalvi értelmezésében a kutatás-megértés teatralizálódik a „láncmese” narrációjában, olvasható mesévé, szinte egy „indián mesévé” válik a történelem. Csakhogy ez a mese elkerüli az ítélet, az igazság, helyreállítás, generális feloldás, megbocsátás nézői elvárásait. Jákfalvi szerint azért, mert a jelen és a múlt generációi szerepeikben ismétlik egymást. A szerepazonosságok (mind a színházi, mind a filmes változatban egyazon színészek játsszák az idősebb és fiatalabb Horváthot és Szoboszlait)<sup>7</sup>, az állandó karakterek kizárják az ítékezés aktusát, „hiányzik a jó és a rossz egyértelmű megkülönböztetésének mesei biztonsága...” (648). Csak szerepek vannak, nincs jellemfejlődés, csak sztereotip helyzetekbe lépő szerepállandók. Jákfalvi ezért használja a dramaturgia jellemzésére az előadás egyik vizuális megoldásából merített analógiáját, a diafilm hasonlatát, szerinte a jelenetek tereit úgy lehet cserélgetni, mint diafilmet a vetítőben.<sup>8</sup>

Jákfalvi Magdolna elemzésének konklúziója: a darab látens mesenarrációval működött az ügynöki jelentések övezte társadalmi tragédiát, amely szokatlan és okos

---

<sup>5</sup> Foucault az „eredet” elgondolásának lehetőségéről az uralkodó (kulturális) diskurzus „határsértésének játéka”, a „kívülség vonzása” kapcsán beszél: az uralkodó diskurzus rácszatán rés nyílik, és ennek „eseményében” a nyelv is átalakul „talán egy olyan gondolkodási forma révén, amelynek még bizonytalan lehetőségét a nyugati kultúra határmezsgyéjén látjuk kirajzolódni.” (2000a: 101.) „A határsértés szempillantásnyi játéka válna napjainkra az 'eredet' elgondolásának lehetőségévé”. (2000a: 76)

<sup>6</sup> Foucault szerint az etnológia azzal foglalkozik, ami az ember-fogalom külső határait alkotja, „jelentővé teszi a mítikus diskurzusokat, (...) az élet normáit másként alapozza meg”. (2000: 424) A film szurreális pályaudvar-jelenetében hőseink mintegy kilépnek szerephálóikból, megtalálva „eredetüket” a Kormos Üsttel való találkozás eseményében.

<sup>7</sup> A színházi előadásban még az ávos tartótszít és Kishorváth hazug családi legendák között felnövő vegyész édesapját is azonos színész (Szervét Tibor) jeleníti meg, ami a becsapott áldozat szerepét összecsuasztja az elnyomó hatalom megtestesítőjének szerepével.

<sup>8</sup> A múlt rendszert családtörténeteiben is tudatosan értelmezni vágyó mai generáció gyermekkori egyik fontos médiuma a diavetítő volt, melynek mintegy a falra vetített képei mögött, a gyerekzsoba falán túl működött a felnőtt világ diktatórikus, paternalista társadalmi valósága.

megoldás, hiszen a színház általában állásfoglalásra készlet. Ez esetben viszont a morális elítélés-felmentés duális „sematizmusa” eltűnik a diafilmszerű jelenetek között. Az állóképszerű jelenetek cserélhetősége, a perspektíva-váltások mesés szabadságfoka ellehetetleníti a morális állásfoglalást.<sup>9</sup> Az *Apacsok* tehát nem dokumentumdráma, akkor sem, ha levéltári kutatásokon alapul. Így kerüli el azt a veszélyt, ami általában a tényleges dokumentumok dekontextualizálásával jár, és „ítélkezés helyett egy történetet formál dia-mesévé” (649).

## II.

Mint láthattuk, a színdarab dramaturgiai megközelítése Jákfalvi részéről az előadásban alkalmazott diavetítés analógiájára épült. Érdemes felidézni Glant Tibor történész filmértelmezését is, aki a diafilm mellett a játékfilm vizuális reprezentációinak egész sorát, szám szerint hetet sorol fel, és azokat az emlékezet- és identitáspolitikák különböző alakzataihoz kapcsolja.<sup>10</sup> Glant a történet „mesevilágát” fiktív eszközökkel megvalósított történelmi emlékezetként aposztrofálja. Az *Apacsok* fiktív történetének a történelmet megvilágító erejét dicséri, mely szerint abban áll, hogy a szereplők és alkotók tudatos „emlékezetpolitikát” működtetnek a filmmel és a filmben.<sup>11</sup>

Glant hivatkozik a magyarországi indiánözás történeti valóságalapjára, az indiánokat ért hatósági zaklatásokra, az indiánözók ellen a hatvanas évek elején folyt eljárásra. A filmes fikcióvá transzponált történetnek ugyanis valóságalapja van: 1963-ban letartóztatták és beperelték Borvendég Deszkáss Sándor (Fehér Szarvas) magyar indiánözó törzsfőnököt és társait, mert „alaposan gyanúsíthatók a Magyar Népköztársaság államrendje ellen kezdeményezett összeesküvés büntetvének elkövetésével” (idézi Kovai 2009: 40). Az „Indiánok” fedőnevű ügyben a filmes fikcióval analóg módon ténylegesen beszerveztek egy indiánözót, Borsányi Lászlót, aki jelentéseket írt az indiánokról, Cseh Tamás társaságáról, és aki később antropológiai terepmunkát végzett az észak-amerikai navajo indiánok között a „Nagy vízen túl”, kiutazásának köszönhetően egyfajta etno-

<sup>9</sup> Ugyanakkor a Keletiben megjelenő valószerűtlen figura, a „legigazibb” indián, Kormos Üst erkölcsi célt, elvárást fogalmaz meg hőseink számára, miszerint „magasabbra kell emelni gondolataikat”. „Az apacsoknak azt üzenem, hogy...” – mondja a törzsfőnök Szürke Sas feleségének, mielőtt elhurcolják otthonából a rendőrök. A befejezetlen félmondat szintén egyfajta normatív végrendelkezésre utalhat. A törzsfőnök fia, a filmes döntőbizottság tagja a „magasabb filmes gondolatok” érdekében protestál a kuratóriumban, és ad Kishorváthnak dokumentumokat és egyben figyelmezteti alkotói felelősségére.

<sup>10</sup> Itt csupán a Glant által taglalt vizuális megoldásokat sorolom fel: animáció, részben festett díszletek, fekete-fehér archív „betétek” és az erre vetített árnyékok, a „nosztalgikus” diafilm, az indiántábor „stilizált”, teljes egészében festett hátere és kosztümjei, valamint az őrszoba valós, „komoly” díszletei. (63)

<sup>11</sup> Az emlékezet- és identitáspolitika (szubjektum-konstrukció) hatalmának fiktív, „kreatív”, konstruált jellege foucault-i nézőpontból is értelmezhető lehetne. Komoly fordulatot hozva a hatalom témájának feldolgozásában, „Foucault áttért a hatalom tradicionális, represszióként való felfogásáról a hatalom kreativitásának provokatív, nagy hatású gondolatára.” (Sutyák 2000: 10) De a Glant által idézett emlékezetpolitika mégsem helyezhető el abba a konceptuális térbe, ahol Foucault beszél a hatalomról, hiszen Glant szerint a film „fiktív emlékezetének” tárgya a diktatúra „hagyományos, represszív” politikai rendszere.

gráfiai „sikertörténetet” valósítva meg (ld. Horváth 2009: 32). A beszervezett varázsló és az etnográfus Borsányi figurája közötti párhuzam tehát kettős: az ügynöki „gyászos múlt” túl az amerikai indiánok „vagyott vidékére” eljutás motívuma is analóg. Borvendég Deszkáss Sándor nevének említése a film őrszobai jelenetében egyértelművé teszi a kapcsolatot a filmes narratíva és az indián-per történeti valósága között.

Glant az említettek részletes történeti vonatkozásait, dokumentumait ugyanakkor nem kapcsolja be a filmelemzésbe, így azok dekontextualizálásának problémáját, a művészi rekonstrukció kérdését sem feszegeti. Szerinte a film „sikeresen teremt egyensúlyt az indiános mesék pozitív légköre és a történet brutalitása között.” (63) Értelmezéséből, Jákfalvival ellentétben, nem hiányzik a morális pólus, a poláris moralitás. Ez az ávósok és indiánok közötti morális különbségtétel magyarázza azt, hogy az általa központinak tartott kulcsjelenet az őrszobán játszódó beszerzés, amellyel szerinte a film kiemeli, hangsúlyozza a megidézett társadalmi léthelyzet immoralitását.

A két idézett olvasat két különböző jelenetet tekint központinak, Jákfalvi a Keletinél játszódó meseszerű, Glant pedig az őrszoba realistán ábrázolt jelenetét. E terekre jellemző nyelvi kódok jelentősen különböznek egymástól: míg a Keletinél egy többnyelvű, túlradóan többszólamú, ám transzparens kommunikáció zajlik, addig az őrszoba a legrafináltabb, legrejtjelezettebb dialógusok helye. A vizuális megoldások tekintetében is erős kontrasztot alkot a két helyszín: a pályaudvar festett háttere hat talán a legszürreálisabban a filmben, míg az őrszoba szűk helyisége a leginkább reális (az archív filmdokumentumok mellett). Ugyanakkor összefüggésükben is értelmezhetjük a kettőt: a két egymást követő jelenet (itt fordul vissza a sorozatos flash-back a cselekményszövegesben) együttesen „beavatási rítusként” működik, ahol különböző próbatételekkel néznek szembe a hősök: először kulturális, majd politikai határhelyzetek során az „idegennel”, majd a hatalommal találkoznak. A beszerzés őrszobai jelenete azért is értelmezhető „beavatásként”, mert az indiánna váláshoz hasonlóan Fekete Hold új fedőnevet kap az „ügynökkeresztségben”.

Glant elemzésében a vizuális reprezentációk világos határt húznak az ártatlan, menekülő indián romantika és az erőszakos, paranoiás rendszer közé. A hatvanas éveket idéző enteriőrök, a presszó, a konyha részben festett (és költségtakarékos) díszleteit a néző észre sem veszi, szerinte, és így, akárcsak az őrszoba, azok is a komor, szürke társadalmi valóság tereit reprezentálják, szemben a festett indián arcok képeivel, az indiántábor színes díszleteivel, feltűnően stilizált háttereivel. Ugyanakkor, meglátásom szerint, az indiántábor festett, lapos háttere, a filmképek zsúfolt kompozíciója ad szűkös térélményt, és nem az őrszobai jelenet. Ez a beszorult keretezés, szűk képmélység szimbolikusan is értelmezhető, a szabadságvágy kiszorulásaként, „szűköléseként” a politikai rendszer keretei között. A „legfelszabadultabb” filmtér leginkább a filmben lejátszott archív felvételeknek, vagyis a „valódi” magyarországi indiántáborok kézikamerás filmdokumentumainak vizualitását jellemzi. Úgy vélem, az úgymond realista és a festett, vetített helyszínek a filmben inkább egymásba csúsznak, alakítják, kontextualizálják egymást, mintsem kategorikusan szétválasztható képi világot alkotnak. Nem is szükséges a képi megjelenítés differenciáltsága az „indián” jelenlétéhez: „Itt minden indián”

– halljuk a besúgó felesége szájából egy polgári lakás átlagos enteriőrjéről, miközben nem látjuk az indiánózás semmilyen vizuális reprezentációját.

Glant, Jákfalvival szemben, úgy értelmezi a különböző generációkhoz tartozó főszereplők karakter-azonosságát (ugyanaz a színész játssza a besúgó nagyapát és a leleplező-szembesítő unokát), hogy az nem tünteti el a generációk szembenállásának feszültségét, sőt, kiélezi azt; morális keretet ad neki, az új generáció tagjainak morális kötelezettségét illetően, hogy leleplezzék a hazugságokat, „akkor is, ha fáj” (66). Nem a jellemfejlődés hiányáról beszél Glant, hanem generációváltásról, melyet összekapcsol a film alkotóival, az alkotói szándékkal. A film olyan magyar indiánózásra utal a történész szerint, amely nem szakmai alapon űzött hagyományörzés, hanem egy fiktív elemekből konstruált identitás, egy a mi kultúránkban működő pozitív amerikai ikonhasználat. „Diaképek” helyett tehát itt „rendszerellenes” ikonhasználatról van szó, ahol a filmbéli „indiánózó közösség szigorú etikai kódexe éles kontrasztban áll a kommunista rendszer totális erkölcstelenségével.” (65)<sup>12</sup>

Horváth Kata tanulmánya rekonstruálja a hatóság kategóriáit az „indián per” során, amely Borvendég Deszkáss Sándor (Fehér Szarvas) ellen irányult. A romantikus hajlamon alapuló, illetve a tudományos-néprajzi alapon folyó indiánózást nem tekintik az államra veszélyes formának, csak a harmadik típust, amely szerintük a cserkészlet hagyományaiban gyökerező „klerikális-nacionalista nevelés” illegális és álcázott folytatása. (35) Az úgymond gyanús indián „mozgalmat” ez utóbbi „tömörülés” miatt kell megfigyelni. A film vallatás-jelenetének kifejezései összekapcsolhatók a hatvanas évek magyar indián perének idézett szófordulataival. Mint említettük, ebben a jelenetben elhangzik Borvendég neve is.<sup>13</sup> Szintén volt róla szó, hogy Borvendég ügyével kapcsolatosan az ÁVH beszervez egy „tudományosan indiánózó”, később indiánkutató etnográfust, aki amerikai terepmunkái mellett a hazai indiánózókról is írt ügynöki jelentéseket. Cseh Tamás szerint befogadó bizalom övezte a „szakértőt” a magyar indiánok között. (38) A Glant által hangsúlyozott naiv, romantikus, pozitív ikonhasználaton túl tételezhető tehát bizonyos kapcsolat a film és a „szakmai alapon” folytatott hazai indiánózás között.

A varázsló Fekete Hold a filmben a tolmácsolás, azaz az indiánjáték forrásának tekintett amerikai indián kultúra és a magyar indiánózás közötti közvetítés kulcsszerepét is betölti, amiért törzsfőnöke nagyon hálás. „Csak fordítottam”, hangzik a varázsló válasza a főnök köszönetére. Az egyszerű „fordítás” mint a kulturális különbségek közötti közvetítés etnológiai modellje a kulturális antropológia mai állása szerint „naiv”,

<sup>12</sup> Ugyanakkor a hatalom is „használhatná” az indiánt, mint az „imperializmus” gyarmatosított áldozatát, elnyomott „proletárt”. Ezt nem teszi, bár szóba kerül ennek lehetősége az őrszobán. „Mi a problémájuk az amerikai indiánoknak?” – kérdezi az első fenyegetően vallató rendőr. (A második ávós már hízeleg, ígéretet is, ezzel leképződik a beszervezés két változatva alkalmazott módszere: fenyegető zsarolás és a karrier-ígéret. Ez a kettősség akár analógiát is teremthet az „erkölcstelen, komor” valóság, és az „indián etika ígéretessége” között.)

<sup>13</sup> Az író Borvendég nagysikerű (áldokumentum) indiánregényének címe: *A sziklás hegyek varázslója* is elhangzik a filmben, amelyben a (hamis) önéletrajz szerint a szerzőt Amerikában befogadta egy indián törzs. A varázsló Fehér Szarvas „hamis” (csak álmaiban, irodalmi fikcióiban létező) identitása analóg a filmbéli apacsok varázslójának kettős szerepével.

mert nem ismeri fel tudományának etikai tétjét.<sup>14</sup> De a tolmácsolás analógiáján túl más antropológiai vonatkozás is megjelenik az indián-ügyben, illetve magában a filmben. A már emlegetett Borsányi, az ÁVH által beszervezett indiánózo, később indiánkutató tudományos pályafutása során az antropológiára jellemző „résztvevő megfigyelés” módszertanának hazai szakértőjévé vált. Mint arra Horváth rámutat, zavarba ejtő az antropológiai és a politikai megfigyelések módszertani azonossága, egy törzs tagjai közé beépült etnográfus és a megfigyelt közeg sorai között megbúvó besúgó „résztvevő megfigyelése” közötti erős párhuzam. Az antropológiai és a politikai megfigyelések nem úgy választhatók szét, hogy az egyik az ártatlan „pozitivistá” tudomány, míg a másik az erkölcstelen politikai elnyomás eszköze, hanem inkább abban a dimenzióban helyezhetők el, melyben mindkét tevékenység etikailag „értékterhelt”, amennyiben (gyarmatosító, diktatórikus) hatalmi technikát működtethet.<sup>15</sup> Az *anBlok*k tanulmányai nem hagynak kétséget afelől, hogy a film alkotóit az indiánózők közé épített ügynök történeti alakja és az indiánózők „szakmai”, etnográfiai orientációja is meghihette. Az *Apacsok*-ban például fel is tűnnek etnográfiai hitelességre törekvő rajzok, leírások, melyeket az ÁVH elkoboz az indiánózőktől.

Visszatérve a hatóság kategóriáira, melyek az „indián per” anyagaiból rekonstruálhatóak, a korabeli hatalom tehát a „reakciós” indiánózőkkel állt szemben. Glant Tibor szerint viszont a film nem ideológiai, hanem morális szembenállásról szól, melyben a romantikus, ártatlan, „naiv” indiánok a rendszer áldozatai. Ez a kontraszt határozza meg a filmben a történések során az identitások variációit, a különböző etikai kódokat. A „megalkuvó” varázsló világában is elválik jó és rossz, de az áldozat számára már későn: ebből fakad a dráma – amikor Fekete Hold megtudja, hogy minden zaklatás a keresett '56-os fénykép miatt van, akkor barátja, a törzsfőnök már halott.

A tartótiszt és a varázsló kapcsolata hazugságon, tettetésen, a látszat fenntartását elősegítő, azt megerősítő, magyarázó „legendákon” alapul.<sup>16</sup> A Glant Tibor elemzésé-

<sup>14</sup> Biczó Gábor kulturális antropológus részletesen leírja azt a tudománytörténeti folyamatot, ahogyan az antropológiai tudás, veszítve korábbi naivitásából, „fokozatosan átítatódott etikai értelemtartalommal”. (1) Elsődleges a kulturális antropológia történetében végbement posztkoloniális fordulat mutat rá a gyarmati, politikai hatalmat kiszolgáló antropológia múltjának morálisan „gyászos” örökségére.

<sup>15</sup> Itt jegyezném meg, hogy Foucault-nál ezzel szemben felsejlik az etnológia pozitív etikai lehetősége is, amennyiben „szétszedi” a normalizációra törekvő társadalom ember-fogalmát, vagy, ahogy a francia társadalomtudós fogalmaz, megvan „az ember fogalma nélkül”, lévén, hogy azzal foglalkozik, „ami külső határait alkotja”. (2000b: 423) Az etnológia ugyanis tárgyánál fogva képes megkerülni „azokat a reprezentációkat, amelyeket az emberek, a mi civilizációnkban önmagukról, életükről, szükségleteikről, a nyelvükben lerakódott jelentésekről alkothatnak”, egyszerre tükrözve és túlhaladva azokat a nagy cezúrákat és választóvonalakat, „amelyek a nyugati episztémében kirajzolták az ember profilját.” (uo.) Mindezeknek köszönhetően az etnológia az uralkodó diskurzus hatalmi technikáival „ellentétes irányba indul el”. (uo.) Foucault szerint az etnológia kezdett el tájékozódni arról, amit a társadalom kizár, kivét. Eszmetörténeti szempontból a „lehetetlenségek játékának” feltérképezését a C. Levi-Strauss-féle strukturalizmushoz köti. „A határon elhelyezkedni, ez volna az etnológiai nevezhető perspektíva.” (2000b: 253)

<sup>16</sup> A varázsló „megalkuvása” ugyanakkor nem feltétlenül erkölcstelen, hiszen a besúgói jelentések írásával az a szándéka, hogy „ártatlan etnográfát” szállítson tartótisztjének, megvédve ezzel az indiánózőket. Mint az őrszobán mondja, a hatóság figyelmét eredetileg felkeltő indiános etnográfiai rajzok, leírások politikailag ártalmatlanok, „nem alkalmasak államellenes érzelmek felkeltésére.” Fialat felesége, Lassú Őz szerint „meg akarta menteni a főnököt, de nem tudta.” Tulajdonképp azért, mert naiv, „ártatlan etnográfia” nincs.

ben kirajzolódó struktúra szerint két fikció, az ügynöki munka fedőtörténetei, illetve a magyar indián fantáziák az elnyomók és az elnyomottak viszonyában polarizálódnak, és ez a polarizáció leképeződik a film vizuális reprezentációs formáinak koherens használatában, élesen morális, morálisan éles határvonalaiban. Ebbe a poláris rendszerbe ugyanakkor nem illeszkedik az indián képek ellenére az elnyomás lenyomataként is értelmezhető diafilm vizuális reprezentációja. A szerző értelmezésében a nagymama hazug családi legendákat éltető, emlékezhamisító stratégiája, és maga a diafilm fedőtörténete, amely eltitkolja a varázsló beszervezését, „árulását”, az ’56-ot tagadó korszak metaforája, és nem a valódi indián erkölcsiség reprezentációja. (56) Glant szerint a diafilm hazugsága a „gyermeki álmok elrablását” jelenti, melyet az unoka leleplez és elmondja a „vegytisztá igazságot” filmjében. A kuratóriumi jelenet keretjátékának megfelelően ez már az újgenerációs rendező identitása, ars poétikája. A néhai törzsfőnök fia, az egyik kurátor, bár nem vonhatja felelősségre Kishorváthot a nagyapja tettei miatt, de ellátja dokumentumokkal, és felelősségteljes „igaz” filmet vár tőle.<sup>17</sup>

Nem diameséről van tehát itt szó, ellentétben Jákfalvi Magdolna konklúziójával. Sőt Glant értelmezésében pont annak hamis tartalma számoltatik fel. Így maga a film (mozgóképek) és a hamisító diafilm (állókép) ikonikus „álomvilága” kerül szembe egymással mind formailag, „mediálisan”, mind tartalmilag. Míg ugyanis a „hamisan indiánózó” diafilm az elnyomó hatalom következménye, addig az elbukott és hamis indiántörténetekkel fedezett ügynök-nagyapjával szembesülő Kishorváth egy valódi indián „mozgóárnyékot” fog létrehozni.<sup>18</sup>

A nagymama diafilm-meséjének álomszerűsége mellett a nagymama „álomvilágának” van egy másik oldala is: az igazságot indiánfilmjével feltáró filmrendező unokáját indián filmrendezőként látja álmában. Ez az álomvilág tehát egyfajta kettősséget mutat a morálisan dichotóm rendszerben: álomszerűség hatja át mind a leplezés, mind a leleplezés mozzanatait. Úgy vélem, az álom a film egyik kulcsszava. Álmodozónak nevezi a pontos memóriájára büszke vegyész apuka az indiánózó édesanyját és a vele generációs konfliktusba kerülő fiát is, akitől „vegytisztá” dokumentumfilmet várna el. Az őrszobai beszerzés jelenetében a tartótiszt Horváth (a varázsló) szerelemről, barátságról szőtt vágyait úgy minősíti, mint amelyek „egyelőre csak álmok”, melyeket éppen ő segíthet valóra váltani. A nagymama álmodozik unokája filmes sikeréről. Egykori ügynök férje óvatos titoktartást kér tőle, mert „beszél álmában”. Vajon mit jelentenek a nagymama álmai? Unokáját is a hamisítás, freudi értelemben vett elfojtás

<sup>17</sup> A „gyermeki álom” vagy vágy tárgya ebben az értelmezésben lehet akár a hiteles, őszinte családi kommunikáció, illetve a forradalom közösségi szabadságvágya is. A „gyermeki álmok elrablását” Foucault a hatalom „vágymegszállításának” nevezné, melyet csak nagyon kifinomult eszközökkel lehet leleplezni. Jelen esetben például a vágyott „igaz”, etikus (indián)film elkészítésével.

<sup>18</sup> A magyar indiánózó árnyéknak nevezik a fényképet, „mozgóárnyéknak” a filmet. Erre konkrét vizuális utalások is találhatók az *Apacsok*-ban: a magyarországi indiánózókat mutató dokumentarista, archív felvételek háttere előtt többször is látunk „árnyjátékot”, melyek szertartásokat, jelbeszédet jelenítenek meg, mintegy a film cselekményének rejtett, titkos rétegeire utalva. A vágyott etikus film formailag „autentikus” attribútuma – vagyis az árnyék – tehát ezekre az autentikus filmdokumentumokra, archív felvételekre vetül.

újtára bíztatja, összhangban a diktatúra „normalizációs” eljárásaival? Vagy éppen azt várja tőle, hogy ő is kövesse „hűségesen” az indiánozást és besúgást összehangolni akaró nagypapa vállalkozásának stratégiáját? Ez utóbbira utal az archív felvételek előtti árnyjáték, ahol egy harcos és egy női alak jelbeszéddel, rejtjelekkel kommunikál, védi férjét az ellenséges törzstől. Nagypapa stratégiáját az unoka úgy követi, hogy összehangolja az „indiánt” és a filmművészetet.

A besúgót a fénykép megszerzése után elengedi tartótisztje. „Az indián úgy le van zárva.” Horváth többé már nem ügynök, de nem is indián: elhagyja a törzset. Horváth ugyanúgy veszi el indián nevét, mint ahogy a fedőnevét is. Az ügy mégsem zárul le véglegesen: Kishorváth filmterve közben felfogatja a múltat, amelynek mélyéről hamis vádaskodások is előbukkannak. Az ávós tartótiszt ugyanis Szoboszlai (a törzsfőnök) börtönben történt tisztázatlan halálának felelősségét áthárította Horváthra, mondván: Szoboszlai nem tudta elviselni, hogy a legjobb barátja jelentett az '56-os fotókról, és emiatt lett öngyilkos. Ugyanakkor a halálesetnek ez a magyarázata inkább az ávós önfelmentő narratívájának tekinthető, amennyiben tagadja, hogy a börtönbeli atrocitásoknak bármi köze lenne Szoboszlai halálához. Kishorváth ezzel szembesíti tehát a nagymamát: „Valaki meghalt miatta.” Sajátos ellentmondás, hogy mikor Glant szerint az unoka-rendező el akarja mondani az igazságot, szemben a múlt rendszer hazugságait éltető nagymamával, akkor az unoka az ávós önigazoló „hazugságát” állítja szembe, mint „igazságot”, a nagymama fedőtörténetével.

El lehetne képzelni egy megértő, gyógyító viszonyulást is a nagyszülők és unokák generációja között, egy intergenerációs kommunikációt, melyben közös értelmezést találnak a múlt, a hatalom, a hűség, az „indián” tekintetében. A hűség (dokumentumokhoz, férjhez) morális értéke kapcsolhatná össze unokát és nagymamát. „Nagymama mindig itt lesz bennem” – jelenti ki az unoka. Így a történész által hangsúlyozott generációváltásból nem feltétlenül következne generációs (és tudatalatti) konfliktus.

A jelen szintjén akár helyre is állhatna a „törzs egysége” a felmenők és leszármazottak közös filmjében. A nagymamát és az unokát egy olyan kapcsolat is összefűzi, melyben mindketten filmes kifejezést működtetnek – filmkészítő unokájához hasonlóan a nagymama is filmet készít, csak éppen a valóságot elfojtó ábrándjai diafilmjét.<sup>19</sup> Kishorváth a nagymama tiltakozása ellenére elkészíti filmjét, „jelenteni fog” nagyszülei múltjáról. Avagy ez a vágyott, a morális terheket tisztázó, gyógyító, a megértésnek teret adó családi kommunikáció nem más, mint maga a diafilmet is felhasználó film, az *Apacsok*? A film iránymutatása valójában az lehet, hogy minden generációnak el kell készítenie saját filmjét, melyben tükröződik a generációk közötti folytonosság és különbség egyaránt.

A hatalom és elnyomottak dichotómiája bizonyos szempontból még a felmenőket is rehabilitálhatná a mindenkit felölélő áldozati narratívában. A törzsfőnök saját eszmé-

<sup>19</sup> A középgeneráció így, vagy úgy dokumentumokra hivatkozik. A vegyész apa találmányának ellopásáról szeretne dokumentumfilmet (később kiderül, hogy valójában múltját lopták el). A kurátor Szoboszlai „tökéletes bűnténynek” nevezi a benyújtott forgatókönyvet a birtokában lévő dokumentumok (jelentések, periratok) fényében, melyeket átad az ifjú Kishorváthnak. Tulajdonképpen nem vétőzza meg Kishorváth filmjét, inkább lehetővé teszi azt a dokumentumok átadásával.

neyeiért hal mártírhalált, az ávóst, aki forradalmár volt, szintén a hatalom rontotta meg, a besúgó eredetileg jót akart, „szándék-etikailag” ártatlan, csak naivitása balul sült el a mindent átható hatalmi rendszer kifinomultan cinikus logikájában. A felelősség effajta kiterjesztésében ugyanakkor felszámolódik a személyes felelősség kérdése, és helyette az egyoldalú, rendszerszintű diktatúra „bűne” borít be mindent. Viszont Foucault szerint a morális jó-rossz rácozata ugyanúgy az uralkodó ideológiából származik.

Izgalmas Jákfalvi és Glant elemzésének ellentmondásossága, kihívásnak tűnik öszszehangolásuk. A dramaturgia oldaláról a szerepállandóság ítélet nélküli diafilmmeséje szemben a diafilmmesét leleplező új generáció történelem-ítéletével. Hogyan is válhat a lineáris történelemből mesévé transzformált mítosz, a cserélhető diaképek „örök visszatérése”? Ha a film történelmi emlékezet, akkor viszont az a kérdés merül fel, hogy hogyan is tudja ezt megvalósítani az *Apacsok* „példázata” teljesen fiktív eszközökkel. Láttuk, hogy nem teljesen fiktív a történet, és hogy a karakterek is több oldalról értelmezhetőek. De mi lenne mégis a Jákfalvi és Glant értelmezéseinek közös nevezője?

### III.

Kérdéseink nem feltétlenül válaszolhatók meg úgy, hogy a két megközelítésnek eltérő tárgya van: színház és film. Ugyanakkor mindkét esetben egyfajta műfajközi, „heterotóp” szerkezettel van dolgunk, ahol játékban van a színházi forma használata a filmben és a filmszerű vizuális reprezentációk jelenléte a színházi előadásban. Valahogy úgy, ahogy az indián öltözet lehet a vágy kifejeződése, de lehet az ügynök inkognitója is.

Az *Apacsok* értelmezéséhez segítségül hívhatjuk Foucault szemléletmódját és fogalmi hálójának néhány vonatkozó csomópontját. A „heterotópia” ellenszerkezeti terei, az „eredetnek, határsértésnek, a kivülségnek” foucault-i felfogása hasznos lehet a hatalmat, álmat, szerepeket érintő bizonytalanságok tisztázására. A francia filozófus-szociológus „kreatív” hatalom-felfogása, nyelv- és képelmélete, valamint archeológiai-genealógiai „történelmi érzéke”, az etnológia általa leírt diskurzusa rávilágíthatnak a Kádár-kori „indián-problémára” is, és megmagyarázhatják, miért telitalálat a magyar indiánok és az ügynöki múlt összekapcsolása.

Az „önmagunkon kívülre csalogató” heterotópiák, mint fizikailag lokalizálható „el-lenszerkezeti helyek” Foucault-nál az uralkodó diszkurzív társadalmi tér határainál találhatók, és van erejük a diskurzust „kifordítani” a (kulturális) „határsértés játékában”, a „kivülség” vonzó tapasztalatában. (2000a: 147–155) A magyar indiánozás ezért veszélyes és gyanús a mindent uralni vágyó hatalom szemében. Az *Apacsok* a „hatalomról” szól, az uralkodó diskurzus minden privát teret, fikciót, álmokat is át-ítató természetéről, illetve a „kivülség” hatalmáról, ahol a szubjektum folyamatosan újrakonstruálódik. Foucault hatalom-elmélete szerint, ha a hagyományos represszív és bipoláris, azaz „elnyomó és elnyomott” modellben gondolkodunk, azzal csak erősítjük az elnyomást magunkban, ami épp a „központ” szándéka. A hatalmat nem a középpontban kell elemezni, hanem „a leglokálisabb, legregionálisabb formáiban”, ahol



feloldódik a gyakorlatban, ahol közvetlenül megtelepszik, hogy lássuk, hogyan történik a testek leigázása, a gesztusok, a nyelv szabályozása, hogyan épülnek fel materiálisan a testek, erők, vágyak, gondolatok sokaságából a szubjektumok. (2000a: 307–330) Van sok „központi” diktatúrafilm, de az *Apacsok* története a „peremvidéken” játszódik, és azért hat a mai nézőnek is frissen, mert a hatalom természetének „mikrofizikáját” érzékelteti, és nem „történelmi” film a foucault-i értelemben.<sup>20</sup>

A mű tétje a „gyakorlat” kifejezése. A „központokról”, pártállami ideológiákról nem sok szó esik. A konstruált, konstruálódó individuum, mint a valamit létrehozó hatalom, áramló „effektusa” az érdekes, mert nem a globális hatalom hatol lefelé nyíltan; az inkább belopakodik a privát terekbe, kísérletezik apró technikák módszereivel, eltanul technikákat. „Maga csak találgat” – mondja Szoboszlai a házkutatás jelenetében. „Igen, ez a szakmám” – hangzik az ávós válasza. A hatalmi erőterek kimeneteleinél megfigyelési technikák, adatrögzítési módszerek születnek, nem pedig az ideológia hódít. (Foucault 2000a: 323–325) Az etnográfia tudománytörténetében morális válságot okozott az a reflexió, amely rávilágított arra, hogy hogyan szolgálták ki a kutatások a gyarmati hatalmat. Az *Apacsok* filmtörténeti háttérének tekintetében pedig arra derül fény, hogy az Államvédelmi Hatóság kihasználja, felhasználja az etnográfia kutatási technikáit és tudósalkalmazóit.

Az „Indiánok” fedőnevű ügy dokumentumaiból világosan látszik, hogy a hatalmat nem az indiánok érdekelték, hanem az indiánok feletti hatalom technikája. A vádlottat, Borvendég Deszkáss Sándort kriminalizálják, majd „medikalizálják”, sőt, ő maga medikalizálja magát vallomások „gyónásában” a paternalista („pasztorális”) hatalom elvárásainak megfelelően, mintegy egyeztetve a kísérletet, kikísérletezve az egyeztetést.<sup>21</sup>

Foucault szerint a hatalom szubjektum-konstrukciójának és a kifejlesztett „internalizációs” felügyeleti technikának megfelelően szakember (orvos, pap, rendőr) kell ahhoz, hogy megtudjuk, kik vagyunk. Az ávósoknak „épp elég bizonyítéka van” a filmben, hogy bűnözőt csináljon Horváthból, hiszen „az az igaz, amit az emberek elhisznek”. Ez egy hatalmi szándékot álcázó dogma, az indiánozás természetének „vágymegszállása”. A medikalizálás ávós példamondata viszont a törzsfőnökre vonatkozik a filmben, akinek állítólag „gyengék voltak az idegei”.

Az a foucault-i kérdésfelvetést halljuk visszhangozni a filmben, hogy miként alkot a hatalom a saját számára hasznos szubjektumot. Míg a hatóság fegyvelmező-beszerző gépezetének sikerült Horváthból besúgót „konstruálnia”, addig Szoboszlaiól nem tudott más szubjektumot konstruálni, mint hullát, mivel „jó nyomolvasó” indián törzsfőnökként rájött az uralkodó diskurzus sebezhetőségének álcázott „titkára” a diskurzust diszkreditáló ’56-os fénykép kapcsán. A film történeti háttérét adó indián-ügy dokumentumai is érdekes módon azt igazolják, hogy a politikai hatalom nem tiltotta be az indiánozást, hanem felhasználta: kreált belőle vádlottat, betegeket, tudóst, ügynököt.

<sup>20</sup> A magastörténelem „tere” mindig morálisan tagolt struktúra, míg a hatalom „mikrofizikai” folyamatai a még fel nem parcellázott „vidékeken” játszódnak le. Foucault szerint például álmaink térhasználatát nem a térkép rácsozatához, hanem bizonyos vidékek bejárásához kapcsolódik. (2000a: 45)

<sup>21</sup> Ezt a folyamatot taglalja Kovai Melinda tanulmánya alapján Győri Zsolt is. (103–105)

A Borvendég-per anyagából születő tanulmányok és az antropológus indián-ügynök (Borsányi) jelentéseinek vizsgálata az *anBlok* folyóiratban megrajzolják a hatóság és az indiánozás játszmáiban, „regionális csatáiban” születő Borvendég-figurák és „Borsányi-nevek” alakulásának sorozatát (ld. Horváth 2009). Az említett adalékokkal és analógiákkal, háttér-információkkal a történelmi emlékezet perspektíváját erősíthetnénk, kontextualizálhatnánk részletesebben, de nem teljesen abban a bipoláris etikai rendszerben, amelyben Glant Tibor értelmezése elhelyezhető, hanem egy archeológiai, mikroszociológiai, történelmi antropológiai dimenzióban. Nem mondhatjuk, hogy teljesen fiktív a történet, sem azt, hogy történetileg teljesen hiteles, hanem azt, hogy transzponált. Az „archeológiaiilag” feltárt törésvonalak társadalmi jelenünkre „genealógiailag” vonatkozó jelentése, jelentősége a fontos. Maga a film egy sikeresen megvívott „regionális csata”, indián vállalkozás. Foucault használja a hatalmi játszmák regionális jellemzésére a „csata” kifejezést, ami úgymond sokkal lényegesebb, mint az ideológiai „háború”. Az „alávetett”, nem konceptuális, lokális tudásban ott a „csaták nyers emléke”, melyet feltárva felhasználhatjuk az „átfogó diskurzusokat” felszámoló „aktuális taktikánkban”. (2000a: 310) A hatalom vizsgálatát tehát nem a nagy ideológiák működésének elemzésével kell kezdeni, hanem a lokális, partikuláris dimenzió görcsö alá vételével. A hatalomnak éppen ezt a partikuláris dimenzióját viszi színre sikerrel az *Apacsok*, amelyben még az ávós is magáncélra használja az „Indiánok” fedőnevű ügyet. Ez a film „valamit tud, amit a többi évfordulós, tisztelgős-elsiratós, tán jó szándékú, de üres film a témában nem tudott.” – írja Muhi Klára méltató kritikájában. (8)

Foucault szerint „a fegyelmezés diskurzusa idegen a (központi) jog, törvényesség diskurzusától, és inkább a humántudományok normáinak felel meg. (...) Az ember-tudományok a normalizáció gyakorlatai a normalizációs társadalomban.” (Foucault 2000a: 329) Ilyen értelemben inkább az ávósnak van „etnográfija”, mint az indiánoknak. „Eddig ezeket találta a kutatócsoport” – folyik a tárgyak, levelek, fotók megtalálására és definiálására, besorolására vonatkozó (hatalmi, „etnográfiai”) kutakodás a házkutatás során.<sup>22</sup> Az a kérdés, mit lehet kihozni ebből a „gyűjtőmunkából”.

A film erénye ennek a Foucault által is leírt, konstruktív, formálódó hatalom természetrajzának bemutatásában áll, ahol „a harc diskurzusa nem a tudattalannal áll szemben, hanem a ’titokkal.’” (2000a: 247) A titkokért folynak a hatalmi játszmák az „igazságtermelés” különböző működéseiben, pontosabban a titkokból kinyerhető technikák elsajátításáért, kisajátításáért. Az *Apacsok* ávósa titkolja saját forradalmár múltját és egy fénykép eltüntetésének szándékát, az indiánozó Szoboszlai és Horváth titokban egy apaccsal találkoznak a Keletiben, hogy meghallgassák intelmét: „Magasabbra kell emelni a szív gondolatait!”. Másrészt az indián oldalon a magyarországi indiánozókat bemutató fekete-fehér archív felvételek állandóan új jelentést vesznek fel a film cselekményének kontextusában, bennük az eredeti indián játék vizuális megjelenítése a „kivülség” szabad játékának „titoktalan titkát” fejezi ki.

<sup>22</sup> Foucault szerint a modern tudományos igazság feltárásának technikai közös gyökerűek a politikai és adminisztratív eljárásokban, illetve a bíraskodás gyakorlatában meghonosodott nyomozási eljárásokkal. (1998: 9)

Foucault szerint a hatalom vizsgálatakor „vágymegszállások” sorozatos műveleteit kell leleplezni. Az ávós az ’56-os fénykép bizonyító „hatalmára” vágyik titokban, és úgy tud kapcsolódni az indiánok életét (is) dokumentáló, fényképező Szoboszlai családi archívumához, hogy beszerzésekor mintegy „megszállja” Horváth etnográfiai orientációjú érdeklődését, arra kérve őt, hogy jelentsen neki az indiánok szokásairól, életmódjáról, a fegyverekről, később a fényképekről. Ugyanezt az indiánozás iránti vágyból kinőtt néprajzi-tudományos érdeklődést, magát az antropológia „vágott vidékét” (Kovai 59) szállja meg a hatalom Szoboszlai alteregójának, a valós történeti személynek (Borsányi) a beszerzésekor. A foucault-i „vágymegszállás”, a technikák kisajátításának hatalmi szándékára érez rá Szoboszlai, a törzsfőnök, mikor így fogalmaz: „Az a bajuk az indiánnal, hogy nem ők játsszák.” Foucault szerint a kizsákmányolást már értjük, de idő kell még a vágy természetének, hatalmi szerepének megértéséhez. (2000a: 248) Talán ebben segít a film mélyszerkezete.<sup>23</sup>

Az „indián” is hatalom, a szubjektumot elvesztve-konstruáló, hasonlóan kísérletező, kreatív technikával bír, a foucault-i heterotópia erejével. A központ erre az erőforrásra vágyik az uralkodó diskurzus perifériáján. Az indián hatalma pontosan a foucault-i „határsértés villámlásában” van, (2000b: 74) a „kívülség vonzásában” (105), a heterotópia és heterokronia pulzáló vibrálásában.<sup>24</sup> A reprezentációnak (álcázott) uralkodó diskurzus szeretné rácsodatát kiterjeszteni, de az indián heterotópia „hely nélküli helye” ellenáll. A „határsértés játékának” stratégiája Foucault szerint nem értékelhető morálisan, mert az értékelés a tagolt, hozzátehetnénk, kulturális tér sajátja. Az indiánra is érvényes Foucault leírása a „szentségtörő határsértésről”: „villámlás”, mely elvész a térben, mely jelölheti a különbség létét, és amely „egyazon mozdulattal kritika és ontológia”, és az „eredet” elgondolásának próbaköve.” (74–75)

Jákfalvi Magdolna szerint az *Apacsok* „mozaikos” jelenetezése cserélhető diafilmkockákra szaggatja szét az időt és teret. De talán pont a hézagokra, a szakadás réseire is érdemes figyelni, hiszen két nagyon fontos jelenet, kép nem látható a történetben: az ominózus ’56-os fénykép és a törzsfőnök halála, pont az államvédelmi nyomozás valódi tétje és a dráma csúcspontja.<sup>25</sup> Mintha a képeken kívül és a „sorok között”, a néző képzeletére bízva történnének fontos dolgok. Foucault felhívja a figyelmet arra, hogy fontosak a rések, hézagok, a hatalom által áramoltatott képek közötti hely, ahol a „képromboló” képzelet működésében megszülethet a kritika. (2000a: 57) A filmen

<sup>23</sup> A foucault-i „titkos vágymegszállások csatáit” Győri Zsolt jelen kötetben található tanulmánya úgy foglalja össze, hogy a hatalom „saját démonaival” küzd. (108)

<sup>24</sup> Foucault-nak az „indiánozást” leginkább megközelítő példája az európaiak által látogatott polinéz szabadidőfalu. Itt, ebben az interaktív és „heterokronikus” múzeumban az „eredet” élménye tapasztalható meg. (2000b 152–153)

<sup>25</sup> A fényképezés és a halál egy másik „indiánfilmben” is kapcsolatba kerül. Az *Árnyéktolvaj* című, a bakonyi indiánok belső használatára készült játékfilmben egy fényképész próbálja lencsevégre kapni az indiánokat, ám ez meghiúsul: maga a legnagyobb törzsfőnök, Fehér Füst (Cseh Tamás) sem adja oda neki „árnyékát”, azaz nem áll a kamera elé. A törzs harcosai a kudarcot vallott egyeztetés után meg is ölik a „sárgaszemű” fényképészt.

tehát nem minden látható, ahogy az indiánról sincs igazán „képben” a hatalom.<sup>26</sup> Az „indián” épp az a foucault-i „kivülség”, ami nem csak a hatalom elnyomó, represszív logikája szerinti ellenkultúra, kivonulás, lázadás, nem csupán tagadás, hanem létrehozás, megtöbbszöröződés, konstrukció. Az *Apacsok* a hatalom által álcázott, leplezett regionális „csaták” emlékanyagát, mondhatni „indián tapasztalatát” működteti, lokális diskurzusra figyelő archeológiaiaként, az uralkodó diskurzust megkérdőjelező, a periférikus helyi tudások taktikai „játékba küldésének” példájaként, a hatalom „mikrofizikájának” ábrázolásaként.

Visszatérve a filmelemzésre, van egy, szerintem fontos vizuális rétege, amelyről alig tesznek említést az elemzők. Számomra a filmben felbukkanó fekete-fehér archív felvételek, melyek filmdokumentumok a „valódi” magyar indiánózásról, ha nem is kulcsjelenetek, de a problémafelvetésem szempontjából jelentősnek tűnnek. Glant Tibor a vizuális reprezentáció ezen formáit a jeleneteket összekötő funkciójukban értelmezi, amelyek mintegy kitöltik a felvonások közötti hézagokat. (63) Úgy vélem, ennél fontosabb szerepük is van. Ellenpontozzák a dráma „diafilmes” jellegét, és kifinomult jelentésrétegekkel árnyalják a kétpólusú morális struktúrát. Úgy működnek a filmben, mint a levéltári archívumok (ügynöki jelentések, peranyagok), melyeket az alkotók transzponáltak esztétikai produktummá. Érdekes követni az archív anyagok sűrű jelentésmódosulásait a filmfolyamban: emlék- és álomképként, vágyfantáziaként, a megfigyelés-kutatás produktumaként, a játékban való részvételként, szimbolizációként és ritualizációként egyaránt értelmezhetőek. Könnyen válnak tág asszociációk támpontjává, melynek köszönhetően az archív filmdokumentumokat egyfajta „álomszerű” atmoszféra veszi körül.<sup>27</sup> A jelenetek közötti réseket töltik meg ugyan, de nem csupán összekötő szerepük van, amíg úgymond „átrendezik a színpadot”. A néző is beavatódik a bakonyi-dunai indiánokkal való „mediatizált” találkozásban, illetve felveheti azt a pozíciót is, ahol a megfigyelő-ügynök megfigyelési technikáját, jelen esetben a kamerát titokban működteti. Az (etikai dimenzióval bíró) képzeletére van bízva, hogyan mozog ebben a kint-bent heterotóp helyzetben, mint ahogy a képzelet hatalma munkálkodik az indiánok látható mozgásában, a heterotóp indián térben is.

A résekben megszülető kivülség-tapasztalat Foucault szerint szétbontja, átalakítja a hatalom képeit, ebben áll hatalma. Ilyen értelemben ezek a fekete-fehér insertek (filmek a filmben) felfejtik a hatalom mikrofizikájának realitását, szétszaggatva az uralom diaméséjét. Nem lehet az archív anyagokat a diafilmes reprezentációhoz kötni tartalmilag sem, hiszen az indián játékban résztvevők egyfajta szubjektum-konstrukció folyamatos dinamikáját élik át, nem csupán diafilm-szerepeket játszanak. A puszta szerepjátásban

<sup>26</sup> Győri Zsolt szerint az uralkodó hatalmi térkoncepción kívül eső (émikus) indián valóság az (étikus) megfigyelés ellenére „rejtett marad”. (105)

<sup>27</sup> A film kontextusában például az alábbi asszociációk kapcsolódnak a fekete-fehér képsorokhoz: mikor elhangzik a „vegytiszta igazság” követelménye Kishorváth készülő indiánfilmje kapcsán, egy indián pipaszertartás fekete-fehér képeit látjuk; máskor nagyapja, Horváth politikai „zavarodottságról” írt hangulatjelentésére közvetlenül egy sámánisztikus szertartás önkívületi képeit vágják stb.

Foucault szerint a szubjektum maradhat a hatalomé, de a szubjektumát kézben tartó, szabadon formáló, „önmagával törődő” indián a hatalom szemében maga a lázadás. Ez a perspektíva pontosíthatja a diamese-megközelítést.

Az archívok ugyanakkor nem lehetnek a „magastörténelem” emlékképei sem. Habár történeti anyagok, a történész nem keresi (ellen)strukturális helyüket az „emlékeztető” játékfilmben. Nem több Glant elemzésében a magyar indiánzás történeti valóságának lehivatkozásánál, összekötő, kitöltő „vágóképeknél”. De a foucault-i képzelet hatalma épp itt működik a maga realitásában. Foucault-nál a képzelet nem irreális fikció, hanem a valóság reális megalapozásának, konstitúciójának eredeti helye. A foucault-i kép-képzeletet elnyomó oldala épp az egyértelmű hatalmi jelentésben érhető tetten. Ezen a képpoldalon helyeződik el az ávós viszonya a róla készült '56-os fotóhoz. Ilyen értelemben, a történet fiktív elemeiben és az álomhoz, képzelethez kapcsolódó foucault-i etika dimenziójában térhet vissza a Glant-féle bináris rendszer. A hatalom képviselője a képzeletet megakasztó képfelfogás tudásformáját működteti, és ezt rombolja le az indiánképzelet egzisztencia-mozgása, az archívok jelentésgazdagságában kifejezve és a „titkot” mégis őrizve-működtetve. A főnök halála az indián „képpoldalon” láthatatlanul is „belefér a képbe”. A diktatúra és az indiánok kapcsolata az *Apacsok*-ban úgy lehet valós történeti emlékezet, hogy nem akármilyen fiktív eszközhöz nyúl, hanem a foucault-i értelemben vett képzelet „indián” valóságához, amely a hatalom mikrofizikájának csatáiról tanúskodik. Avagy az álomkép két fajtájának foucault-i megkülönböztetése, „a képzelőerő antropológiája” is bekapcsolható, melyben az egyik oldalon a hatalom által áramoltatott, a képzelet szabad mozgását megakasztó állókép működik, de ezzel szemben, a másikon az egzisztencia szabad mozgásának kifejezését alapozza meg az álom, melyben a szubjektum önmagát konstruáló hatalma nyilvánul meg.<sup>28</sup> Ezt kifejezni Foucault szerint „etikai feladat és történelmi szükségszerűség”. (2000a: 60)

Foucault egyszerre veti el az ismeretelmélet megalapozó szubjektumát, és a „metafizikusan” hamis történelmet hatalom-elméletében. Épp ez a bázis tudja összekapcsolni a problémaként felvetett elemzések különbségeit. Egyrészt azért nincs hagyományos értelemben vett jellemfejlődés, mert magáért a szubjektumért, a szubjektum konstitúciójáért folyik a csata, másrészt a magastörténelem morális megítélésének mellőzésével mégis lehet emlékezni „archeológiai” módon: jelenvalóvá tenni a csatákat, hogy azok tanulságait felhasználva, jelen stratégiáinkba beépítve, a képzelet tapasztalati terében genealógiai módon „rekomponáljuk a jelent”, a művészet foucault-i etikájának kreatív hatalmával élve. Az *Apacsok* indiánfilmje erre ad példát.

<sup>28</sup> Az álom(kép) felfogásában Foucault Freuddal ellentétben egy egzisztencialista, a szubjektum önkonstruáló hagyományát tárja fel. (2000a: 13–60)

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Berkovits Balázs. „Erkölcstelen besúgók, tehetséges áldozatok, áldozatos erkölcsbírók”. *anBlok 3* (2009). 6–13.
- Biczó Gábor. „Az ismeretreprezentációs válság és kutatás etikai háttere a kortárs antropológiaelméletben”. *Meditor* 2011/1. 83–96.
- Foucault, Michel. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin betűk, 2000a.
- . *A szavak és a dolgok*. Budapest: Osiris, 2000b.
- . *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*. Debrecen: Latin Betűk, 1998.
- Glant Tibor. „Képi reprezentáció, identitás és emlékezet Török Ferenc Apacsok című filmjében”. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 62–69.
- Győri Zsolt. „Indiánok és téeszelnőkök: két esettanulmány az államszocializmus »boncasztaláról«.” Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Horváth Kata. „A Borsányi név. A politikai és tudományos megfigyelés határai”. *anBlok 3*, (2009). 30–38.
- Jákfalvi Magdolna. „Rekomponált jelen. Kovács Krisztina–Bereményi Géza: *Apacsok*”. *Jelenkor* 52/6 (2009). 646–650.
- Kovai Cecília. „A kém, a gyarmatosító és az ügynök. Egy nyugati tudomány kelet-európai lefordítása”. *anBlok 3* (2009). 57–64.
- Kovai Melinda. „Az „Indiánok” fedőnevű ügy”. *anBlok 3* (2009). 40–51.
- Muhi Klára. „Apacsok. A hazug nagymama meg a többiek”. *Filmvilág* 2011/2: 8–9.
- Sutyák Tibor. „Előszó”. Michel Foucault. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin betűk, 2000. 7–12.

## A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban

Kósa Ferenc személyes tapasztalatai és a hetvenes évek társadalmi-politikai és filmtörténeti aspektusai egyaránt sarkallnak a tulajdonképpen trilógiaként értelmezhető *Ítélet* (1970) *Nincs idő* (1973) és *Hószakadás* (1975) filmhármashatalomelméleti interpretációjára. Az általában történelmi parabolaként kezelt alkotások (Gelencsér, 2002: <http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2002/articles/essays/kosaf.hu.html>.) bár különböző történelmi korokban játszódnak (az *Ítélet* a Dózsa-féle parasztfelkelés idején, a *Nincs idő* a Horthy-korszakban, a *Hószakadás* a második világháború alatt), témájukban, karaktereikben s hatalomkoncepciójukban sok hasonlóságot mutatnak. Mindhárom mű bukott lázadásokról és makacs forradalmárokról, passzív ellenállókról szól s bennük az alapvetően joviális, megengedő, önmagát igazságosnak mutató, a forradalmárokkal párbeszédre hajlandó hatalom különböző okokból megmutatja igazi arcát és kegyetlenül lesújt. Azaz a „puha diktatúra” leple lehullik a „kemény diktatúráról”, láthatóvá válnak az egyén cselekvését és önmegvalósítását korlátozó falak.

Ezek a motívumok, struktúrák, felismerések persze nemcsak Kósa Ferenc paraboláiban vannak jelen, hanem a hetvenes évek magyar filmjeinek és filmalkotóinak is alapélményei. A hatvanas évek magyar újhulláma szinte pontosan a kádári konszolidáció kiteljesedésével, a „gulyáskommunizmussal” együtt indult.<sup>1</sup> A fiatal filmesek egy olyan, az ötvenes évektől sokkal szabadabb atmoszférában dolgozhattak, sőt kísérletezhettek a Balázs Béla Stúdiónak köszönhetően, melyben úgy érezték, fontos társadalmi munkát végeznek filmjeikkel. A rendszer, a kultúrpolitika még bátorította is az alkotókat úgynevezett „kérdező” (vagy „cselekvő”) filmek készítésére, melyek a magyar közelmúlttal vagy a jelen társadalmi problémáival foglalkoztak. Persze csak bizonyos keretek között, olyan tabutémák kerülésével, mint a szovjet megszállás vagy az 1956-os események forradalomként (s nem ellenforradalomként) történő értelmezése. Ezért is nevezik a hatvanas éveket a párbeszéd korának, minthogy a hatalom nyitottnak tűnt a művészek részéről felvetett kérdések megvitatására.

---

<sup>1</sup> Gaál István *Sodrásban* (1964) és Szabó István *Álmodozások kora* (1965) című filmjének bemutatása és az „aki nincs ellenünk, az velünk van”-politika meghirdetése egybeestek.

Ez a konszenzus az évtized második felében egyre inkább tarthatatlannak bizonyult. Elég csak Kósa diplomafilmjének, a már 1965-ben elkészült *Tízezer nap* dobozban tartására gondolni, melyet többek között azért nem engedtek vetíteni, mert benne 1956-ot forradalomnak nevezik, s a kultúrpolitikának a TSZ-be lépő főhős öngyilkossági kísérlete is túlságosan ambivalensnek bizonyult. Így csak külföldi nyomásra, a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál miatt nem maradt dobozban két évnél tovább s került bemutatásra 1967-ben. Kósa Ferenc a *Tízezer nappal* kapcsolatos kálváriára a következőképp emlékszik vissza:

Nem akarom dramatizálni az akkori helyzetemet, de az az igazság, hogy azokban az időkben a lét és a nemlét határán tengődtem. Lelkileg is, fizikailag is. Egy életre megtanultam, hol élek, mit jelent a szabadság és a demokrácia hiánya, és mit jelent a gyakorlatban a puhának becézett diktatúra. [...] A kocka el volt vetve: mindenre készen álltam.–. (Gervai, <http://gervaiandras.hu/konyvekm/a-tanuk/19-megkerdeztuek-kosa-ferencet.html>)

S ez, mint a későbbi gyakorlatból kiderült, nemcsak Kósát sokkolta, hanem alapélménnyé vált minden, őszintén filmezni akaró alkotó számára. Sára Sándor *Feldobott kőjének* (1969) végét meg kellett változtatni (Bozogi–Ozsda, 2008), Bacsó Pétertől *A tanút* (1969/1979) tíz évre, Magyar Dezsőtől az *Agitátorokat* (1968/1986) közel húsz évre betiltották. „Nagyjából a hetvenes évek végéig [hittem a szocializmus megreformálhatóságában]. *Tudtam, hogy ami van, rossz, de azt hittem, meg lehet javítani*” – állítja Bacsó Péter (Gervai 2004: 106.). Mészáros Márta filmrendezőnőtől idézek:

Az ember azért születik a Földre, hogy élvezze az életet, hogy elinduljon önmaga felé. A kádárizmus ebben akadályozott minket, mindenütt korlátokba ütköztünk. A rendszer kiölte belőlünk a hitet. Kettős tudatunk lett, akár az oroszoknak. Megpróbáltunk őszinték és tisztességesek maradni, s közben ilyen-olyan előnyökért – utazási, filmcsinálási lehetőség és a többi – kicsit riszáltuk magunkat a hatalomnak. (Gervai 2004: 117.)

Tehát a hetvenes évekre nyilvánvalóvá vált az alkotók számára, hogy őszinte, nyílt beszédre, szerzői énjük felvállalására ezzel a rendszerrel szemben nincs lehetőségük. Mert a hatalom csak látszólag „demokratikus”, puha diktatúra, valójából azért mégiscsak diktatúra. Így a hatvanas évek reményekkel teli évtizedét hazai és nemzetközi szinten egyaránt a hetvenes évek kiábrándultsága váltotta fel. Miként 1968 ellenkulturális és újbaloldali próbálkozásai, azaz alternatív csoportok és identitásformák érvényesítésének kísérletei elbuktak vagy „konszolidálódtak”, úgy a magyar filmkultúrában, a rendezők, alkotók között is „kettős tudat” alakult ki, Jancsóhoz hasonlóan a többiek is játszmákat folytattak a hatalommal. (Gelencsér 2002, II.: 9–43.) Idézzük fel Jancsó vonatkozó gondolatait:



Tudtam, hogy velejéig rohadt az egész rendszer, de elfogadtam a játékszabályokat. Másképp nem kaptam volna pénzt és lehetőséget a rendezésre. Beszél- ni akartam az engem izgató kérdésekről, s ezért olyan stílust, filmnyelvet ta- láltam ki, amelynek segítségével virágnyelven, de kifejezhettem magam. (Gervai 2004: 18)

Kósa Ferenc is felvállalta ezt a játékot azzal, hogy Jancsóhoz hasonlóan virágnyelven beszélt a Kádár-rezsimről, a forradalmak bukásáról, illetve az egyéni önmegvalósítást korlátozó hatalomról három, hetvenes évekbeli történelmi parabolájában. „*Amikor átvettem a legjobb rendezésért járó díjat, az járt a fejemben, hogy minden ellenkező lát- szat dacára mégiscsak érdemes tisztességesen élni és dolgozni. Ezt a szolid rögeszmémet, azóta is őrzöm magamban.*” – mondta Kósa a *Tízezer nap* díjátadójára visszaemlékezve. (Gervai, <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/a-tanuk/19-megkerdeztuek-kosa-ferencet.html>) Állításom így az, hogy Kósa Ferenc művei – a *Tízezer nappal* kapcsolatos meghur- coltatásait követően mintegy forradalmi tettként – a hatalom, a Kádár-rendszer fegyel- mező, korlátozó, avagy identitásformáló / torzító mechanizmusainak leleplezői. Azaz Kósa személyes élményeivel magyarázható a Jancsó és Kósa parabolái közti különbség. A *Szegénylegényekben* vagy a *Még kér a népben* (1972) alapvetően szimbólumsze- rű típusfigurák (betyárok, parasztok, katonák, rendőrök stb.) ábrázolásával, hatalom és csoport konfliktusa képezi le a mindenkori zsarnokság módszereit. Kósa Ferenc paraboláiban markáns egyéniségek (Dózsa, a bebörtönzött kommunisták, Csorba Márton) identitása kerül szembe a hatalom kényszeridentitásával, mely súlyos önazo- nosság-krízist okoz a passzív pozícióba kényszerített hősökben, akiket a hatalom testi fegyelmezés révén próbál a „helyes” útra terelni. A továbbiakban ebből a szempontból elemzem Kósa trilógiáját az identitás és testiség, a hatalom és tér fogalmi mentén.

## Hatalom versus egyén

A szubjektum képződéséről számtalan koncepció keletkezett már. Filmes szem- pontból a legtöbbször idézett alkotók Sigmund Freud vagy Jacques Lacan, akik a pszichológia, az ember lelki-biológiai fejlődése felől közelítik meg az én, az identitás létrejöttét. Stuart Hall pedig azt elemzi, hogy milyen kulturális hatások befolyásolják az ember önazonosságát, mely közel sem születéstől fogva adott, hanem állandóan (át)alakulóban van, tulajdonképpen folyamatszerű. A mikrokörnyezet, a csoportok, a társadalom, különféle szubkultúrák egyaránt formálják a szubjektumot, hozzátesznek az egyén (kulturális) identitásához. (Hall 60–85) Tehát a társadalomban, a társadalmi létben például az Amerika-mítosz „dacos individualizmusa” (*rugged individualism*) pusztán illúzió, az egyén maga is a társadalom, illetve a hatalom ideológiájának ter- méke. (Goldman 1940)

Mint Louise Althusser kifejti, minden társadalmi rendszereknek biztosítania kell a termelési folyamat közben a termelés feltételeinek újratermelését. Ez egyfelől a ter-

melőeszközök, másfelől a termelő, a munkaerő újratermelését is jelenti. A munkaerő utánpótlásának biztosítása pedig anyagi és szellemi-technikai feltételek megteremtéséből áll. A ruházaton, élelmen, megélhetően kívül fontos a szaktudás, a képesítés elsajátítása, de még fontosabb a rendszer általános szabályainak ismerete. Vagyis Althusser szerint a társadalmi rendszerek a termelés feltételeinek újratermelése érdekében kifinomult eszközökkel kondicionálják az egyént az engedelmességre, a munkavégzésre, a fennálló normák és körülmények elfogadására. (373–377)

Mindezt pedig – ahogy Louis Althusser megállapítja – az államhatalom bizonyos államapparátusok (katonaság, rendőrség, bíróság, kormány, börtön stb.) és úgynevezett ideologikus államapparátusok (iskola, média, család, egyház, pártok stb.) révén biztosítja a rendszer. Ez utóbbiak a szakosodott intézmények formáját öltik, és az uralkodó osztályok ideológiáját mint természetes és mindenütt jelenlevő normát közvetítik az egyén felé. Azaz sajátos valóságképet alakítanak ki az oktatás, nevelés révén, természetesnek mutatják fel a valójából konstruált társadalmi rendet, illetve az ezt fenntartó ideológiát. Ez a két apparátus együtt garantálja a munkaerő újratermelését: az ideológiai államapparátus indirekt módon, az ideológia működtetésével, míg az államapparátus fizikai erővel, akár testi fenytéssel biztosítja az ideológiai államapparátus politikai feltételeit. (377–393)

Az ideológia pedig Althusser szerint gondolatok rendszere, képzet, mely egyének és társadalmi csoportok szellemét uralja. Az ideológia az egyének *képzelt* viszonyát mutatja be *valós* létfeltételeikhez, illúziót kelt, de utal is a valóságra. Így az ideológia meghatározott világábrázolás, melyet a különféle ideologikus államapparátusok közvetítenek az egyén felé. Az ideológia megszólítja a szubjektumot, aki az ideológia révén eszményi viselkedésmintákat sajátít el. Gyakorlatban érvényesítendő cselekvésmintákat vázol fel, sőt maga az ideológia teszi az embert (cselekvő) szubjektummá. „[a gyerek] *helyét sajátos családi ideologikus elrendeződés jelöli ki a létben, amelyben »várják«*, *miután megfogant*” (405). Vagyis az ideológia különböző (nevelési) rítusok formájában szerepeket oszt ki az egyénekre mint szubjektumokra. (393–412) Így elmondhatjuk, hogy a társadalmi-politikai rendszer, a hatalom jelentős szerepet vállal a szubjektum, az egyén identitásának formálásában a (domináns) ideológiá(k) közvetítésével.

A szintén marxista szempontú elemzésekkel is foglalkozó Pierre Bourdieu hasonló koncepciót vázol fel a szubjektum és a társadalom / hatalom viszonyával kapcsolatban, ám Bourdieu az emberi test felől közelít a kérdéskörhöz. Bourdieu szerint a személyiség a testben észlelhető, minthogy az ember társadalmi megítélését a külső alapján keletkezett benyomás formálja. Így a szubjektum arra törekszik, hogy testét mint kifejezőeszközt, mint „nyelvet” személyiségéhez formálja. A test így társadalmi termék, minthogy nemcsak a normákhoz igazodó (vagy éppen azoknak ellenszegülő) egyén alakítja, hanem az osztály, a társadalmi státusz s az ezekből adódó fogyasztási szokások is. A test ennyiben kulturális termék is, minthogy az öltözködés, a megjelenés, a test ápoltsága stb. árulkodhat arról, ki, mennyit fektetett bele anyagilag a ruházatkodásába vagy a test formálásába. Ezt pedig a társadalmilag objektívált testet ellenőrző társadalmi tekintet (*regard*) mint szociális erő kontrollálja. Bourdieu szerint így a rendszer el is

idegenítheti az embert a saját testétől, minthogy a kulturálisan elvárt ideális testkép és az individuum tényleges testképe konfliktusba kerülhetnek. Ezért kétségbeesett harc folyik a test feletti uralomért, az emberi test tulajdonképpen hatalmi játszmák terepe. Azzal pedig, hogy az egyén részt vesz ebben, legitimálja a teste kisajátítását. Persze, mint Pierre Bourdieu állítja, a tudatos szubjektum karizmatikus erejét felhasználva kialakíthat egy testképet (*body image*) magáról, melyet különböző technikák révén elfogadtat a társadalommal. Ám az emberi test mindig is társadalmilag meghatározott marad, így a társadalom testképének (*body image*) és az egyén önképének (*self image*) konfliktusa határozza meg az individuum identitását. (151–164)

Tehát a társadalom, a hatalom identitásformáló szerepet tölt be, az önazonosságot többek között pedig közvetett (normák, ideológiák révén) vagy közvetlen módon (fenyítéssel) az ember testének alakításával, ellenőrzésével, fegyelmezésével formálja. Michel Foucault elmeegógyintézetek, börtönök, a modern egészségügy és állam kialakulás kultúrtörténeti vizsgálatának szentelte életművét. Foucault-t az érdekelte, mi és hogyan teszi az embert szubjektummá. Szerinte ennek három módja van: vizsgálat vagy kutatás révén (a tudományosság látszatával), megosztó gyakorlatok által, oppozíciók teremtésével (őrült versus normális, beteg versus egészséges, bűnöző versus törvénytisztelő állampolgár stb.) és a szexualitásban, azaz hatalmi viszonyokban keletkezik a szubjektum. Hatalmi formák teszik az egyéneket szubjektummá adminisztráció, tudományos vizsgálatok, kategorizálás stb. révén. Az egyén a hatalom ellen így háromféle téren folytathat küzdelmet: a dominancia formái ellen (etikai, szociális, vallási), a kizsákmányolás formái ellen (melyek elválasztják az egyént az általa megtermelt javaktól) és az individuumot a hatalomhoz kötő és másoktól függővé tevő gyakorlatok (vagyis a hatalom identitásformáló tevékenysége) ellen. (1983: 208–212)

Foucault több művében is a XVII–XVIII. századot tartja a legjelentősebb fordulópontnak hatalom és egyén kapcsolatában, minthogy a „klasszikus korban” alakult ki a modern állam, melyet az egyének helyett egyre inkább a tömeg, a totalitás kezdett érdekelni. Azonban, mint Foucault kifejti, a szekularizálódó hatalom megtartott bizonyos elemeket a középkori gyakorlatból, így az egyházra jellemző „pásztori hatalom” (*pastoral power*) bizonyos technikáit. A pásztori hatalom egyénekről és nem a közösségről gondoskodik, mindenkit saját gyermekeként kezel. Foucault azt állítja, hogy a modern állam igen is figyelembe vesz egyéneket, sőt individualizál. Az individuumok integrálhatók, speciális módzatokba sorolhatók. Az állam modern mátrixba szervezi az egyéneket. Nem megváltást, hanem evilági jólétet, biztonságot, védelmet ígér. Intézményesen vigyáz a közbiztonságra, a higiéniára, az ellátmányra és a termelés rendjére. Vagyis a pásztori hatalom intézményekben ölt testet, örökítődik tovább, a családon, az egészségügyön, az oktatáson és a munkáltatáson keresztül. Így a konvencionális hatalmi struktúráktól szabadulni vágyó ember feladata, hogy ráésszeljen nemcsak *jelenlegi* állapotára, hanem lehetőségeire, arra, *amivé válhatna*. Így meg kell szabadulnia a politikai kettős hangoltságtól, az individualizációtól és a modern hatalmi struktúrák totalizációjától. Az egyénnek új szubjektivitást kell létrehoznia, felépítenie, elutasítva azt a fajta individualitást, melyet az évszázadok alatt ráerőltettek. (1983: 208–226)

Michel Foucault szerint a hatalom a szubjektumot testén keresztül ellenőrzi. Többek között a börtön kialakulását elemző *Felügyelet és büntetés* című munkájában világít rá a test és a hatalom kapcsolatára. Szerinte – Bourdieu állításához hasonlóan – a testet tilalmak, kötelezettségek, kényszerítések veszik körül a társadalomban. Részleteiben, mechanizmusokon, rítusokon keresztül ejtik fogságba a testet. Ennek egyik eszköze a fegyelmezés, melynek révén a test működését szinte anatómiai részletességgel vizsgálják és kontrollálják, hogy a hatalom gazdasági-társadalmi szempontból kontrollálhatóvá és hatékonyvá formálja az egyént:

Az emberi test a hatalom gépezetébe kerül, s ez vájkkal benne, ízekre szedi, majd újraalkotja. Megszületőben a »politikai anatómia«, mely egyszersmind a »hatalom gépezete«; meghatározza, hogyan lehet foglyul ejteni mások testét, nem egyszerűen azért, hogy azt csinálja, amit kívánnak tőle, hanem hogy úgy működjön, ahogy akarjuk, az általunk megállapított eljárások, kijelölt gyorsaság és hatékonyság szerint. A fegyelem ekképpen termeli ki az alávetett és gyakorolt testeket, az »engedelmes« testeket. (1990: 188).

Éppen ezért nevezi az egyén testére koncentráló politikai anatómia kifejezése után a népesség testére összpontosító, a testkontroll hatékonyságát biztosító rendszert biohatalomnak. Szerinte a modern állam kialakulása többek között a nyílt testi fenyítés (nyilvános lefejezés, pellengérré állítás) elhagyásával, a büntetés bensővé tételével (zárt falak mögött, börtönökben folyik), a fegyelmezés neveléssé, rendszerzéssé alakításával hozható összefüggésbe. A hatalmat nem a halál, hanem az élet foglalkoztatja a modern államban, az élet feletti uralom révén, iskolák, laktanyák, műhelyek kiépítésével, a közegészségüggyel, az életkor, lakásviszonyok, migrációs problémák stb. szabályozásával kívánja az egyént mint a népesség részét kontrollálni. A biohatalom szabályozásának formája pedig a norma lesz, mely nem testi fenyítés, hanem minősítések, rangsorolás által osztja meg a társadalmat, biztosítja az *establishment* hatalmát az egyének felett (például az „engedelmes hívek *versus* uralkodó ellenségei” felosztás mintájára). (1999: 135–162)

A népesség egyénekre osztása, az individualizáció, a pásztori funkció stb. pedig Foucault szerint bizonyos térbeli mintákban is megnyilvánul. A fegyelmező hatalom az egyéneket felosztja térben – nemcsak börtönökben, de a társadalmi élet egyéb területein is. A felosztás egyik eljárása az elzárás, mely megnyilvánulhat a csavargók és nyomorultak „láthatatlanná tételében”, a tanulók kollégiumi elszállásolásában, a kaszárnnyákba sorolásban vagy az erődítmények és kolostorok rokonában, az üzemben is, mely a munkások bezárásáról gondoskodik. Ezzel együtt jár a kvadrálás elve, mely szerint minden egyénnek megvan a maga helye, minden egyént helyhez köt, megakadályozza csoportba szerveződésüket. Ez egyfelől az egyén megismerését vagy az érdek mérlegelését, másfelől viszont az individuum megfékezését és hasznosítását szolgálja. S az egyéneket nemcsak el kell helyezni, hanem funkcionálisan, meghatározott terekben kell lokalizálni. Mindenkit lajstromba kell venni, így adminisztrációs és politikai terek

alakulnak ki. Ebben a fegyelemben pedig az elemek felcserélhetetlenek. Rangsor alakul ki bizonyos minősítések, kategorizálások révén, minden testet valamilyen minőség szerint köt helyhez a fegyelmező hatalom. Ezért is alakul ki a XVIII. században a tabló mint a hatalom technikája, tudományos módszere, mellyel ellenőrizhetik az árut, a pénzt és a munkaerőt is, s amely segíti az áttekinthetőséget és a megfékezhetőséget. A fegyelem így Foucault szerint „élőkép”-eket teremt, melyek a zavaros, haszontalan vagy veszélyes sokaság rendezett sokféleséggé alakításának megnyilvánulásai:

De a fegyelmező szétosztás formájában a tablóba rendezés funkciója ezzel szemben az, hogy a sokféleséget önmagában kezelje, felossza és a lehető legtöbb hatást hozza ki belőle. Míg a természet rendszertana egy olyan tengelyen nyugszik, amely a karaktertől a kategória felé megy, a fegyelmező taktika azon a tengelyen található, amely az egyedit köti össze a többszörössel. Lehetővé teszi az egyén jellemzését egyenként, egyszersmind egy adott sokaság rendjébe helyezi. Elsődleges feltétele a különböző elemek együttese ellenőrzésének és felhasználásának: olyan hatalom mikrofizikájának az alapja, amelyet »cellásnak« nevezhetnénk. (1990: 203)

Vegyük hozzá ehhez még Csepeli György hatalomról, illetve hatalom, identitás és tér viszonyáról tett megállapításait. „A hatalom mások közvetett vagy közvetlen eszközei révén történő kényszerítése, amit a kényszerítés egyéb változataitól a jogszerűség, elfogadottság – Max Weber kifejezésével élve –, a legitimitáció különböztet meg.” (16) Csepeli szerint az ember alapvetően meghatározatlan (specializálatlan, természetes életképességgel alapvetően nem rendelkező) lény, ám ezt a meghatározatlanságát meghatározottságba fordítja, amint a többi emberrel interakcióba lép s elsajátítja a nyelvet (ez a képessége biológiai örökség). Ezáltal lesz cselekvőképes. Vagyis az egyén tulajdonképpen „félkészén” születik, folyamatos fejlődésben van, az interakció és a kommunikáció képességét fokozatosan sajátítja el. (38–48) Azaz identitása társadalmi-hatalmi interakciók eredménye. „A politikai élet egyetlen nagy színpadon zajlik, ahol csak egyetlen főszerep van, mindenki más szerepét a főszereplőhöz való viszony határozza meg.” – írja Csepeli (168). Csepeli Shakespeare „színház az egész világ” metaforáját gondolja tovább. Szerinte a mindennapi élet és a politika is színpad, ahol mindenki játssza az „én”-t a másik előtt, miközben maga is közönség. Az egyéneket pedig a biztonság akarása bírja rá a szerepjátzásra. A politikai életben viszont egyetlen nagy főszerep van, melyhez mindenki igazodik, melynek fényében mindenki meghatározza önmagát. Éppen ezért a politikai cselekvés látható fizikai tere jóval szélesebb, fizikailag is nagyobb, mint a mindennapi életé, mivel a hatalom tereinek lényege a reprezentativitás. A hatalom kommunikációs terei mesterségesen felnövesztettek, díszesek, szimbólumokkal telítettek. A szimbólumok a hatalom időtlenségét, megingathatatlanságát, nem – evilágiságát, mindenütt jelenlétét hivatottak közvetíteni a közösség felé (ilyen szimbólum lehet az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat vagy a magyar Szentkorona). Kitüntetett fontosságúak így az ünnepek, ahol a hatalom pontos forгатókönyv szerint

reprezentál, viselkedésformákat határoz meg s a tér-idő feletti totális uralom érzetét kelti audiovizuális hatásmechanizmusaival (monumentalitás és zene). Ez szerinte a huszadik század tömegtársadalmában különösen fontossá vált, s a látásért és a látottságért folytatott küzdelem határozza meg korunkat, minthogy az emberek számára a „most”, a „pillanat”, illetve a „benyomás”, az azonnal ingerek a lényegesek, amelyeket egy adott időben és térben tapasztalnak meg. (168–178)

Az eddigieket összegezve elmondható, hogy a társadalmi-politikai rendszer, a hatalom az egyénre a domináns ideológia révén valamilyen „kívánatos szerepet”, normálisnak elfogadott önazonosságot, ideális identitást (melyet kényszeridentitásként élhet meg) ragaszt közvetett vagy közvetlen módon, a testi és térbeli kontroll, a fegyelmezés, az ellenőrzés stb. eszközeivel. Ez pedig számos konfliktust eredményezhet, mivel a saját önazonosságát védő szubjektum passzívan vagy aktívan ellenáll. Kósa Ferenc paraboláiban (és a hetvenes évek magyar filmjeinek jelentős hányadában) pontosan ez a probléma jelenik meg a különböző történelmi korszakok hasonló hatalmi struktúráiban.

## Rendszerkritika virágnyelven

„[...] a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására. [...] Már nem diktatúra, még nem szabadság – ez volna a kelet-európai filmes parabolák paradigmatis közege.” (Gelencsér 2002, II.: 128)

Mint arra Gelencsér Gábor rámutat, a parabolikus formának egy-két előzményével (például Banovich Tamástól a rendszerváltásig betiltott *Eltűszentett birodalom* [1956/1990]) találkozhatunk a hatvanas évek modernizmusa előtt, s a magyar történelmet jellemzően Jancsó Miklós kezdte el parabolikus-allegorikus stilizáció tárgyává tenni. (2001: 10–24) „A Szegénylegények *direkten arról szól, mi történt 1867 után, de ebben a filmemben is – mint a többiben – azt akartuk megmutatni, mi van a Kádárkori Magyarországon.*” – nyilatkozta Jancsó. (Gervai 18.) Mint Gelencsér is leírja, a parabolákat a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmművészetét átható „kettős tudat” termelte ki. Azaz a hatvanas évek végére mindenki tisztában volt már a Kádár-rezsim természetével, így bizonyos határokon belül maradván, burkoltan igyekeztek kritizálni a rendszert. Ezért a parabolák kerültek a nyílt politikizálást, indirekt módon ideologizálnak, céljuk, „*hogy a konkrét jelentés mögött megjelenjen egy olyan »metajelentés«, amelyre az elbeszélés- és ábrázolásmód minduntalan utal [...]*”. (2002, II.: 142). A virágnyelven előadott, közös tudás azonban az „értő közönség” számára dekódolható marad.

Természeténél fogva a parabolikus-allegorikus beszédmódra jellemző az absztrakció, sokszor ha valós történelmi korokban játszódnak is az adott filmek, a történelmi filmekkel szemben nem egy időbeli folyamatot, hanem zárt történelmi térben zajló cselekményt jelenítenek meg. Így különböznek egymástól például Herskó János *Párbe-*

*széd* (1963) című közelmúlt-elemző drámája és Jancsó Miklós *Szegénylegényekje*, vagy Kósa Ferenc *Tízezer napja és Nincs idője*. Míg a *Párbeszéd* és a *Tízezer nap* a (második) világháborútól a hatvanas évekig követi szereplőit, sorsuk, identitásuk alakulását, addig a *Szegénylegények* vagy a *Nincs idő* a történelem egy adott időpontjában létező történetben játszódnak. Ennek ellenére Jancsó vagy Kósa parabolái ugyanúgy történelmi mozgásokat ábrázolnak, azonban allegorikus modellt alkotnak, általánosítanak. S míg az analitikus történelmi filmek fejlődési folyamatot mutatnak be, a múltból a jelenbe tartanak, s a múltat, illetve múlt és jelen kapcsolatát elemzik, addig a történelmi parabolák a múlt statikus világán keresztül a jelen problémáit vizsgálják. (Gelencsér 2002, II.: 127–143) Épp ezért is nevezi Gelencsér Gábor Kósa történelemszemléletét Jancsó strukturalista beállítódásával szemben mitizálónak; minthogy a történelem mítosszá alakításával hoz létre absztrakt, parabolikus világot Kósa az *Ítéletben* vagy a *Hószakadásban*, hogy valamilyen állítást tegyen a jelennel kapcsolatban a mitizált múlt segítségével. (www.filmkultura.hu) Így a történelmi parabolák gyakran anakronisztikusak, azaz a történelmi hitelességet feláldozzák a politikai kritika oltárán: a *Sírokkó* (1969, r.: Jancsó Miklós) Marco Lazarjának vagy az *Ítélet* Dózsa Györgyének ideológiai vitái az 1930-as években, illetve 1514-ben biztosan nem, vagy nem ebben a formában hangzottak volna el.

Ezeken kívül pedig Jancsó és Kósa filmjei más aspektusaikban is hasonlíthatnak. Mindkét rendezőnél fontos szerepet játszik a foucault-i értelemben vett és a Csepeli által leírt hatalomelmélet, azaz a fegyelmező hatalom, a test és identitás valamint a tér fogalmai mentén elemzik a jelent a múlt segítségével.

## Identitás, test, hatalom

Jancsónál a *Szegénylegényekben*, a *Csillagosok, katonákban*, az *Égi bárányban* vagy a *Szerelmem, Elektrában* (1975) is fontos szerepet játszik a test lemeztelenítése, illetve felöltöztetése. Jancsó elemzői ezt csoport, illetve identitásképző mechanizmusként írták le. Vagyis a különféle hatalmi centrumok a „vetkőzés – öltöztetés” rítusain keresztül formálták az egyes csoportok tagjainak identitását, elnyomóból így lett elnyomott és viszont. (Hirsch 44–79)

Ez a motívum – az identitás meghatározása a testi fegyelmezésen keresztül – jelen van Kósa trilógiájában is. Az *Ítéletben* Dózsa György identitáskrizise határozza meg a történet mindkét idősíkját. A jelenben a hatalom Dózsára akarja erőltetni az áruló szerepkörét, míg a múltban, Dózsa egyfelől forradalmár, másfelől viszont a forradalmárok vezetője, így hatalmi figura. Arcába is vágja egyik paraszt, mikor karóba húznak ellenszegülőket, hogy Dózsa felkelői nem különbek a zsarnokoknál, akik ellen fellázadtak. Vagyis egyik idősíkban a hatalom kiszolgáltattotta, míg a másikban maga kénytelen a fegyelmező hatalom szerepkörét felvállalni. Ahogy Foucault leírta, a hatalom normákat teremt, így Dózsa is: rituális versenyt rendel el, melynek révén létrehozza a cselekvő, forradalmár-szobjektumot. Csak az tartozhat a felkelők közé, Dózsa seregébe, aki

testileg kompetens, van olyan erős, hogy megmozdítsen egy robosztus malomkövet. Emellett pedig Dózsánál nyilvános testi csonkításokat, kivégzéseket helyez kilátásba. Ám ami a rituálékban közös – hogy ezek által képződik a forradalmárok csoportidentitása, mely céljukat is kijelöli –, abban Dózsa végig bizonytalan, s végig hánykódik a véres kezű diktátor és a felszabadító forradalmár szerepköre között (rímel ez egyfelől a Kádár-rendszer legitimitási kérdéseire, a „forradalom – ellenforradalom” distinkció problémájára, ugyanakkor pedig olyan nemzetközi, máig vitatott személyiségek tevékenységére, mint Ernesto CheGuevara). Ezt az identitáskrizist pedig a jelenbeli hatalom is támogatja, minthogy a tárgyalás során folyamatosan megkérdőjelezzik a Dózsa-mítoszt, amit a vezér hívei megalapoztak.

Ebben az ügyben lesz kulcsfontosságú Dózsa rituális kivégzése, mikor a forradalmárt trónra ültetik. Csupán Werbőczy, a hatalom jovialis képviselője fedezi fel és tárja a bírák elé, hogy nem szabadna ilyen parádét keríteni Dózsa kivégzése köré, minthogy az utókor nem a parasztfelkelőket, hanem a bírákat fogja véres kezű gyilkosként számon tartani. Ezért is akarják még az utolsó pillanatban is elvei megtagadására kényszeríteni Dózsát. Ám a vezér ellenáll, sőt felfedezi a mítoszteremtés lehetőségét. Tulajdonképpen Dózsa dekonstrukciót hajt végre az utolsó jelenetben, azaz felhasználja a hatalom rituáléját arra, hogy egyfelől saját identitását megteremtse, másfelől pedig az *establishment* teatrális kivégzési folyamatát a rendszer ellen fordítsa. Erre a célra testét használja fel, melyen keresztül a zsarnokok meg akarják fegyelmezni a vezért és csatlósait is, megsemmisítve ezzel a felkelők forradalmár-identitását. Dózsa kiéheztetett katonáit kényszerítik (illetve 10–14 nap ételmegvonás után már kényszeríteni sem kell őket), hogy az izzó vastrónra ültetett férfi húsából egyenek. Azzal azonban, hogy Dózsa ellöki magától a hatalom végrehajtóit, illetve az áruló deákat, s önként, méltóságteljesen ül a trónra, tudatosan építi fel saját mítoszt, és határozza meg a regnáló hatalmat szadista zsarnokságként. Azt teszi, amit Bourdieu is leírt: tudatosan használja fel testét a hatalom ellen. Vagyis mártírhalála felvállalásával, teste megcsonkítása és megcsúfolása, elpusztítása révén láthatóvá teszi a hatalom identitásformáló mechanizmusát, melyet Foucault is leírt.

Test, identitás és hatalom kapcsolata hasonlóképp jelenik meg a *Nincs időben*. Itt a politikai foglyok (kommunisták: Jáki, Gádor és Gáspár), egy átlagos elítélt (Kallós István) és a börtönigazgató / fegyőr (Dániel és Babella) hármasa határozza meg a film hatalmi viszonyait. A kommunisták éhségstrájkjal tüntetnek a börtön uniformizáló mechanizmusa ellen. A testük veszélyeztetésével, önmaguk fizikai kizsákmányolásával láznak az apparátus mint a szubjektumot ideológiailag formáló centrum ellen. Nem hajlandók elfogadni a börtön rabszerepét, ők mindenáron különböznek az igazi bűnözőktől. Tehát az éhségstrájk révén itt is a test válik identitásképző erővé, a testi-ség különíti el az éhező kommunistákat a rendszernek alávetett, annak kegyeit élvező étkező fegyencektől.

Ezért is válik fontos motívummá Kallós, a testvérgyilkos politikai foglyok közé helyezése. Gádor, a csoport radikálisabb, dühösebb tagja tiltakozik is a börtönigazgató Dániel intézkedése ellen (aki egyébként éppen besúgónak akarja használni Kallóst), melynek révén ismét megsértik az ő identitásukat, és ismét közönséges bűnözőkhöz



akarják hasonlóná tenni a rendszer ellen jogosan lázadó kommunistákat. Szimbolikus, és az identitásképző testiség jelentőségét hangsúlyozó mozzanat, mikor Gádor fellöki Kallós edényét, megvonva így a passzív, reflektálatlanul létező férfitől az evés lehetőségét. Jóllehet, ez egyfelől dühös tett, másfelől viszont legalább annyira felhívás integrálódásra, mint amennyire a kirekesztés aktusa. Hiszen Gádor ezzel mintegy saját maguk közösségébe kényszeríti Kallóst, aki ugyanúgy éhes marad, mint a cella három politikai foglya. Vagyis az ételmegvonás révén azonosulásra kényszeríti rabtársát.

S a kommunisták mint identitásformáló hatalmi centrum képviselői valóban hatnak a közömbös férfire, aki egyre inkább szimpatizálni kezd a csoporttal (főleg az idősebb, bölcsőbb és mérsékeltbb Jáki emberségessége, illetve annak jogtalan kivégzése miatt). Szolidaritásának kulcsmozzanata ismét testi motívumhoz köthető. A kommunisták megtagadják az evést, ezzel elutasítják a hatalom gondoskodását, egyúttal a rabidentitást is. Kallós paradox módon épp a fogyasztás révén vállal közösséget a maga módján újdonsült cellatársaival: kanalat nyel, elmondása szerint Jáki miatt. Azonosulását pedig az orvos, „miért tette?” kérdésére adott válasza szemlélteti legdirektebben, mely korábban a kommunisták szájából hangzott el a börtönigazgatóval folytatott parttalan vitájuk során: „hiába, aki nem él velünk, az nem értheti”. Azaz Kallós a saját teste elleni merénnyel veszi fel a kommunisták csoportidentitását, a lázadó szerepkört. Ezzel egyúttal kigúnyolja a hatalmat, mely végig azon ügyködik, hogy a kommunista cella tagjai feladják éhségstrájkjukat és az evés által betagozódjanak a többi rab közé. Csak ő nem az ételt, hanem az evőeszközt eszi meg. A Bourdieu vagy Foucault által leírt lázadási folyamat ez: Kallós Jáki értelmetlen halála révén (Babella szökésre kényszeríti és lelövi) ráismer a hatalom működés módjára, így lépést tesz egy újfajta szubjektivitás felé a testképe, a teste tudatos (át)alakításával, felhasználva és kiforgatva a rendszer testfegyvelmező mechanizmusait.

A *Hószakadásban* nincs ilyen markánsan jelen a testiség, de ebben is megjelennek a Bourdieu és Foucault által felsorakoztatott testpolitikai motívumok. „*A klasszikus kor folyamán fölfedezték a testet mint a hatalom tárgyát és célpontját. A testet kísérő megkülönböztetett figyelem jeleit könnyű megtalálni – a testet manipulálják, formálják, dresszírozzák, s a test engedelmessé válik, válaszol, ügyes lesz vagy erői megsokszorozódnak*” – írja Foucault (1990: 186)

Miként Jancsónál, úgy a *Hószakadásban* is fontos a test öltöztetése, azaz az egyenruha. Csorba Márton, a dezertáló (illetve egy tisztességtelen verseny révén kimentő kapó) főhős többek között úgy próbál meg elszökni a háború elől, vissza otthonába, hogy leveti katonai zubbonyát és parasztruhát ölt. A hatalmat (a statáriumot) képviselő, őt felelősségre vonó Hadnaggal folytatott kapcsolata is eszerint alakul. Illetve a ruhát – akár Jancsó paraboláinak elnyomófigurái – identitásformálásra és -fosztásra használja. Őrnagyát vasra vereti és levetkőzteti; egyik felettese a dezertőroket úgy bünteti rituálisan, hogy megtépi egyenruháját; s maga a Hadnagy is civilbe öltözik, mikor kikapcsolódás gyanánt focizik beosztottjával.

Emellett a hatalom biohatalomként is megjelenik. Egyfelől étellel és borral kínálja a Hadnagy Csorbát, másfelől pedig elemzi a szökevényeket, s megállapítja, hogy nyilvánvalóan örültek, mert szökési kísérleteik irracionálisak és megmagyarázhatatlanok. Azaz a hatalom deviánsnak és ésszerűtlennek bélyegzi a lázadást, ahogy azt például Herbert Marcuse leírta a fogyasztói társadalmakkal kapcsolatban. (Marcuse 1990) Számára nem létezik, csak „dezertőr” és „engedelmes katona”, azaz a rendszer alávettségét reprezentáló identitásformákat ismer el, más alternatívákat deviánsnak és irracionálisnak minősít.<sup>2</sup>

## Tér, hatalom, identitás

Tehát a testiség és identitás kapcsolata a hatalom rítusaiban kitüntetett, és hasonló funkciója van Jancsó Miklós és Kósa Ferenc filmjeiben. S mint már a parabolikus forma általános működés módjának ismertetésekor utaltam rá, Jancsó és Kósa parabolái a hatalom tereinek ábrázolásában is hasonlítanak. Jancsó műveivel kapcsolatban a szakirodalom szintén gyakran taglalja, hogy bennük a tér kiismerhetetlen, sokszor labirintusszerű. Jóllehet, a *Szegénylegényekben* a tér egyfelől radikálisan kiüresített (a puszta közepén elterülő sáncon kívül semmi sincs se távolban, se közelben), tehát átlátható, ugyanakkor a folyamatos kameramozgásnak (belső vágásnak) köszönhetően a nézőben szorongás keletkezik, mert sokszor – mint az *Égi bárányban* vagy *A zsarnok szívében* (1981) – a képen kívülről éri támadás, behatás a látható játékerter, illetve az abban mozgó szereplőket. Így nemcsak Jancsó zárt terei (mint a *Szegénylegények* börtöne, a *Fényes szelek* [1969] kollégiuma vagy *A zsarnok szíve* udvarháza), hanem pusztái, síkvidékei is labirintusszerűek lesznek a sajátos jancsói forma miatt. (Kovács 2008: 350–359) Kalmár György Kovács gondolatait továbbfejlesztve így ír erről tanulmányában:

„A film központi tere, a sánc melyben a szegénylegényeket fogva tartják egyértelműen labirintus-szerű: a film éppúgy be van zárva ebbe az átláthatatlan térbe, mint a rabok. Nincsenek nagy, megalapozó totálók, a sánctól soha nem látjuk kívülről, soha nem látjuk át. [...] A sánc képeit néha az azt körülvevő puszta képe ellenpontozza, de Jancsó filmjében a puszta is börtönné 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.” (48–49)

<sup>2</sup> Hatalom és fogyasztás / étkezés kapcsolata nemcsak Kósa három művében, de a magyar modern film más filmtípusaiban is feltűnik. Lásd például Ureczky Eszter e kötetben szereplő tanulmányát, mely a *Veri az ördög a feleségét* című filmben (1978) mutat ki ahhoz hasonló kapcsolatrendszeret, melyeket e fejezetben elemeztem Kósa Ferenc műveiben. (159–170)

Ez a térkonfiguráció pedig természetesen a mozgásokat irányító rejtőzködő hatalomnak (Kovács, 2002: 299–313) kedvez. A nyílt teret és a labirintusokat egyaránt saját hasznára fordítja a kiszámíthatatlan rendszer, s ahogy Foucault leírta, a téri lokalizáció révén, a sokaság sokféleségbe rendezésével, az egyén helyhez kötésével ellenőrzi és fegyelmezi a szubjektumokat. A *Szegénylegényekben* magánzárkákba különíti el a rabokat, a *Fényes szelekben* pedig „tablót” készít a diktátor alattvalóiból, sorba állítja az alávetetteket. Ezáltal pedig a hatalom meghatározza a szerepeket, a mozgások pontos levezénylése, „megrendezése” az *establishment* forgatókönyve szerint zajlik, melyben a mozgatott, alárendelt, a hierarchiába besorolt szubjektumok identitása ideológiailag meghatározott. A *Csillagosok, katonákban* vagy még inkább a *Még kér a népben* a mozgatott egyén, csoport vagy tömeg koreográfiája, térbeli elhelyezkedése határozza meg a mozgók identitását. Például más a szerepe a *Még kér a népben* a körön belül és a körön kívül táncolóknak.

Kósa Ferencnél, ha különböző formában is, de hasonló és hasonlóan kitüntetett identitásformáló funkciója van a térnek. Jóllehet, a hosszúbeállítós stílusnak itt is nagy szerepe van, de Sára Sándor kiváló kameramunkájának Kósánál nincs olyan markáns dramaturgiai funkciója, mint Somló Tamás vagy Kende János operatóri munkájának. Kósánál a kamera nem a szorongást és kiszámíthatatlanságot erősíti, hanem inkább a térbeli történéseket elemzi, a látható tér komplexitását tárja fel. Ezzel pedig rámutat a hatalom ideális kényszeridentitásának, illetve az ezt propagáló ideológiájának, illetve a szereplők tényleges, alternatív identitásának feszültségére (lásd a *Nincs idő* kezdőjelenetét, melyben a békét és felebaráti szeretetet hirdető börtönigazgató beszéde közben a kamera egy apáca megerőszakolását követi).

Az *Ítéletben* a már említett történetsszerző flashback-szerkezet a térábrázolás szempontjából is elkülöníti a jelent és a múltat, jóllehet a múltbeli cselekmény fejlődésével a múltbeli térkonceptió folyamatosan közeledik a jelenbelihez. A jelenben Werbőczyék Dózsát elkülönítették a csoportjától, a sokaságtól és a tárgyalóterem, illetve cellája zárt teréhez rögzítették. (1. kép) Ezzel rákényszerítették a rab, a pellengérré állított bűnös szerepkörét, s mint már elemeztem, a hatalom azon dolgozik, hogy egyszerű bűnösből tömeggyilkos zsarnokká tegyék Dózsát forradalmi eszméi megtagadásával. Tehát a fegyelmező aktussal, a téri lokalizációval a rendszer kényszeridentitását erőltették Dózsára. A belső térbe számúzással bezárták a domináns ideológia által előírt alávetett szubjektumszerepbe.

Ezzel a jelenbeli szituációval állítható párhuzamba a múlt azon fejleménye, hogy Dózsa György mint hatalmi figura módszereinek radikalizálódásával, azaz Dózsa forradalmárszerepének halványulásával és zsarnokidentitásának erősödésével egyre gyakrabban jancsói, labirintusszerű, klausztrófó hangulatot árasztó belső terekben tűnik fel. A helyhez kötöttség foucault-i elmélete felől olvasható a jelenet, minthogy a nagyobb hatalom, ami ellen a forradalmárok harcolnak, Dózsa zsarnokká válásával győzelmet arat, mert ezáltal felaprózódik a felkelők sokasága. Kiábrándult árulókra, Dózsa ellen lázadókra és Dózsa-szimpatizánsokra bomlik fel a csoport. Így tulajdonképpen a múltbeli „befelé tolódás”-t, azaz a forradalmárból elnyomóvá váló vezér iden-

titásának torzulását használják ki Werbőczyék, akik, szintén belső, szűk, klausztrófób térhez kötik Dózsaét.

E koncepcióval kerül szembe a jelenbeli cselekmény eleje és az *Ítélet* zárójelente, melyekben a nyílt, bár tagolt külső tér válik a történések helyszínévé. Az utolsó, már elemzett képsorok Csepelinek a hatalom reprezentációjáról alkotott elméletét is felidézhetik a Kósa-mű nézőjében. (2. kép) A hatalom monumentális, aréna vagy ókori színházszerű térben szervez teátrális kivégző rituálét, mely már szinte jancsói képsorokat idéz: a Hirsch Tibor által „rettenet színházá”-nak nevezett jancsói rítusok köszönnek itt vissza. (44–79) Jelmezbe bújtatott egykori felkelőket kényszerítenek ostorral (ennyiben a *Szegénylegények* vesszőfutása juthat a néző eszébe) táncra a centrumba helyezett izzó vastrón körül. A hatalom képviselői természetesen a „színház” peremén foglalnak helyet, mintegy kívül helyezkedve a rituálén, szemlélődőként, felülről alátékitve a megkínzottakra. Ez a hatalmas, reprezentatív, sok néző számára látható, érzékelhető, sőt átérezhető tér a nyilvánosság tere, ahol a rendszer megmutatja erejét, meghatározza alattvalói pozícióját, státuszát. A hatalom kijelöli Dózsa és felkelői mint szubjektumok helyét a „játék”-ban, a társadalomban, amely felett visszavette az uralmat a gyilkosokként reprezentált parasztoktól. Azonban, mint már elemeztem, ez az a tér, ahol Dózsa megfordítja a helyzetet, és forradalmár identitását megteremtendő „átveszi a hatalmat”. Ez az aréna így konkrét veszthelyből a történelem absztrakt színpadává válik, ahol a legendateremtés, a mitizálás aktusa zajlik. Azzal, hogy Dózsa önként lép fel a vastrónba, visszaveszi a hatalomtól a cselekvés jogát, amitől őt mint „tömeggyilkost” a belső terekben, a börtönben és a kifosztott udvarházakban megfosztották. Visszatérése a külső térbe így szimbolikus, hiszen a hatalom fegyelmező rítusainak helyt adó teátrumban a hatalom mechanizmusait a rendszer ellen fordítva Dózsa felszabadítja önmagát, s leleplezi a diktatúrát.

Míg a reprezentatív politikai színpad az *Ítélet*ben igazából az utolsó jelenet helyszínét adta, addig ez a fajta hatalmi tér, illetve a foucault-i értelemben vett tablóserűség végig uralja a *Nincs idő* cselekményét. Gelencsér Gábor szerint is a *Nincs idő* működik a legtökéletesebben parabolaként Kósa trilógiájából (Gelencsér, 2002 I.), s ezt az állítást megerősíti a mű térkezelése. A játékidő kilencven százaléka a fő helyszínen szolgált börtönben játszódik, csupán néhány jelenetben kapunk információfoszlányokat, képtörödeléket a külvilágról (illetve Kallós operációja révén egy kórházi miliő oldja meg a fegyház fojtogató atmoszféráját). Végig ez a zárt, jól strukturált, labirintusszerű tér határozza meg a cselekményt. Már felosztása is sejteni engedi a hatalom természetét, illetve összhangban áll Dániel, a börtönigazgató humánus, de végső soron mégis diktatórikus politikájával. A gyűléseket, melyeken Dániel valamilyen, a börtön életét érintő fontos beszédet mond (mint például a nyitójelenetben, karácsony és a jutalmazások alkalmával) a fegyház hatalmas aulájában tartják. (3. kép) Ez a helyiség egyfelől megfelel annak, amit Csepeli a politikusok „hétköznapi-illusziója”-ról ír, hiszen Dániel és a rabok egy térben, egy szinten vannak, így olyan, mintha egy demokratikus, de legalábbis humánus intézményben lennének (ezt próbálja az idealista börtönigazgató retorikájával is erősíteni). Azonban a térbe hatalmas kalitkák vannak felállítva, me-

lyekkel bizonyos rabokat elválasztanak a többi fegyencről. Azaz, a hatalom itt is kategorizálja, szeparálja, lajstromba veszi, tablószerűen csoportosítja a sokaságot, s Dániel beszédében, jutalmazások révén próbál a tömeg tagjaihoz mint egyénekhez szólni. A jutalmazással csak erősíti a börtön a rabok megosztottságát, hogy azok ne léphessenek fel egységes lázadóként a börtön apparátusával szemben. A jó magaviseletért, a normák, a szabályok betartásáért kiváltságok és humánus bánásmód jár (egyik idős rab, mivel nincs hová mennie, ironikus módon a büntetése meghosszabbítását kapja ajándékba). Dániel – és végső soron utóda, Babella, illetve felettesük, az igazságügyi miniszter is – tulajdonképpen a Kádár-rendszer alapelvét, az „aki nincs ellenünk, az velünk van” politikát képviseli. Dániel, miként Kádár jóléti intézkedésekkel neutralizálja és tartja távol a politikától a társadalmat. (Szabó 12–18) Vagyis a térbeli elkülönítést ideológiai elkülönítéssel párosítja, egyfelől mindenkiben erősítve a rabidentitást, másfelől pedig azt az érzetet, hogy mindenkivel egyénként törődik a hatalom mint biohatalom, mint jóléti „állam”.

Ezzel a labirintusszerű, paradox módon egyszerre nyílt és zárt, szabad és tagolt térrel áll szemben a kommunisták magáncellája, mely mintegy az ellenállás, az alternatív identitás (a forradalmár-szerep) utolsó „bástyája” a börtönön belül. (4. kép) Ám mint az *Ítélet*ben, úgy a *Nincs időben* is csupán a passzivitás és tétlenség helyszíne a belső tér. Sőt a börtönigazgató rendszeres látogatásaival, vagy Babella a játékidő vége felé egyre inkább felszaporodó terrorakcióival a hatalom tudatosítja, hogy ez a cella mint az ellenállás tere csupán illúzió, valójából ez is a fegyház, a rendszer által uralt apparátus része. Ide kívánczok egy másik kádárkori fogalom, a „legvidámabb barakk”. Miként Szabó Miklós kifejti, ez a gúny jól jellemzi a Kádár-rendszert, melyet pedig mint egy börtönön (a szocialista táboron) belül a legtisztább cellát (legvidámabb barakk), nem pedig mint egy üdülő legszebb kempingházát kell értelmezni. (18) Vagyis a *Nincs idő* így azt mutatja be, hogy bármilyen rituálékra is használja a teret a hatalom, s bármilyen engedményeket is tesz a térbirtoklással kapcsolatban, attól még, ha kell, érvényesíti a totális kontrollt. Fegyelmez, megmutatja, hol vannak a határok, s milyen rendszerben létezik valójában az egyén. Így a kommunistáknak is rá kell döbbernies időről időre, hogy az alternatív identitásukkal összekötött cella valójából fals önazonosság-ideált jelöl: az ugyanúgy a hatalom identitásformáló mechanizmusának része. Ez pedig a hatalom igazi arcáról rántja le a maszkot. Dózsa az *Ítélet*ben azért győzhetett bizonyos értelemben, mert megértette a rendszer valódi működését. A *Nincs időben* viszont a kommunistáknak az a tragédiája, hogy tévhitben élnek a hatalom természetét illetően, minthogy lázadásukkal, a cella mint alternatív identitásuk kibontakoztatására használható tér félreismerésével valójában éppen az *establishment* kezére játszották magukat. Kósa e műve szerint a nyílt ellenállásnak az önmagát puhadiktatúráként működtető rendszerrel szemben nincs esélye. Mégpedig egyszerű ideológiája („aki nincs ellenünk, az velünk van”), illetve a tömeg (térbeli) megosztottsága (tagjainak egymás ellen fordítása – mint ahogy azt az egyik rab Gádor elleni támadása mutatja) miatt.

Az előző két filmhez hasonlóan ambivalens a nyílt tér a *Hószakadásban*. A film hegyvidéki területen játszódik, így itt még markánsabb a már az *Ítélet*ben és a *Nincs*

időben is feltűnő „természetes falak” (hegyláncok, magaslatok) jelenléte. A hegyek kettős természetűek: sűrű erdői elrejtik a főhőst, Csorbát és nagymamáját, másfelől viszont a hatalom által birtokolt tisztásról tekintve bezárják az egyént. (Sőt a nagymama története szerint a család amerikai emigrációját gátolta meg a táj, illetve a leszakadó hó.)

A táj e kettős természete már a nyitó képsoroktól kezdve uralja a cselekményt. (5. kép) A kimenőért folytatott katonai vetélkedő vörös sziklák közt zajlik, teljes felszerelésben. A hatalom identitásformáló rítusa itt olyan erős képi szimbolikában jelenik meg, mint az *Ítélet* zárójelenetében vagy a *Nincs idő* börtönaulájában tartott beszédekben. Foucault politikai anatómia fogalma köszön vissza a *Hószakadás* expozíciójában. Miként Dózsa, úgy Csorba is a rendszer játékszabályai szerint, annak kényszeridentitását a katonai felszereléssel magára öltve próbál meg túlélni mindenáron, csalással és gyilkossággal. Tulajdonképpen a *Hószakadás* az *Ítélet* folytatásaként is felfogható, minthogy a főszereplő forradalmár itt is a hatalom testképét és terepét használja fel a lázadásra, kitörésre a normatív szerepéből, nyitásra az alternatív identitás felé. Vagyis a hegyvidék egyszerre elnyomó és felszabadító akcióknak szolgál helyszínül.<sup>3</sup>

A játékidő kétharmadában persze a hatalom által ellenőrzött tisztást körbeölelő hegyláncok „rácok”-ként funkcionálnak, és ez a tér ad helyet a rendszer rituális büntetőakcióinak. (6. kép) Itt zajlik a dezertőrök felelősségre vonása, rituális felöltöztetésük és egyenruhájuk megtépése. Ugyanakkor innen indul Csorba „partizánakciója” is azáltal, hogy látszólag behódol a Hadnagynak és eljátssza az engedelmes katona szerepét. Ugyanazt teszi, mint Dózsa az *Ítélet* utolsó jelenetében: Csorba a saját javára fordítja a nyílt tér által biztosított elnyomó mechanizmust, a tisztáson zajló bírósági procedúrákat. Hogy tisztázhassa magát, szabadulhasson és csatlakozhasson az erdőben bujkáló édesapjához. Tehát ismét egy jó (bár végső soron nem pozitív eredményt hozó) stratégiát láthatunk arra, hogyan lehet a totális kontroll alatt tartott diktatórikus térben kijátszani a hatalmat. Kósa a *Hószakadás*ban ugyanazt állítja, mint az *Ítélet*ben: meg kell ismerni a rendszer igazi arcát, s legfeljebb megőrizve a forradalmár-identitást a hatalom játékszabályait követve célszerű bomlasztani az *establishment*et.

Tulajdonképpen Kósa e három parabolájával a Foucault által leírt lázadási metódust érvényesítette, hiszen olyan történelmi témákat, mítoszokat használt fel, melyek a szocialista tradíciók részei voltak. Dózsa György alakját mint a feudalizmus ellen lázadó parasztforradalmárt már a Rákosi-rendszer zászlajára tűzte. A Horthy-korszakot is általános gyakorlat volt démonizálni, még az ötvenes évek második felének realista drámái (Herskó János: *Vasvirág* [1958], Máriássy Félix: *Csempészek* [1958]) is sokszor a harmincas években játszódtak. Így Kósa művei látszólag megfelelnek a szocialista kultúrpolitika követelményeinek, ám parabolikus természetük miatt, akár Jancsó művei, mégis rendszerkritikus filmekké válnak a mítoszok, illetve test / identitás, hatalom és tér szubverzív használata által.

<sup>3</sup> A nyílt és zárt tér szembeállítását nemcsak Kósa műveinek, de más modern magyar filmeknek is jellemző motívuma. Makk Károly *Megszállottak* (1962) vagy Jancsó *Oldás és kötés* (1963) című filmjeit Vincze Teréz elemzi tanulmánykötetünkben, és ahhoz hasonló következtetésekre jut, amilyeneket a Kósa paraboláival kapcsolatban tettünk. (25–40)

## Egyén versus csoport

Mint a fenti elemzésből láthattuk, Jancsó Miklós és Kósa Ferenc filmjeinek közös pontja, hogy bennük a hatalom a tér felosztásával, az egyének és csoportok térbeli elhelyezésével, az emberi test fegyelmzésével alakítja a szubjektum identitását. Azonban van két markáns különbség Jancsó és Kósa művei között, melyek a két alkotó világlátásából és attitűdjéből fakadnak. Abban a szakirodalom is egyetért, hogy Jancsó a *Szegénylegényektől* a *Szörnyek évadjáig* (1987) tartó korszakának történelmi paraboláiban nem az egyén áll a történet centrumában. Ha fel is tűnnek vezéregyéniségek (mint Jutka a *Fényes szelekben*, Marko Lazar a *Sirokkóban* vagy a Hegedűs az *Égi bárányban*), nem valószínűen ábrázolt hús-vér emberek. Jancsó típusfigurákkal dolgozik, akik annyiban individuumok, amennyiben valamilyen csoportot reprezentálnak, valamilyen csoportidentitás képviselői. Például Hirsch Tibor szerint Jancsónál majd csak a *Szörnyek évadjával* jelennek meg az igazi magányos figurák, akik már nem értelmezhetők tömegemlélmákként. (Hirsch 2001: 44–79) Jancsó Miklóst azonban 1987-ig a hatalmi struktúrák, a tömeg, a csoportok történelmi mozgásai érdekelték, nem az egyén és a hatalom viszonya.

Ezzel szemben Kósa Ferencet éppen az foglalkoztatta, hogy az érzelmekkel, vágyakkal, ambíciókkal bíró embert hogyan próbálja kontrollálni, így testileg-lelkileg megtörni a rendszer. Milyen módszerekkel tesz kísérletet fegyelmzésére, identitásának meghatározására. Nemcsak paraboláiban, hanem általában Kósa műveiben az egyén (alternatív) identitása (önképe) áll szemben a rendszer kényszeridentitásával (testképével). Főhősei mind nevesített karakterek: Széles István (*Tízezer nap*) Dózsa György, Kallós István, Csorba Márton, Balla Bálint (*A mérkőzés* [1981]) vagy Bojtár Antal (*A másik ember* [1988]). Közös bennük identitáskrizisük,<sup>4</sup> mely a hatalom fegyelmző és testfenyítő mechanizmusaiból és rituáléiból adódik. Ezek a karakterek vívódnak, küzdenek a rendszerrel és önmagukkal is. Kósa inkább erre, mint a Kádár-rendszer puhadiktatúrájában élő és alkotó szerző számára is releváns konfliktusra koncentrált, nem a történelem és az elnyomás általános természetrajzát kívánja megalkotni, miként azt Jancsó tette filmről filmre.

## Gondoskodó versus nyílt elnyomás

Tehát míg Jancsót az egyén teste és identitása csak annyiban érdekli, amennyiben az individuum egy csoport reprezentáns tagja, addig Kósát a szubjektum mint értelmes, önálló cselekvésre képes, a rendszer identitástorzító mechanizmusát megismerő szubjektum érdekelté. Így Jancsó és Kósa más perspektívából mutatják be az elnyomást: Jancsó univerzálisabb (a feudalizmusra, a kapitalizmusra és a szocializmusra is igaz),

<sup>4</sup> A *Tízezer nap* kapcsán a főhős, Széles István identitásválságát részletesen elemzi kötetünkben Stöhr Lóránt. (84–98)

Kósa regionálisabb (a Kádár-rendszerre jellemző) elnyomóstruktúrákat ábrázol. S ebből következően az elnyomás, illetve a hatalom is másként jelenik meg a két szerzőnél.

Jancsó filmjeinek egy részében – *Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák* – a szakirodalom szerint a hatalom rejtőzködő, kiszámíthatatlan apparátusként jelenik meg, míg más műveiben (főleg a hetvenes évektől: *Égi bárány*, *A zsarnok szíve*) kifejezetten a hatalomgyakorlás mechanizmusait térképezi fel. (Kovács 2002: 299–303) Miként Hirsch inkvizíciós eljárásokat, mintázatokat állapít meg Jancsó paraboláiban, (45–79) úgy azt mondhatjuk, hogy a rendező drámáiban inkvizítori (vagy fasisztoid), nyíltan elnyomó, megtorló a hatalom még azokban az esetekben is, mikor látszólag a Foucault-i fegyelmező struktúrák érvényesülnek (mint a *Szegénylegényekben*). Jancsó a nagy történelmi átalakulások modelljeit rajzolja fel, és azt állítja, hogy legyen bár szó baloldali vagy jobboldali forradalomról, az eredmény mindig ugyanaz: elnyomottból lázadó, lázadóból elnyomó válik. Azaz a hatalom természete nem, csak az elnyomás módszerei változnak. A konszolidációt pedig mindig véres megtorlás előzi meg (akárcsak a Kádár-korszakot az 1956 utáni leszámolások).

Ezzel szemben Kósa Ferenc trilógiája sokkal közelebb áll Foucault hatalomelméletéhez. Miként korábban felvázoltuk, Foucault úgy látta, hogy a modern állam gondoskodó állam, biohatalom, mely nem testi fenytések, hanem minősítés, kategorizálás, csoportosítás, adminisztráció stb. révén kontrollálja és uralja az egyént mint a népesség részét. Kósa művében a hatalom eleinte nem akar erőszakhoz folyamodni, nem akarja fizikai erővel ráerőltetni az egyénre identitás- és testkoncepcióját. Az *Ítéletben* Werbőczy kegyelmet, illetve egyik jelenetben ételt kínál Dózsának együttműködéséért. A *Nincs időben* Dániel beül a kommunisták közé a cellába, megpróbálja rábeszélni őket, hogy egyenek ne pazarolják az ételt, miközben odakint éheznek, Babella pedig „egy deci bor”-ral kenyereti le, állítja maga mellé a fegyenceket. S mint már említettük, a Hadnagy a *Hószakadásban* szintén iszogat Csorbával, hogy vallomást csikarjon ki belőle. Mindhárom film hatalmi figurája szó szerint „pásztorkodik” nyája felett, egyenként törődik a (fő)szereplőkkel, individuumokkal, és nem egy massa részeinek tekinti őket. Engedelmes és engedetlen magatartásformákat különít el, minősíti a szubjektumokat. Gelencsér Gábor szavaival élve Kósa paraboláiban a hatvanas évek cseh újhullámában (és a hetvenes évek magyar szatírjaiban) olyannyira jellemző paternalista elnyomás jelenik meg. Miként Gelencsér megállapítja, ez a paternalista elnyomás elsősorban a puhadiktatúrák jellemzője, melyekben a vezető jó szándékú „atya”-ként meghatározza, hogy mi a jó és a mi a rossz a népe számára. Vagyis a paternalizmus lényege az egyén, illetve szabadságjogainak korlátozása az ember jóléte érdekében. (Gelencsér 2014) Ennek legdirektebb megnyilvánulása a *Nincs idő* öreg fegyencének esete (a büntetés meghosszabbítása mint karácsonyi jutalom), aki elfogadja a rendszer által konstruált identitásformát, szabadságának elvesztését a pusztá testi jólét érdekében.

Ám Kósa művei annál tovább mennek, hogy pusztán ábrázolják a paternalista hatalmat. Kósa megmutatja a pásztori gondoskodás fonákját, a jólét korlátait, a gondoskodó elnyomás identitástorzító mechanizmusait. Az *Ítéletben* hangsúlyos, hogy Dózsa inkább teste megcsonkítását, illetve elégetését választja az *establishment* kegyelme helyett, mely



önfeladást és alávetést jelentene. Ezért is válik a testi halál a rendszer elnyomó kényszeridentitásával szemben az alternatív identitás érvényesítésének eszközévé. Még a lázadáshoz ironikusan viszonyuló *Nincs idő* ambivalens passzív ellenállói is helyesebben döntenek az étel megtagadás mellett, mint az ételt elfogadó, a hatalom bábjaivá váló rabok. A *Hószakadás*ban pedig éles kontrasztban áll egymással a Csorbával iszogató Hadnagy és a dezertőroket öngyilkosságra kényszerítő statárium képe. Kósa Ferenc parabolái azt mutatják be, hogy a paternalista hatalom által kínált testi jólét kompromisszuma a szabadság, az identitásalternatívák, az individualitás elbukását eredményezi. Vagyis rámutat, hogy végső soron a pásztori vagy paternalista rendszer is diktatórikus, elnyomó, az embert testileg-lelkileg megnyomorító *establishment*, minthogy – akár a bibliai kígyó Ádámnak és Évának az almával – a „politikamentes” kényelem elfogadása és elutasítása egyaránt a szubjektum vesztét okozza. Avagy: amelyik rendszer – legyen bár nyíltan vagy burkoltan elnyomó – nem ismer el semmilyen alternatívát saját politikáján kívül, az Kósa parabolái szerint vitán felül zsarnoki és diktatórikus.

### A diktatúra anatómiája – konklúzió

A fenti elemzésben tehát kimutattuk, hogy Jancsó Miklós és Kósa Ferenc parabolái egyaránt olvashatók a Louis Althusser, Pierre Bourdieu és Michel Foucault által leírt hatalom-, test- és identitáskonceptciók felől. Jancsó *Szegénylegények*jében a labirintus-szerű, kiismerhetetlen sánc magánzárkái különítik el, semmisítik meg a lázadót mint identitásformát, míg Kósa *Ítélet*jében vagy a *Nincs idő*ben zárkák, klausztrófó belsei terek korlátozzák az egyént (önmegvalósítási) szabadságában. A fegyelmezés, a fenyegetés, a kontroll pedig az egyén testén keresztül történik: Jancsónál és a *Hószakadás*ban egyenruhacserék és átöltöztetések révén, az *Ítélet*ben és a *Nincs idő*ben pedig az ember testi alapszükségletei által rombolja le a hatalom a szubjektum alternatív identitását.

Azonban, mint kimutattuk, éppen Foucault „pásztori hatalom” fogalma (vagy Gelencsér paternalizmuselmélete) mentén különíthetők el Jancsó és Kósai parabolái. Jancsónál az elnyomó és elnyomott hatalmi játszmaí rajzolódni ki, nála a hatalom képviselői inkább nyomozó vagy kérdező inkvizítorokra hasonlítanak, akiket az egyén csak annyiban érdekel, amennyiben elárulja vagy leleplezi az általa képviselt csoportot. Ezzel szemben Kósa művei sokkal közelebb állnak Foucault hatalomelméletéhez. Az *Ítélet*ben, a *Nincs idő*ben és a *Hószakadás*ban is markáns, egyéni identitásukért küzdő individuumban jelennek meg, s lépnek fel a pásztori vagy paternalista hatalom gondoskodó elnyomásával szemben. Kósánál a hatalom figurái – szemben Jancsó gyilkoló, vetkőztető pribékjeivel, különítményeivel – eleinte nem fizikai erőszakkal, kényszerített identitásváltoztatás révén, hanem meggyőzéssel, kompromisszumok, lehetőségek felvázolásával, tárgyalások útján akarják kontrollálni a szubjektumot. Ám akár Foucault kultúrtörténeti elemzéseiben, úgy Kósa Ferenc paraboláiban is azért vázolja fel ezeket az elnyomóstruktúrákat, hogy a befogadók rájuk ismerjenek, és szembesüljenek a „puhadiktatúra” valódi természetével. Idézzük fel Kádár János 1968-ban írt gondolatait:

helyeseljük, ha valaki becsületes munkával keresett pénzét megtakarítja, és televíziót, hűtőszekrényt, motorkerékpárt, autót vagy bármi egyebet vesz magának, utazik vagy családi házat épít. De nem helyeseljük, ha valakinek az életszemlélete annyira eltorzul, hogy nem a becsülettel végzett munka emberi öröme, az annak révén elnyert tisztesség adja élete értelmét, hanem fő dolog lesz számára a szerzés, a hörcsöggént való gyűjtés. (83)

Kádár az ideális alattvalói magatartásformát írja le szövegében; a szintén identitásokat kijelölő „aki nincs ellenünk, az velünk van”-elvben ambivalencia rajzolódik ki: a hatalom egyik kezével jólétet teremt – a Kádár-rendszer konszolidációjának és legitimitációjának alappillére volt az életkörülmények javítása, a fogyasztási cikkek vagy a szórakozási lehetőségek körének bővítése (Valuch 2002: 69–76) –, a másikkal viszont tilt és korlátoz. Ha csak a filmkultúránál maradunk, már ezen a területen is látható, hogy a „3T” stratégiájával miként kategorizálta és osztotta meg a hatalom a filmeket és alkotóikat ideológiai alapon. A rendszerrel együttműködők, annak behódolók „támogatott”-nak számítottak, míg az *establishment*tel ellenkezők legfeljebb a „túrt” státuszt kapták, de a rezsimnek megvoltak a módszerei arra, hogy a „deviáns”-okat elhallgattassák. Persze nem fizikai erőszakkal, hanem betiltással, gazdasági ellehetetlenítéssel.<sup>5</sup>

Ennek esett áldozatául Kósa Ferenc első nagyjátékfilmje, a *Tízezer nap* is. Kósa művének betiltása, illetve a bemutatása körüli kálvária hatása alapvető fontosságú a szerző hetvenes évekbeli paraboláira nézve, minthogy Kósa karaktereiben a rendező elvhűsége, jó értelemben vett makacssága, erkölcsi tartása reflektálódik, melyet a filmjét ellehetetlenítő hatalommal szemben tanúsított. Jancsó mint a magyar modernizmus egyik legidősebb alkotója (pályája felívelésének kezdetekor, a *Szegénylegények* sikere idején a szerző már negyvenes éveiben járt) tudta, „*hogy velejéig rohadt az egész rendszer*” (Gervai 18), ismerte játékszabályait, éppen ezért állította párhuzamba a Kádár-rezsimet más diktatórikus rendszerekkel. Jancsó mint a „fényes szelek” nemzedékének tagja, már tapasztalt és kiábrándult volt, tudta, hogy a hatalom mechanizmusa rendszerfüggetlen, mindenütt ugyanaz zajlik – ezért készített más-más történelmi közegben és korban játszódó, de „ugyanolyan” filmeket. Ezzel szemben a pályakezdő, fiatal Kósa Ferencet sokként érte a *Tízezer nap* dobozban tartása. Mint már a tanulmány elején idézett soraiból kiderült, Kósa ekkor szembesült először azzal, mit is jelent a „puhadiktatúra” a valóságban. Ahogy Kósa 1970-ben megfogalmazta:

---

<sup>5</sup> Erre mutat rá Győri Zsolt is e kötetben szereplő tanulmányában a magyarországi indiánkultúra és a hatalom párbeszédét bemutató *Apacsok* (2010, r.: Török Ferenc), valamint Gazdag Gyula és Ember Judit *A határozat* (1972) című tényfeltáró dokumentumfilmjének segítségével bizonyítandó, hogy az „óvatos”, maffiamódszerekkel működő elnyomóstruktúra nemcsak a társadalom és hatalom viszonylatában, hanem a hatalmi szférán belül is jelen volt. (Győri 99–118.)

Úgy érzem, hogy a *Tízezer nap* és az *Ítélet* egymásból következnek. Előző filmünkben a cselekvés feltételeit elemeztük, a Dózsa-filmben a cselekvés és a tettekért való helytállás drámáját vizsgáljuk. Emiatt a *Tízezer nap* lassan hömpölygő, lírai-epikus természetét egy dinamikus-drámai ábrázolási mód váltja fel. Ez a különbség érződik a két film képsorainak, párbeszédeinek, színészi játéktípusának különbözőségében is. (Zsugán 138)

Kósa művei és állítása alapján úgy gondolom, a *Tízezer nap* visszatartása miatti sokk és a parabolák hatalom-, test-, identitás- és térábrázolása között szoros kapcsolat áll fenn, Kósa hetvenes évekbeli trilógiája saját korábbi élményeinek mitizálásán keresztül modellezi a Kádár-rezsim működését, kifejezetten ennek a „gulyáskommunizmus”-nak a természetét elemzi. Vagyis a Kádár-rendszer megismeréséhez érdemes lehet Michel Foucault és Kósa Ferenc művei felől közelíteni.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Althusser, Louis. „Ideológia és ideologikus államapparátusok”. *Testes könyv* Kiss Attila, Kovács Sándor és Odorics Ferenc (szerk.). Szeged: Ictus és JATE, 1996. 373–412.
- Bourdieu, Pierre. „Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről”. *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*. Ferge Zsuzsa–Léderer Pál (szerk.). Budapest: Gondolat, 1978. 151–164.
- Bozsogi János–Ozsda Erika: „Mindenkünk volt a film – Beszélgetés Sára Sándorral.” *Filmkultúra* (2008). <[http://www.filmkultura.hu/archiv/arcok/cikk\\_reszletek.php?kat\\_azon=335&oldal\\_azon=0](http://www.filmkultura.hu/archiv/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=335&oldal_azon=0)>
- Csepeli György. *A hatalom anatómiája*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2013.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.
- . *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999.
- . „The Subject and Power”. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Dreyfus, H.–Rabinow, P. (szerk.). Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 208–226.
- Gelencsér Gábor. „Politikai poétika. Jancsó és a hetvenes évek parabolái”. *Metropolis*. 3 (2001). 10–24.
- . *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- . „Forradalmi mito(ideo)lógia. Kósa Ferenc történelmi parabolái”. *Filmkultúra* (2002) <<http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2002/articles/essays/kosaf.hu.html>>
- . „Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben”. *Apertúra* (2014) tél. <<http://uj.apertura.hu/2014/tel/gelencser-gondoskodom-tehat-vagyok-a-paternalizmus-motivuma-a-cseh-ujhullam-filmjeiben/>>
- Gervai András. *A tanúk. Film – történelem*. Budapest: Saxum, 2004.

- . *Megkérdeztük Kósa Ferencet* <<http://gervaiandras.hu/koenyvekm/a-tanuk/19-megkerdeztuek-kosa-ferencet.html>>
- Goldman, Emma. *The Individual, Society and the State*. <<https://www.marxists.org/reference/archive/goldman/works/1940/individual.htm>>
- Győri Zsolt. „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Hall, Stuart. „A kulturális identitásról”. *Multikulturalizmus*. Feischmidt Margit (szerk.). Budapest: Osiris, 1997. 60–85.
- Hirsch Tibor. „Bosszúálló és bosszulatlan konszenzusok. Rettenet-színház Jancsónál”. *Metropolis* 1 (2002). 44–79.
- Kádár János. *Hazafiság és internacionalizmus*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1968.
- Kalmár György. „Labirintus-figurációk a háború utáni magyar szerzői filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
- Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2008.
- . „Egy nemzeti klasszikus: Jancsó”. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. 299–313.
- Marcuse, Herbert. *Az egydimenziós ember*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1990.
- Stóhr Lóránt. „Apa, fiú, föld: a föld mint identitásképző erő a magyar filmben.” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 84–98.
- Szabó Miklós. „A klasszikus kádárizmus”. *Rubicon* 8 (1998). 12–18.
- Ureczky Eszter. „Nyögvenyelős gulyáskommunizmus: az evés mint a késő-kádárkori hatalmi viszonyok, nemi szerepek és fogyasztási módok metaforája a *Veri az ördög a feleségét* című filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 159–170.
- Valuch Tibor. „A »gulyáskommunizmus« valósága”. *Rubicon* 1 (2002). 69–76.
- Vincze Teréz. „Testek táguló keretben – térkonceptiók a modernista magyar filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 25–40.
- Zsugán István. *Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*. Budapest: Osiris–Századvég, Budapest, 1994.

# Képek



1. kép: Ítélet (1970) – a tárgyalóterem



2. kép: Ítélet (1970) – a kivégzés helyszíne



3. kép: Nincs idő (1973) – börtönaula



4. kép: Nincs idő (1973) – a börtönigazgató a kommunisták cellájában



5. kép: Hószakadás (1975) – a verseny a film elején



6. kép: Hószakadás (1975) – a hatalom büntet

# Nyögvenyelős gulyáskommunizmus: az evés mint a késő-kádárkori hatalmi viszonyok, nemi szerepek és fogyasztási módok metaforája a *Veri az ördög a feleségét* című filmben\*

A ndrás Ferenc legendás filmszatórja (1977) valahol a Balaton-felvidéken játszódik augusztus 20-án a Kajtár család körében, akik hatalmas sürgés-forgás közepette készülődnek Pesten dolgozó rokonuk (Pécsi Ildikó) látogatására, aki magával hozza nagy hatalmú főnökét és annak családját. A háziasszony (Pásztor Erzsi) lucullusi lakomát rendez, hogy így juttassa előnyökhöz kisebbik gyermekét, csak hogy hiba csúszik a számításba: a vendég, Vetro elvtárs, az új szocialista elit mintapéldánya valójában egy gyomorbeteg pártfunkcionárius, aki megbotránkozva, ám féltékenyen szemléli a vidéki emberek hedonizmusát és jólétét. A filmbeli vendégség érzéki és érzékletes láttelepe a puhadiktatúra hatalmi viszonyainak, a „legvidámabb barakk” ideológiai struktúráinak, a kádári gulyáskommunizmus értékrendjének, vagy inkább értékválságának.

Ahogy a gulyáskommunizmus közismert kormetaforája is érzékelteti, a fogyasztás különböző szintjei a pénz torzító hatásának leképeződésévé válnak, miközben a film nyomasztó, groteszk, abszurd és közben mégis realista módon tükrözi a hetvenes évek közhangulatát. Amint arra Varga Balázs is rámutat, a *Veri az ördög a feleségét* a hatvanas évek politikai-analitikus paraboláinak aktivista, magasztos eszmékért lelkesedő hősei helyett már a hetvenes éveket meghatározó szatirikus karikatúra-szereplőket vonultatja föl. A film az elnyomó hatalom ünnep- és hétköznapokat egyaránt kódoló mechanizmusainak sajátosan magyar jellegét ábrázolja, s főként ennek köszönhető, hogy bár a rendező első alkotása – melyet Bereményi Géza írt és Koltai Lajos fényképezett – 1978-ban elnyerte a Karlovy Vary-i Filmfesztivál fődíját, és később az Egyesült Államokban is nagy sikerrel mutatták be *Rain and Shine* címmel.

Az elemzés a fenti szempontok alapján az evés testisége és a belőle fakadó helyzetkomikum felől vizsgálja a film hatalmi viszonyait,<sup>1</sup> a család társadalmi felkapaszkodásának

---

\* 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.

<sup>1</sup> A jelen kötet bevezetőjében Kalmár György és Győri Zsolt „húsbavágónak” (11) nevezik a hatalom és a tér viszonyát a globalizált világban, a film pedig szó szerint olvashatóvá teszi ezt az összefüggést az államszocializmusban élők testén.

bizonytalan és zavaros hátterét, ami párhuzamba állítható a látogatás alkalmát jelentő pirosbetűs napot övező ambivalenciával. Az államalapítás, Szent István, az Alkotmány, avagy az Új Kenyér Ünnepe ugyanis túlzottan gazdag jelentésekkel telített, épp ezért végképp kiürült alkalomként, egyszerre politikai, vallási és nemzeti ünnepként ábrázolja a film. Az itt kínált értelmezés elsősorban magyar kutatók hetvenes évek magyar filmjeiről írott tanulmányaira, valamint a *food* és a *gender studies* szempontrendszerére támaszkodik; ezáltal pedig a társadalmi nemek kritikájában gyökerező gasztrofilm műfaja felé kíséri meg kitágítani e magyar filmklasszikus hagyományos politikai szatíra-olvasatát.

## Politikum

Mivel a film a késő-kádárkor közkeletűen „gulyáskommunizmusnak” is nevezett, a kádári konszolidációt jellemző viszonylagos jólét és szabadság idején játszódik, kritikusi már bemutatásakor és azóta is a szocialista hatalmi viszonyok visszásságának sikeres ábrázolásáért, megvilágító erejű ideológiai kritikájáért méltatták. „Az első héten, azt hiszem, 130 ezer nézője volt a Vörös Csillagban, egy moziban. Ma ez elképzelhetetlen lenne” – idézi fel a film fogadtatását a *Filmkultúra* lapjain a rendező.<sup>2</sup> A látványos és tartós hazai és külföldi sikerek oka valószínűleg éppen a filmszatíra húsbavágó társadalomkritikai aspektusaiban keresendő; a *Veri az ördög a feleségét* ugyanis a puhadiktatúra hatalmi viszonyainak, a „legvidámabb barakk” ideológiai struktúráinak éles kritikája, mélyreható láttelele egy nagyon is felismerhető, mégis az elidegenedés különböző módjait felvonultató alkotásban.<sup>3</sup>

A film kanonikus státuszához és recepciójához beszédes adalék lehet a film keletkezéstörténete és a cenzúra kérdése is. Egy ezzel kapcsolatos anekdotát maga a rendező mesél el a Barabás Klárának adott igen nyílt és keserűségtől sem mentes mélyinterjújában: „Ha hinni lehet a szóbeszédnek, a végeleges döntés előtt bemutatták a filmet Kádár Jánosnak és feleségének, akik ez időben épp a balatoni pártüdülőben pihentek. Az első percek döbbsent csendje után harsány nevetések kísérték a vetítést. [...] Szóval ráismertek, de nem magukra, hanem a másokra”. A nagybetűs Másikra való ráismerés, a nevetséges, ugyanakkor fenyegető idegenségnek a külső másokban való megkonstruálása tehát a film hatásmechanizmusának kulcsfontosságú része. Szatirikus humora is az elvileg egyazon nemzeti összetartozást ünneplő szereplők kulturális-társadalmi távolságából, egymás melletti folyamatos elbeszéléséből fakad, amely az étel és az egy asztalnál evés hagyományosan közösségképző jellegében csúcsosodik ki.

<sup>2</sup> A *Veri az ördög a feleségét* máig olyannyira közkedvelt, hogy az Nemzeti Audiovizuális Archívumban a legnépszerűbb filmek közé tartozik (a *Ludas Matyi*, az *Állami Áruház*, a *Valahol Európában* és a *Pál utcai fiúk* mellett); és egyetlen „a 10 legjobb evős film”-jellegű, magyar nyelvű gasztróblogger-listából sem hiányozhat, sőt, többen egyenesen „a magyar Nagy Zabálásnak” nevezték. (*Magyar Filmörökség*)

<sup>3</sup> Benke Attila elemzése a Nincs idő c. film kapcsán szintén kiemeli a hatalom lekenyerező, ételt kínáló gesztusait és a éhezés általi ellenállás zsigeri motívikáját (Benke 151).



A kor „nyögvenyelős” mivolta abban az ellentmondásban is megmutatkozik, hogy míg a politikai elit az általános jólét szolamát hivatott hangoztatni, a falusi gazdálkodók, maszekolók, háztájizók egyértelműen módosabban élnek náluk, ami a film számos jelenetében kínosan ki is világlik. Ilyen például az „új ház” megtekintésének jelenete, ahol Vetró elvtárs neje irigykedve reflektál a jómódra, miközben a helyi telekárak után érdeklődik, s ezzel nyomban le is leplezi a férje által képviselt osztály kultúrfölényének felszínességét. András Ferenc arra is rámutat a fent idézett interjúban, hogy „a szocializmusban a pénz egészen másképp torzítja el az emberi lelket és az emberi sorsokat, mint a kapitalizmusban.” A *Veri az ördög a feleségét* éppen a szerzési vágy és a már birtokolt javak felett érzett öröm kényszerű elfedésére mutat rá Kajtárék és Vetróék frusztrált viselkedésével. Az evés tehát a tágabban értelmezett fogyasztási modellek kulturális jelentéseibe ágyazódik be a filmben, s ezért az elemzés megkísérel majd kapcsolatot létesíteni az étel, a tömegkultúra és a pénz fogyasztás szimbolikája között.

Jelen írás tehát olyan szempontból vizsgálja a filmet, melyre eddig talán kézenfekvő mivolta miatt nem került sor: az evésmetaforikán keresztül értelmezi a (párt)politikai és privát hatalmi szintek működésének megjelenítését.<sup>4</sup> Ehhez elsősorban Michel Foucault hatalomfelfogásának államszocializmusra adaptálható vetületét, valamint Carole Counihan genderközpontú evésolvasatait használom, miközben amellet érvelek, hogy a *Veri az ördög a feleségét* evésszimbolikája a filmszatíra műfaji kódjai által viszi színre a kései Kádár-kor társadalmi frusztrációját, identitásválságát és önmagától való fokozatos, de megállíthatatlan elidegenedését. Figyelembe véve David Kaplan tézisé, mely szerint „az étel kultúrát és történelmet fejez ki (pizza, sushi), rendelkezik rituális funkcióval (úrvacsora) és egyben mindennapi fogyasztás (reggelire inkább pirítóst eszünk, mint pezsgőt eperrel)” (8), a filmben az étel mindhárom fent idézett szimbolikus jelentésére találhatóak a Kádár-kort leképező revelatív példák. Foucault a hatalomról írt gondolatai szintén hasznos kiindulópontul szolgálnak az elvtárs látogatásának – voltaképpen a Kádár-rendszer „kijárásos” rendszerének – vizsgálatához, melyben a legparóbb gesztusoknak is reprezentatív értéke van:

A hatalmat lentől felfelé kell elemezni, a legparányibb mechanizmusoktól elindulva, melyeknek megvan a saját történetük, a saját útjuk, a saját technikájuk és taktikájuk, majd azt kell megvizsgálni, hogyan kebelezik be, igázzák le, használják fel, térítik el, alakítják át, mozdítják ki helyükről, és bővítik ki ezeket a parányi, önmagukban is szilárd és saját technológiával rendelkező hatalmi mechanizmusokat az egyre általánosabb mechanizmusok és a globális uralom formái. Azt a módot kell elemezni, ahogyan legalsóbb szinteken a hatalom különböző jelenségei, technikái és eljárásai lejátszódnak. (323)

---

<sup>4</sup> Jelen kötetben olvasható tanulmányában Győri Zsolt is rámutat az államhatalom homogenizáló hatásának valójában destruktív mivoltára (Győri 115).

Győri Zsolt ezt a hajszalérszerű, rizomatikus foucault-i hatalomfogalmat állítja párhuzamba Gelencsér Gábor *A Titanic zenekara* című monográfiájában szereplő „kettős társadalmi tudat” fogalmával, továbbá a második társadalom Hankiss Elemér-i koncepciójával, mely utóbbit „nem-ideologikus (vagy alternatív ideológiákban megnyilvánuló), horizontálisan szerveződő, decentralizált, magas fokú differenciáltsággal és integrációval rendelkező” (Győri) közösségi viszonyok összességéként jellemez. Kajtárék apolitikus autonómiájából és öngondoskodó mentalitásából, valamint a faluközösség nem hierarchikus egymásrautaltsági viszonyaiból és egymást segítő gesztusaiból akár „a szocialista népköztársaság alternatíváját jelentő, civil társadalomként kormányzott demokratikus Magyarország ígértét” (Győri) is kiolvashatjuk, ugyanakkor hangsúlyosan jelen van a filmben a társadalmi mobilitás és érvényesülés iránti vágy pártállamra jellemző mintázata is. A *Veri az ördög a feleségét* cselekményének szociokulturális valóságát és az anyafigura motivációinak hátterét a hatalom foucault-i, „nyúlványos” felfogása világítja meg, mely Győri szerint azért érvényes az államszocialista korszakra, mert a használatban érvényesülő alá/főlelendeltségi viszonyokat, valamint a működés közben megképződő és lokalizálható diszkurzív pozíciókat már mindig is a hatalom megtestesülésének tekinti:

Az államapparátus vagy a szocialista törvény valójában nem középpontnak, inkább a hatalom állandóan mozgásban lévő, annak hálózatszerűségét biztosító mechanizmusnak tekinthető. Ehhez hasonlóan a klientizmus, a korrupció vagy a nepotizmus esetében is helyesebb a hatalom láncolatokba-foglaltságáról beszélni, vagyis azt a képességét kiemelni, hogy a társadalmi interakciók bármely formájában és mozzanatában alkalmazható legyen („tárgyalási stratégiát” kínáljon). (Győri)

A protekciószerző, a nepotizmust működtetni akaró kényszeres trakta pedig épp a hatalom finom és a vendég számára egyáltalán nem is olyan „finom” mechanizmusait, a demagógia logikáját fedi fel és állítja pellengérré a filmben, ami „egy antidemokratikus társadalmi rendszer depolitizálásának következményeit tárja fel” (Gelencsér 366). A film politikai viszonyrendszerének egyik szemléletes képe, szinte *mise en abyme*-ja a Vetró elvtárs ebédlőasztalon fekvő vastag szemüvegét mutató beállítás, hisz a hatalom minden tekintetben rövidlátó embere csak a saját behatárolt ideológiai lencséjén keresztül képes nézni ezt az önfenntartó kisvilágot, amelytől legalább annyira tart, mint amennyire lenyűgözi, és mellyel szemben mereven igyekszik megőrizni mind testi, mind ideológiai határait. Azonban minden idegenkedése ellenére már pusztán jelenléte is olyan viselkedésmintákat és érvényesülési mechanizmusokat hív életre a Kajtár család középgenerációjának tagjaiból, amelyek a korabeli Magyarországon természetesnek, normálisnak, sőt, kívánatosnak minősültek.

## Műfaj

A *Veri az ördög a feleségét* történelmi-társadalmi beágyazódása természetesen szorosan összefügg a műfaj kérdésével, különösen a filmszatíra műfaji kódjaival. Kisrealista ironikus-groteszk poétikája által – mely „a hetvenes években is megőrzi szociologikus, publicisztikus jellegét” (Gelencsér 363) – olyan filmek sorába illeszkedik, mint korábban Bacsó Péter szatírái, illetve a *Szandi mandi*, *Álljon meg a menet*, *Madárkák*, *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, *A válogatás* és *A kétfenekű dob*. A kor kultúrpolitikájának, a bürokráciának, a közéletnek effajta sírva nevetős kritikája azért sem meglepő, mert Varga Balázs szerint „a parabola mellett a szatíra válik az évtized paradigmaticus műfajává;” ugyanakkor a rendezőre bevallottan nagy hatást gyakorolt a cseh újhullám, melynek titkát „a líra és a groteszk, a bohózati és a melankolikus elem, a dráma és a fecsegős anekdota arányai hordozzák.” A film egyik meghatározó szatirikus eszköze a hungarikumok, a szocialista országimázs, az összetartozás-mítoszok és kultúrörökség-elemek parodisztikus kifordítása. Ezt látjuk a Balaton esztétikus, naplementés filmnyitólátképében, a vasutasok családi nosztalgijában, legfőképpen pedig magában augusztus 20-ában, mely azóta is a nemzeti tettetések és botrányok éves alkalmá, nevezzük akár az Államalapítást, akár Szent Istvánt, akár az Alkotmány vagy az Új Kenyér Ünnepeket. Olyan alkalom, melynek keretei között „a társadalmi és egyéni mozzanatok érintkeznek” (Gelencsér 363). Mivel a korban a hatalom egyik meghatározó „legitimációs csatornája – a Hofi-féle humor mellett – a fogyasztás” (*Kritikustömeg*) volt, a „háztáji” bemutatása a filmben különös hangsúlyt kap, ezzel is érzékeltetve, hogy Kajtárék folyamatosan a „becsületes”, államot kiszolgáló vasutascsalád és a félig legális családi vállalkozás mezsgyéjén egyensúlyoznak. Bár a túlzott fogyasztás – mint a szocialista erkölccsel összeegyeztethetetlen jelenség – hivatalosan nem volt ábrázolható, a film nem szűkölködik ilyen jelenetekben. Mindezt kiválóan szemléltetik a film nyitóképei, ahol az ünnepi pillanatok montázsszerűen jelennek meg az új kenyér, a nemzeti színű szalag, a katolikus körmenet, az olcsó gipszangyalok, a műaranykeretes Krisztus- és Korda György-képek kavalkádjában; vagyis a haza elképzelt közösségének vásári zűrzavarában, ahol minden jelentés leginkább csak valamiféle performansz-szerű, színpadias kontextusban értelmezhető, és ahonnan nem hiányozhat a központi helyen elhelyezett kenyeret meta-gesztusként szegélyező politikus-teátrális vörös függöny sem.



Az ünnep kapcsán lehet releváns Michael Billig „banális nacionalizmus”-fogalma, amely a nyilvános jelképek és rituálék mellett azoknak a hétköznapi közhelyeknek a megnevezésére szolgál, melyek által a nemzet a mindennapokban megéli és felismeri önmagát. E jeles alkalmakhoz való ambivalens nemzeti viszonyulás metaforája például az a jelenet, ahol az aranylakodalmát ülő öregasszony arcát látjuk az asztal fölött: rezignáltság, megkövült fájdalom és unalom tükröződnek rajta. Mindez kapcsolatban áll Varga Balázs „A szatíra feltámadása: 1977 filmjei” című tanulmányában vizsgált mozzanattal, vagyis azzal, hogy „a hatvanas években oly sok sikert hozó történelmi és politikai analitikus-publicisztikus filmdrámák, ‘értelmiségi melodrámák’ (Bódy Gábor fogalmazott így) hagyománya [...] nem volt folytatható.” Az előző évtized magasztos eszméért küzdő, sztahanovista figurái ekkorra átalakulnak: a valaha volt élmunkások elfogyasztóvá, önmaguk karikatúrájává válnak. Ugyanakkor a szatirikus ábrázolás azért is lehet a hetvenes évek meghatározó stílusa, mert a korábbi évtizedek illúzió-realizmusát rombolja le: a hithű szereplők “valami idejétmúlt értékrend megkésett, anakronisztikus képviselőiként” (Varga) állandó humorforrásként vannak jelen a filmben. András Ferenc alkotása ugyanakkor parabolaként is értelmezhető, amennyiben „a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására”. (Gelencsér 128) Ezt a gondolatot szövi tovább Győri, aki szerint „a parabola mint kettős értelemmel bíró retorikai trópus [...] a közvetlen ábrázolás szintjén politikai és ideológiai irányvonalakat hoz játékba (úgy, hogy egyszerű, ártalmatlan eseményeket beszél el), miközben absztrakt szinten olyan kritikái belátásokat fogalmaz meg, amelyeket általában elhallgattatnak és tiltanak a mindennapi kommunikációban.” A *Veri az ördög a feleségét* a fogyasztás közvetlen és gyakran hedonista ábrázolása allegorikus álarc, amely az államapparátusra nem éppen hízelgő kritikát rejt. A nemzetgazdaság gyarapítása és a kollektív jólét biztosítása helyett a családi és egyéni életszínvonal emelését célzó termelési gyakorlatok ábrázolását azért tekintem rendszerkritikusnak, mert a gondviselő szocializmus diskurzusának hamisságára reflektál, mely ideologikus diskurzustól az emberek lassan, de biztosan elfordultak, és aki tehette, inkább az öngondoskodás útját választotta.

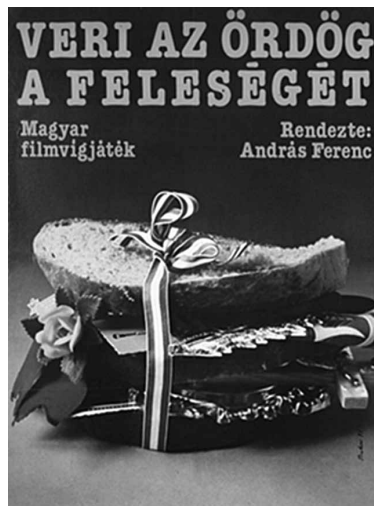
A szatíra és a parabola mellett figyelmet érdemelnek a film groteszk, legnyíltabban a pártfunkcionárius alakja köré összpontosuló vonásai. Vetró a *Fényes Szelek* generációjának torz reprezentánsa, a „Káder-zombi”, akárcsak Szabados Gábor a *Proféta voltál szívem* című filmben. Veress Józsefet idézem Vetró típusának megragadására: „az ő társadalmias ethoszába tartozik a világmegforgató cselekvés feltétlen parancsa. Ez a figura kerül válságba. A hetvenes évek végére azonban már erről is vagy lekésett, vagy utána van, esetleg örökre benne maradt. Eközben a néző, éppen ellenkezőleg, a figura karikírozott »nem cselekvésén« derül, ahogy otrombán és egyben nevetségesen vonja ki magát mindenből, ami közösségi.”

A film groteszksége kapcsán hasznos szempont lehet Harold Bloom meglátása is, aki szerint a groteszket elsősorban az ízléstelenség kiváltotta megdöbbenés jellemzi, nagyban különbözve attól a transzcendentális élményre épülő megdöbbenéstől, me-

lyet a fenséges hív elő a szemlélőből. A filmben Vetró elvtárs folyamatos megdöbbenése, kultúrsokkja teremti meg az uralkodóan groteszk jelleget<sup>5</sup>, amelyhez gyakran egyenesen az *abjekt*, az undor, az idegenség képzetei is társulnak, főként a klimatikus ebédjelenetben.

## Az ebédjelenet

A film dramaturgiai tetőpontja kétségtelenül az ünnepi ebéd, melynek meghatározó „életkép-jellege” (Gelencsér 367) által a családi viszonyok, az eltérő társadalmi osztályok közötti félreértések leginkább megmutatkoznak, mert mint Carole Counihan megállapítja, „az étel a társadalmi szerveződés legtágabb és legintimebb szintjeinek egyaránt terméke és tükré” (*Anthropology* 6).<sup>6</sup> Mindezeket a kérdésfelvetéseket tökéletesen megjeleníti a film posztere, amelyen egy művirággal, műarany kitüntetésekkel, aranyozott feszülettel töltött és nemzeti szalaggal átkötött igen „magyaros” szendvics látható: a nemzeti kultúra kommersz vallási, politikai és népi jelképeinek látszólag fogyasztásra kész, ugyanakkor nyilván ehetetlen csomagja.



Jolán (Pécsi Ildikó) karaktere kitűnően érzékelteti a politikai elit és a vidéki valóság közötti átmenetet; általa válik egyértelművé az a hatalmas szakadék, mely Vetrót a Kajtár-családtól elválasztja. Vetró rossz közérzete a szocialista kultúrában önmagában

<sup>5</sup> Az elvtárs megdöbbenése ugyanakkor képmutató is, mivel az általa képviselt rendszer éppenséggel a fogyasztás engedélyezésével legitimálja magát és álcázza világmegváltó jelszavainak ürességét.

<sup>6</sup> Az evés antropológiai jelentőségén túl film és evés kapcsolata is messzire vezethető vissza. Anne L. Bower szerint az étel azért is megkerülhetetlen része a film szemiotikai folyamatainak, mert már Auguste és Louis Jean Lumière egyik első, 1895-ös filmje is egy ebédelő kisbabát ábrázolt, mégpedig azzal a céllal, hogy a normalitás, a hétköznapi és az otthonosság érzetét keltse fel a nézőben. (9)

is tünetértékű, míg Kajtárék étvágya, pénzéhsége és markáns testisége ismeretlen és taszító a számára. Counihan szerint „a hatalom hiányának legnyilvánvalóbb jele az éhség” (7), Vetró koplalása tehát szimbolikusan (is) aláássa hatalmát. A húsleves, a rántott csirke, a rétes, a bor, a szőlő és a pálinka azok a jellegzetesen magyar vidéki ételek és italok, melyekből a vendég nem tud, és nem is akar részesülni. Vetró beteges, aszketikus viselkedése mögött egyszerre rejlik valamiféle undor, iszonyat és vágy, például amikor a zabáló családot, különösen Jolánt bámulja, aki számos jelenetben bukkan fel teli szájjal, így leplezve le a pesti irodai viselet alatt rejtőző tenyeres-talpas, kívánós és kívánatos vidéki nőt, a tűzrőlpattant menyecskét, akivel az elvtárs szintén nemigen tudna mit kezdeni, lévén hogy gyomorbaja mellett elvei is vannak. A fogyasztás kényszere és saját erre való képtelensége kész tortúrává válik Vetró számára, miközben az ebéd mint ünnepi rítus és politikai kísérlet minden szempontból kudarcot vall.<sup>7</sup> A David Kaplan jellemezte mindhárom étkezéssel kapcsolatos erény – a vendégszeretet, a mértékletesség és az asztalnál tanúsított illendő viselkedés (10) – meghiúsul, hiteltelenné és lehetetlenné válik a filmben: Kajtárék vendégszeretete nem őszinte, a férfiak képtelenek mértéket tartani, a vendég pedig fogyasztani. A közösségi fogyasztás rítusaiból magát kivonó Vetró elvtársat mindenestre jól ellenpontozza a Kajtár-család gondtalan dőzsölése, amit csak az nehezít meg, hogy semmi áron nem akarják nagy dobra verni magántermelésükben szerzett javaikat.

Mindeközben a Nagypapa – Horthy Miklós különvonatának büszke mozdonyvezetője és a Szent István csatahajó hajdani tengerésze – az egyetlen, aki jól akarja és tudja érezni magát, leginkább azért, mert fejben egyáltalán nincs is jelen. Az ő tere a nappali, ahol a televízió – a gulyáskommunista jólét és fogyasztás újabb szimbóluma – található. A tévékép ugyanakkor a filmben nem a távolit hozza közel, hanem kiemeli és eltávolítja az idős férfit a komikusan képmutató helyzetekből. Hirsch Tibor pontosan mutat rá erre a kívülállásra: „[a Nagypapának] a fiatalokhoz pedig annyi köze van, hogy az ő kitörése, lám, sikerült; a generáció-közi játéktérbe pedig csak akkor lép be, amikor gyorsabban nyúl az ételhez az asztalnál, mint a taktikus és udvariaskodó többiek”.

Ezzel egyidőben más-más függőségek is megfigyelhetők a vidéki férfiak esetében: Vetró kávé és cigarettán él, a Kajtár-család férfitagjai azonban szinte egész nap félrészek. De míg a férfiak esetében normalizáltan jelenik meg a függőség, addig a főzés közben-után lerészegedő nőkre mindenki rosszállóan néz. A férfiak alkoholizmusa újabb jól eladott hungarikum, melyre valójában senki nem reflektál problémaként, kivéve Kajtárnét, aki a vendégek miatt igyekszik az italozás minden nyomát száműzni a házból, habár ugyanolyan tragikomikus kudarcot vall ebben is, mint minden másban. Az antiklimaxot a mosatlanhegyek, a dongó legyek, az aranylakodalom szolgáltatják a filmben, amelyek leleplezik a külső szem számára megkonstruált illúziót.

<sup>7</sup> Sággy Miklós szerint a kádári világ szűkössége után a nyugat bőségének jelképévé válik a nagy adag rán-totta Gothár Péter *Tiszta Amerika* című filmjében (Sággy 235–236).



Szintén a fogyasztás témakörébe tartozik a különböző szereplők tévénézése: a Nagypapa elsősorban nosztalgiaja által viszonyul a múlthoz és a dicső Horthy-napokhoz, Kajtárné fiával kapcsolatos ambícióit látja megtestesülni a tévében közvetített rendőrszolgálat képei által. Később a tévéből is a populáris kultúra arca, Korda György szól afféle kortárs háttérzajként, végül pedig Vetró elvtárs útavatása bukkan fel a hírekben, de ekkor már senki sem nézi az adást, a család végképp lemaradt a történelmi pillanatról. A televízió szocialista tömegkultúrában betöltött szerepe ebből a néhány mozzanattól is tisztán kirajzolódik. Egyszerre jelenik meg tömegkommunikációs csatornaként, amely eljuttatja a hivatalos ideológia üzeneteit a családokhoz, valamint olyan képek, imaginációk és narratívák forrásaként, melyekben az emberek kiélhetik fogyasztáséhségüket és megkonstruálhatják kielégített fogyasztói identitásukat.

## A háziasszony

Mivel maga a *food studies* mint kutatási terület nagyrészt a társadalmi nemek tanulmányozásából nőtt ki, könnyen belátható, hogy az evés és a hatalom kérdései szintén erőteljesen kötődnek a film genderviszonyaihoz, amennyiben a családon belüli és a vendégekkel való találkozásban felbukkanó nemi szerepek igencsak beszédesebbek. Mint Counihan rámutat, a nők hagyományosan az ételek és az étkezés kapuőreiként szolgálnak a családban (13), azaz ők döntenek el, mit és mikor eszik a család. A szerzőnő azt is kifejti, hogy „egy államhatalomra épülő társadalomban a nők azáltal tehetnek szert befolyásra (magánhatalomra), hogy adnak, még ha ki is vannak rekesztve a kényszerítő (nyilvános) hatalomból. Ebben az esetben tehát a nők azért etetnek másokat, hogy cserébe szeretetet, szívességeket, jó bánásmódot és hatalmat kapjanak – az abból fakadó hatalmat, hogy szükség van rájuk” (25). Hasonló logika szerint szerveződnek a film étellel és nemi szerepekkel kapcsolatos jelentései, hiszen Kajtárné látszólagos hatalma pusztán kiszolgáló jellegű és kizárólag a családja helyzetbe hozására irányul. A cselekményben gazdagon reflektált közösségi rítusok megértéséhez megvilágító erejűnek tűnik Rebecca Kay gondolata, aki szerint a keleti blokk országaiiban a politikai problémákat gyakran azzal leplezték el, hogy „állandóan a család megerősítésének, főként a nők háztartási feladatainak, anyai-, házastársi- és háziasszonyi szerepének jelentőségét hangsúlyozták” (Kay 6). Kajtárné, akinek még csak keresztneve sincs a

filmben, és csak családanyaként, szakácsnőként és pincéernőként jelenik meg, ékes, ám nem kritikai élc nélküli példája e gyakorlatnak.

A film talán legtragikusabb karaktere épp ezért a felesége: e szerepben Pásztor Erzszi alakítását joggal tartja egyöntetűen zseniálisnak a kritikai recepció. Frustráltságban, elfojtott vágyakban, félelemben és megfelelési kényszerben születik meg zsarnoki jellege, végül mégis az egész család őt hibáztatja a látogatás látványos kudarcáért.<sup>8</sup> Alvó fiát a nagykes fallikus szimbólumával a kezében keltegeti, s ebben az ödipális motívumokban igencsak gazdag képben az is megjelenik, hogy Kajtárné kétségbeesetten uralni akarja a férfiak fogyasztását, legyen szó akár szeszről, akár ételről. Ezirányú törekvései ugyanakkor rendre irreálisnak bizonyulnak: fia örök gyermek marad, míg a család idősebb férfitagjai az (alkohol)fogyasztást a világ legtermészetesebb dolgának tekintik. Nincs ebben semmi meglepő, mert mint Kay rámutat, a szocialista társadalmakban

a férfiak és a nők nem voltak egyenlők, sem a nyilvános, sem a magánszférában, s az állam és az állampolgárok között fennálló szerződés gyakran részrehajló volt a társadalmi nemek tekintetében. Míg a férfiakról azt várták el, hogy a munkahelyükön járuljanak hozzá a nemzetgazdasághoz, illetve legyenek készek megvédeni az országot háború idején, addig a nőknek munkahelyi és anyai kötelességeiknek is eleget kellett tenniük, így biztosítva a nemzetgazdaság és a nemzet fizikai reprodukcióját. (1–2)

Kajtárnéval ellentétben Jolán már lényegesen jobban gyakorolja azokat a társadalmi kódokat, melyek a valódi anyagi-osztálybeli felemelkedéshez vezethetnek. Jolán főzése és fogyasztása is erőteljesen erotizált, kifejezetten élvezi mindkettőt, aktív, örömteli részese az eseményeknek, ám önfeledtsége közepette is világosan látja, mennyire terhesek főnökének a vendégjárással együttjáró udvariassági körök.



A háznak a vendég előtt feltáruló, de rejtegetni való titkokat hordozó terei szintén mind a családi reprezentáció kudarcát jelképezik: a Pityu faragta díszes családi sírhely a temetőben Kajtárné szemében státuszszimbólum s csak másodlagosan fia művészi

<sup>8</sup> Király Hajnal szintén a női frusztráció és az étel általi elfojtás, hallgatás összefüggéseire világít rá *Pál Adrienn*-elemzésében (Király 207–208).



tehetségének jele; a másik, a fiataloknak épülő házról Kajtárnénak és nem a gyerekeinek vannak álmai, míg az illegális borkimérésre szolgáló pincét hiába próbálja, még kulccsal a zsebében sem tudja uralni. A film címe Kajtárné szempontjából kegyetlenül ironikus, mert bár fizikailag nem bántalmazza a filmben sem a férje, sem más, a sors ördögi hatalma mégis fájdalmasan megleckézteti. A látogatás során Vetró elvtárs egy sor olyan dologgal találkozik, amelyeknek – a felkapaszkodni vágyó háziasszony felfogásában – rejtve kellett volna maradniuk: a macska egérdögöt hoz az ebédlőasztalhoz, Vetró az udvaron üzekedő kutyákat pillant meg, szunyókálásából az alkoholista napszámos félrebeszélésre riasztja föl, és még az idő is elromlik délutánra. Végül aztán csakugyan veri az ördög a feleségét, azaz egyszerre esik az eső és süt a nap, s épp ebből keletkezhet a szőlőre oly veszélyes szürke rothadás, hisz csak formálisan van jó idő, s mindennek következtében nyomasztó, groteszk, abszurd és mégis realista légkör keletkezik. A záróképeken a távoli tűzijáték jelenik meg, Vetró elvtársat családostul hazafuvarozza a sofőrje, a lényeg tehát továbbra is a „status quo fenntartása” (Gelencsér 367). A záró tűzijáték üres pompája mellett még a film legelején látott apró műanyag tévé jelentheti a film ideológiai keretét, amely örökké ugyanazt az egyetlen ráragasztott szórakoztató műsort sugározza a mögötte rejlő semmi előtt.

## Konklúzió

A filmben ábrázolt valamennyi fogyasztás-típus megbukik: Vetró „beetetése” kudarcot vall, a pártfunkcionárius a trakta helyett kávéval és cigarettával oltja (ki) étvágyát, Kajtárnénak pedig a gyerek pesti karrierje helyett marad a tévéképernyő valóságpótléka. Ugyanakkor a fiaskó valójában csak két szereplőt zavar igazán, az elvtársat és a vasutasfeleséget. Vetró és Kajtárné ugyanis egyaránt képtelenek élvezni elért szimbolikus vagy anyagi javaikat, s környezetük állandó kontroll alatt tartásával próbálják legitimálni elnyomó intézkedéseiket, miközben ők maguk a szocialista-patriarchális rendszer legfőbb áldozatai. Különös politikai-kulturális kényszerházasság ez, mely tökéletesen leképezi a kor kényszeredett termelési és fogyasztási logikáját, melyek valójában nem képesek összhangba kerülni egymással. Ezért is írhatta a filmről egy kritikus: „Ha évtizedek múltán csak ez a film maradna meg, mint egy »fekete doboz« a kortárs magyar filmművészetből, az akkoriak számára ebből a filmből szinte teljességgel megtudható lenne, hogy miként is éltünk mi itt, Magyarországon, a hetvenes években” (Valuska). A *Veri az ördög a feleségét* amiatt lehet mindmáig olyan népszerű, aktuális és fájón kacagtató a film, mert emlékeztet vagy éppenséggel megtanít rá, hogy milyen érzés, ha egy nem kívánt ebédet vagy valami mást akarnak lenyomni a torkunkon.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Barabás Klára. „Könnyebb volt bekerülni a kb-ba, mint a filmgyárba...”. Beszélgetés András Ferenc filmrendezővel. *Filmkultúra*, 2002. Web. 2015. 06. 01.
- Benke Attila: „A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 135–158.
- Counihan, Carole M. *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning and Power*. New York and London: Routledge, 1999.
- and Penny Van Esterik, eds. *Food and Culture: A Reader*. New York and London: Routledge, [1997], 2008.
- Foucault, Michel. „A hatalom mikrofizikája”. Ford. Kicsák Lóránt. *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 307–330.
- Gelencsér Gábor. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002.
- Győri Zsolt. „Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban”. *Apertúra*, 2013 tavasz. Web. 2015. 06. 11.
- . „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus, boncasztaláról”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Hirsch Tibor. „András Ferenc és a „generációs beszéd”. *Filmkultúra*. 2012 december. Web. 2015. 06. 11.
- Kaplan, David M. (szerk.). *The Philosophy of Food*. Berjeley, Los Angeles, London: U of California P, 2012.
- Kay, Rebecca (szerk.). *Gender, Equality and Difference During and After State Socialism*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- 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.
- Magyar Filmörökség. „Film augusztus 20-ra: *Veri az ördög a feleségét* (1977)”. 2014. augusztus 20.
- 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.
- Valuska László. „Még mindig veri az ördög a feleségét: A portré nehézségei.” *Filmhu*. Web. 2015. 08. 18.
- Varga Balázs. „A szatíra feltámadása: 1977 filmjei”. *Beszélőonline*, 3/9. Web. 2015. 08. 08.
- Veress József. „A magyar filmművészet új hulláma”. Magyar Elektronikus Könyvtár. Web. 2015. 08. 13.

# Bányák és kráterek a diegetikus térben, avagy kollektív traumafeldolgozás román-magyar játékfilmekben

## Miből van a diktatúra?

Tanulmányom olyan filmekkel foglalkozik, amelyek igazságtalan, diktatórikus és/vagy apokaliptikus világokat hoznak létre és mivel posztkommunista kontextusban készültek, joggal feltételezhető, hogy az általuk vizsgált diktatórikus berendezkedések a kelet-európai régió kommunista diktatúráinak a tapasztalatából (is) táplálkoznak.<sup>1</sup>

Gothár Péter 1995-ös *A részleg*e a lefilmezett világ tárgyaiban és tereiben is hűnek nevezhető az egykori kommunista történelmi valósághoz, miközben az ábrázolt szereplők közti kommunikációs formákat és viszonyrendszereket az önkény, az elhallgatás és a lojalitás hiánya írják le. *A részleg* ugyanúgy Bodor Ádám erdélyi származású író novelláját adaptálja filmre, mint Kamondi Zoltán 2007-es *Dolinája* Bodor kisregényeit, ez utóbbi, a látványos díszletelemek és a normalitástól eltávolodó diktatórikus torzulások ábrázolására tett kísérlete miatt alig törekszik történelmi hűségre. Ugyanez a poétikai alapvetés fedezhető fel harmadik példában, Pejő Róbert Adrián 2005-ös *Dallas Pashamende* című filmjében, amely egy gigantikus szeméttelen élő roma közösség dinamikájában ragadja meg a rothadás szagaként is megkonstruált diktatórikus jellemvonásokat és viselkedési módozatokat. *A Dallas Pashamende*, az előző két filmmel ellentétben, már a posztkommunista korszak megkonstruálására is vállalkozik, elsősorban a nyugati típusú, mediatizált fogyasztói kultúra elemeinek a beemelése révén. Utolsó példám Deák Krisztina 2012-es *Aglaja* című alkotása, amely narratív szinten is létrehozza a kommunista diktatúrából a posztkommunista „szabad” világba való átkerülés történetét, amikor egy Romániából Bécsbe szökő cirkuszi artista családot tesz meg főszereplővé, az extrém mutatványt űző, szó szerint pattanásig feszült anya és szorongó lánya kapcsolatát állítva a középpontba. Ez a korpusz képezi alábbi elem-

---

<sup>1</sup> A tanulmány a Román Kutatási és Tanügyminisztérium által támogatott posztdoktori kutatási program keretében készült, projektazonosító: CNCS – UEFISCDI, PN-II-RU-PD-2012-3-0199. A szerző köszönetet szeretne mondani Győri Zsolt szerkesztőnek értő kommentárjaiért, amellyel jelentős módon járult hozzá a szöveg jelenlegi formájához.

zésem tárgyát, amely természetesen tetszőlegesen tovább bővíthető, hisz a diktatúra struktúrájának és mechanizmusának vizsgálata a posztkommunista kelet-európai film alaptémájának is tekinthető.

Érdeklődésem a kommunista diktatúrák tapasztalatának megjeleníthetőségére irányul a posztkommunista kultúra – elsősorban film és bizonyos fókig irodalom – kontextusában. A kommunista diktatúrával azonosítható tapasztalat kollektív traumaként is elgondolható, amelyet Kai Erikson úgy ír le, mint egy „a társadalmi élet alapvető szöveteit ért csapás[t], amely roncsolja az embereket összekötő kapcsolatokat és fogyatékosabbá teszi az uralkodó közösségi érzést”, külön kitérve arra is, hogy a kollektív trauma nyilván nem mérhető az egyéni trauma „hirtelen/váratlan” természetével, hiszen lassabban és diffúzabban hat.<sup>2</sup> Az egyéni és a kollektív traumatikus élménynek egyaránt jellemzői a roppant nehéz integrálhatóság, a narrációnak és reprezentációnak való ellenállás, amely következtében a trauma feldolgozása késleltetett és többszörösen áttételes folyamat. A palesztin filmről írott monográfiájukban Nurith Gertz és George Khleifi a következőképpen írják le a traumatikus élmény ezen dimenzióját: „[a] trauma annyira szörnyűséges esemény, hogy a tudat nem is vesz tudomást róla, ezért a trauma ellenáll a szekvenciális és kauzális történetbe való alámerülésnek – lett légyen az személyes avagy kollektív.” (3.)

A kollektív trauma-feldolgozás kontextusában elemezve posztkommunista (európai koprodukciónak készült) filmeket és (legalább két ország együttműködéséből létrejött) irodalmi szövegeket<sup>3</sup> arra a következtetésre jutottam, hogy a hatalmi hierarchiában minden módon elnyomott – kicsúfolt, megvert, elkergetett, megerőszakolt – nők gyakori jelenléte nemcsak konkrét történelmi és régiós tapasztalatként bír értelemmel bennük. Értelmezésben ezek a specifikus női alakok a másképp nem artikulálható, a diktatúrával azonosítható kollektív trauma allegorikus nyomaiként is felfoghatóak. Jelen elemzés – bár meglátásom szerint nem érvényteleníti korábbi megfigyelésemet, mely szerint a jelzett posztkommunista női karakterek a Fredric Jameson által kidolgozott „nemzeti allegória”<sup>4</sup> keretében is értelmezhetőek – egy másik aspektusra irányíthatja a figyelmet: a filmes diegetikus világba beemelt valós természeti tájnak a kollektív trauma-feldolgozás folyamatában játszott szerepére.

A tájnak, a diktatúrának/hatalomnak és a mozgóképnek az összefüggéseiről könyvtárnyi szakirodalom olvasható,<sup>5</sup> melyből csak a jelen tanulmány érvelését szűk értelemben

<sup>2</sup> Kai Erikson-t idézi Jeffrey C. Alexander (4). *Amennyiben ezt másképp nem jelzem, az idézetek angolból a saját fordításaim, V.A.*

<sup>3</sup> Lásd Virginás 2014a, 2014b.

<sup>4</sup> „A harmadik világbeli szövegek, még azok is, amelyek látszólag privátak és egy megfelelően alkalmazott libidinális dinamikával vannak felvértezve, szükségszerűen kivetítenek egy politikai dimenziót a nemzeti allegória formájában: *a privát egyéni sors története mindig a publikus harmadik világbeli kultúra és társadalom harcra kész helyzetének az allegóriája*. Talán nem is szükséges hozzátennem, hogy pontosan a politikainak a személyeshez viszonyított nagyon eltérő aránya miatt tűnnek ezek a szövegek számunkra idegennek első látásra, s következésképp ellenállónak a konvencionális nyugati olvasási szokásainkkal szemben” (Jameson 69).

<sup>5</sup> Ezek alapvetései összhangban van jelen kötet bevezetőjében megfogalmazottakkal: „a filmes tér elemzése rávilágíthat a film rejtett ideológiai, hatalmi, identitáspolitikai konstrukcióira.” (12)

alátámasztó néhány tézist ismertetek. Kiindulópontként Michel Foucault azon gondolatát emelném ki, amelynek értelmében „a tér alapvető a hatalom bármely gyakorlatában” (166): ez a gyakorlat jelen esetben a kommunista diktatúra, a posztkommunista létállapot és a narratív játékfilmes megjelenítésmód keresztmetszetében artikulálható. A kortárs palesztin filmalkotók közül Michel Kleifinek a jelenkori izraeli tájat intenzíven használó filmjeit (mint a *Fertile Memories* vagy a *Wedding in Galilee*) Gertz és Khleifi szintén a poszt-traumatikus közösségi/kollektív állapot felől gondolják értelmezhetőnek, és ebben szerintük is hatalmas szerepe van a konkrét természeti táj felhasználásának, hiszen ezáltal mintegy „[a] múlt rátevődik a jelenre, és ami ott történt rátevődik arra, ami itt megy végbe. Khleifi filmjei tehát »a láthatatlant a láthatóban« építik fel, így fejezve ki a poszt-traumatikus palesztin tudatot.” (83)

Az alábbiakban amellett fogok érvelni, hogy a Gothár, Kamondi, Pejó és Deák filmjeiben tetten érhető művészi megoldások nem, vagy nem csak a „nemzeti allegória” működése felől érthetőek meg: az allegória a reprezentációs-szimbolikus szinthez tartozik, ám a valós természeti táj már ezt megelőzően is hatást fejthet ki a film bizonyos nézői számára.<sup>6</sup> Ebből az aspektusból kiindulva elemzésem a kollektív traumatizáltságnak, a Gertz és Khleifi által említett „posztraumatikus [közösségi] tudatnak” – amely ebben az esetben nem az erőszakos háborúból, hanem a kommunista diktatúrából ered – a reprezentációt is megkerülő nyomaihoz vezethet el, a diktatórikus hatalom soha el nem múló, a művészi ábrázolásmódba szervesen beépülő hatásaihoz.

Fotósorozatokat elemző tanulmányában Jill Bennett<sup>7</sup> amellett érvel, hogy létezik olyan típusú, vizuális kódokra alapozó művészi diskurzus, amely nem csak az ábrázolt világ által vállal részt a (szerinte mindig közösségi) trauma-feldolgozási folyamatból, hanem oly módon is, hogy a befogadót a testi-szomatikus-pszichés élményeinek szintjén juttatja a traumatizáltság állapotába. Azt állítom, – mintegy rímelve „az emlékezés traumatikusságának” Győri Zsolt által jelen kötetben megfogalmazott sajátosságára (102) – hogy a valós természeti táj hasonló funkciót tölt be akkor, amikor az elemzett filmek általában legelső látványelemeként arra készíteti a nézőt, hogy a konkrét térre vonatkozó, mára már emlékké lett, egykori testi-szomatikus élményei felől lépjen be az ábrázolt, diktatórikus struktúrájú világokba. Elfogadva, hogy a film fiktív diegézisének kiépülése egy komplex, több szinten zajló, hosszabb időt igénylő folyamat, amely nem feltétlenül posztulálja a befogadó valós életbeli tapasztalatait, ezek a posztkommunista filmek nagyon korán megoszthatják nézőiket annak függvényében, hogy rendelkeznek vagy nem rendelkeznek a valós természeti tájhoz és az egykori kommunista diktatúrához fűződő testi tapasztalattal. Az első esetben közvetlenül érintettek a kollektív trauma-feldolgozás folyamatában, míg a másodikban nehézségeik lehetnek a fiktív diegetikus világok működtetésében. Ez utóbbi annak a következménye, hogy a filmek nem a klasszikus játékfilmre jellemző „teljes” diegézis létrehozását valósítják meg,

<sup>6</sup> Ebben az értelemben megközelítem rokonítható Vincze Teréz e kötetben olvasható megállapításával, amely „a fizikai, tapasztalati tér, és a mentális koncepcióvá alakuló tér közötti viszony”-ra hívja fel a figyelmet (26).

<sup>7</sup> Lásd Bennett 2006.

hanem inkább a *home* videók fragmentált, egyéni élményekből kitölthető diegetikus logikájához állnak közel.

Bizonyos fókig ez a tény magyarázhatja, hogy ez a négy film miért nem aratott komoly közönség- és kritikai sikert, annak ellenére, hogy jelentős koprodukciós háttérrel elkészített, színvonalasan kivitelezett alkotásokról van szó. Az irántuk kifejezett attitűdöt véleményem szerint jól összegzi Hungler Tímea megfogalmazása a *Dallas Pashamende*-ről írott kritikájában: „[t]ényleg kár ezért a filmért – a szemétbánya és az ott bóklászó, többségükben gonosszá, kisztílvé és amorálissá lett emberek képe olyannyira meghatározó látvány, hogy napokig elkíséri az embert.”<sup>8</sup>

## Bányák és kráterek filmen

Ebben az alfejezetben azt a módot elemzem, ahogy a négy játékfilm az eredetileg a filmen kívül létező természeti teret ötvözi a mesterkelt, magas fokon kidolgozott, és csakis a filmért létező látványelemekkel, valamint audiovizuális mozgóképi technikákkal.<sup>9</sup> Ez a látszólag mindössze filmművészeti megoldás indítja el a filmek nézőközönségének a kollektív traumához való kapcsolódási, avagy, épp ellenkezőleg, az attól való elhatárolási folyamatát, mintegy illusztrálva Jeffrey C. Alexander azon megállapítást, melynek értelmében „[a]hhoz, hogy a traumák a közösség szintjén is megjelenjenek, a társadalmi kríziseknek kulturális krízisekké kell alakulniuk.” (10)

Mintavételi módszerem a következő volt: behatároltam azt a szekvenciát, amikor a filmen kívüli térelemként (is) definiálható aktuális, és feltehetőleg könnyen felismerhető természeti táj-részlet először megjelenik, beemelődik a filmek diegetikus valóságába. Kevésbé meglepő módon ez a mozzanat már a filmek főcím-szekvenciájában meg-

<sup>8</sup> Lásd Hungler Tímea „Szemét dolog a szerelem” című kritikáját!

<sup>9</sup> Étienne Souriau 1950-es elméleti modelljét, amely a narratív játékfilmek működésére és befogadhatóságára vonatkozik és „a filmes valóság hét szintjéről” beszél, Warren Buckland mutatja be. Ezek a valóságsszintek a következők:

1. A filmen kívüli valóság (*a filmic reality*): az a valóság ez, fogalmaz Buckland, amely a film valóságától, a filmes realitástól függetlenül (is) létezik;
2. a filmért létező valóság (*profilmic reality*): ez a kamera által lefilmezett valóságra vonatkozik;
3. a filmografikus realitás (*filmographic reality*): Buckland megfogalmazásában ez a film, mint fizikai tárgy;
4. a képernyő realitása (*screenic, filmophanic reality*): a film, amint egy képernyőre vetül, projektálódik, azon megjelenik;
5. a diegetikus valóság (*diegetic reality*): a film által létrehozott fikcionális történetre vonatkozik;
6. a néző valósága (*spectatorial reality*): a néző koncepciója és megértése a filmre vonatkozóan;
7. az alkotó(i) realitás (a filmkészítő szándékai) (Buckland 47). Souriau modelljét Buckland beépíti a saját értelmezői keretébe, három, egymástól függő szintként definiálva újra őket; ezek sorrendben:
  - az „extra-textuális valóság” (azaz a filmen kívüli és a filmért létező realitás vetületei),
  - a „textuális valóság” (ide tartoznak a filmografikus, a képernyő(i) és a diegetikus realitás),
  - végezetül pedig a „kognitív valóság” (ebbe a kategóriába sorolja be Buckland a nézői és az alkotói realitás vetületeit). Ezen szintek kapcsán Buckland úgy fogalmaz, hogy amíg „a filmen kívüli realitás a mozin kívül létezik”, a filmért létező realitás pedig azon belül, azonban mindkét szint „a filmi szövegen kívül” található (47), és azt is kijelenti, hogy textuális realitásokként „a filmografikus magában foglalja a képernyőt, a képernyő valósága pedig tartalmazza a diegetikus valóságot”.

történik; szoros olvasataim, egy kivétellel, ezekre a részekre vonatkoznak. A filmen kívüli természeti tér- és tájelemeknek főcím-szekvenciáiban történő bevezetésének elemzésekor Francesco Casetti érveit használom, melyek értelmében a főcím alatt látható tájak funkciója az, hogy a néző és a film szereplői között kapcsolatot teremtsenek. Casetti így fogalmaz: „[a] főcím-szekvenciák (...) a legkézenfekvőbb módon két univerzum közötti rugalmas határként nyerne funkciókat, mely határ belső oldalán egy korlátain túllépni kívánó, külső oldalán pedig a film diskurzusába behatolni akaró világ helyezkedik el.” (44)

A 2007-es *Dolina* című magyar-román koprodukciót a középgenerációs Kamondi Zoltán rendezte, többnemzetiségű stábjában román, magyar és olasz szakembereket találunk. A film főcím-szekvenciáját egy lassú, vonósokra és ütősökre hangszerelt dallam vezeti be fekete képernyő kíséretében. Az ezt követő legelső látványelem nem szokványos természeti tájrészlet: a háttérben fenyőerdőt, a jobb- és baloldali képsávban sárgás víztócsákat, a beállítás központi terében fehér-világosbarnás sarat látunk. A jártas szemek azonnal felismerik a kelet-erdélyi régióban található hargitafürdői egykori kaolin-bánya maradványait. A valós természeti táj- és térelem felismerését elősegíti a felhasznált objektív beállítás, amelyről Francesco Casetti ír bővebben: „az objektív konfigurációban a néző, mint hatékony, bár néma (és láthatatlan) tanú egy általános értelemben meghatározatlan vonásokkal bíró *semleges* térrel áll szemben.” (66)

A „hatékony, bár néma tanú” pozíciója, amelyet az objektív nyitóbeállításban felépített „semleges tér” hoz létre, nem tartható sokáig fenn a *Dolina* kezdőszekvenciájában, hiszen erre az objektíven ábrázolt térre további képi rétegek vetülnek rá a vágási és utómunkálatok során. Talpig feketébe öltözött, a földön keresgélő emberi alakok jelennek meg az animációs filmet idéző trüffel, ami művinek hat a fotografikus mozgókép kontextusában. Az eredetileg filmen kívül létező természeti táj- és térelem a szemünk előtt diegetizálódik, miután, mint bábuk a színpadon, megjelennek a feketébe öltözött, hajlongó alakok. A kép jobboldali előtérben egy régimódi motorbicikli helyeződik rá az addigi tájképre, amelyen egy hosszú fekete ruhába öltözött férfialak alszik elnyúlva. A *Dolina* nyitószekvenciáról elmondható, hogy bár a bezárt kaolinbánya tér-szerkezete – mint a filmért létezővé tett filmen kívüli természeti tájelem – hangsúlyos, Kamondi filmjének diegetikus elve nem engedi meg, hogy ekként létezzen. Drasztikus és extrém gesztusok révén alakítja át és löki túl a nem-fikciót a fikciótól elválasztó határon és hozza létre a filmes diegézist.

A *Dallas Pashamende* című, magyar-német-osztrák koprodukcióban készült filmet (Róbert Adrián Pejó, 2005) eredeti helyszíneken (is) profi, valamint amatőr színészek és statiszták bevonásával forgatták Románia erdélyi régiójában, Vivi Drăgan Vasile, mára klasszikusnak számító román operatőr fényképezésében. A diegetikus világ létrehozásának a *Dolina* esetében megfigyelt formájával találkozunk, egy olyan filmpoétikai megoldással, amely a hangsúlyosan filmen kívüli természeti táj- és térelem „kárára”, hovatovább annak ellenében működik.

A *Dallas Pashamende*-ben elsőként megjelenő térelem egy abszolút értelemben vett, filmen kívül létező természeti táj: a telihold, vagy talán a ködös napkorong. Az

égitest egy erőteljesen festői – a felszín, valamint a fekete-fehér két-dimenzionalitást hangsúlyozó – beállítás bal oldalán helyezkedik el (ezek a vonások az operatőr Vivi Drăgan Vasile kézjegyének is tekinthetőek). A *Dallas Pashamende* diegézisébe bevezető beállítás ugyanakkor nem tekinthető a Casetti-féle objektív beállításnak, amely egy semleges tér néma tanúként pozicionálja a nézőt. Noha ez is egy nyitóbeállítás, Casetti fogalomhasználatában egy lehetetlen objektív beállításról van szó: a kamera egészen közelről, mintegy „egyenrangúként” keretezi a napkorongot, tudomást sem véve az emberi és a kozmikus nézőpont különbségeiről. A lehetetlen objektív beállítás a technikai apparátus kifinomult reprezentációs lehetőségeit demonstrálja: „[a] lehetetlen objektív konfigurációban a kameraperspektívában megtestesülő (és ennél fogva mobilis) néző egy autentikusan *modulálható*, a legextrémebb vonatkozásokban is átjárható térrel találkozik.” (66)

Néhány másodpercig az égitest és az előtte mozgó füst képét látjuk, a következő beállítás egy felső nézőpontot kínál, egy hegy tetejéről mélyen, a ködös medencében található településre. Az elsőként megmutatott égitest felől a kamera elkezd lefele gördülni, nyilvánvalóvá téve, hogy az előzőleg mutatott, lehetetlen objektív beállításnak milyen konkrét, a filmen kívül létező táj- és térelemek az eredői: egy magas szirtekkel körülvett mély medencéből felfelé, az ég irányába szegeződő tekintet.

A harmadik beállításban, amelyet továbbra is a lefelé mozgó kamera rögzít, a fényes égitest a kép túloldalán és jóval közelebbi pozícióban lesz látható, tovább erősítve a nézőben azt a benyomást, hogy egy mindenütt ható, erőteljes stratégia hozza létre ezt a diegetikus világot, egy olyan erő, amely kedvére mozgatja, helyezgeti ide-oda ezeket a nagy kiterjedésű tér- és tájelemeket. Amint a kamera leér a föld szintjére és elfoglal egy szemmagasságú pozíciót, egy ködös, kaotikus szeméttelen keresgélő emberi alakokat látunk, akik a *Dolina* stáblista-szekvenciájában bemutatott fekete ruhás gyűjtögetőkre emlékeztetnek. A széles tereket pásztázó kamera változó – egyszer szűkebb, egyszer szélesebb – képkockákban enged hozzáférést a *Dallas Pashamende* világához, egyszerre téve személyessé a szeméttel gyakorlatilag összevegyülő emberi lényeket, ugyanakkor el is távolítva őket tőlünk azáltal, hogy erőteljesen stilizáló képtechnikákat alkalmaz a másfél perces szekvenciában. Itt is jelen van az a folyamat, amelynek során már a bevezető kredit-szekvencia, „agresszív” diegetizációs eljárásoknak veti alá a természeti teret.

Ez a folyamat kísérteties módon van jelen a film gyártástörténetében is. A *Dallas Pashamende* fikciós világát többek között Kolozsvár Patarétrnek nevezett szeméttelen inspirálta, ahol vándor roma csoportok élnek és gyűjtögetnek. Ennek szellemében a film forgatását egy valós helyszínen, a Csíkrákoshoz (Brassó megye) közeli, vörös sárral fedett kráterben kezdték el: itt építették fel a roma gettó díszletét, a film diegetikus világát. Ám a szükséges engedélyeket a forgatás megkezdése után a romániai hatóságok visszavonták, a környezetre tett káros hatást, a rejtett etnikai gyűlöletet, és Románia nemzetközi tekintélyének veszélyeztetését nevezve meg többé-kevésbé nyilvánvaló okokként. Következésképpen a forgatást át kellett helyezni egy Budapest melletti szeméttelenre, ami oly mértékű változás volt, amelyet sem a díszlettervezők és építők, sem



a nagytapasztalatú operatőr nem tudott valójában kezelni. Egy forgatási riportban Vivi Drăgan Vasile arról beszél, hogy az állandó műfüsttel és számtalan más kamera-trükkal próbálták a forgatási helyszín cseréjét elrejtetni.<sup>10</sup>

A gyártás háttértörténete alátámasztja érvelésemet, amelyet elsősorban a vizsgált filmek szoros formális elemzésére alapozok: a felhasznált audiovizuális mozgóképi technológiák nem engedik, hogy a filmen kívül létező tér- és tájelemek zökkenőmentesen beépüljenek egy klasszikusan koherens diegézisbe. Ahelyett, hogy szemmagasságú, objektív beállítású, avagy a beállítás-ellenbeállítás varrataiba beillesztő szubjektív beállításokat alkalmaznának, az alkotók erőteljesen stilizáló hatású képi módszereket használnak: ezek a módszerek abba az irányba hatnak, hogy szétdarabolják, leépítsék a klasszikusan koherens diegézist. Emiatt a néző – amennyiben a fiktív diegetikus világ koherenciáját mégis létre kívánja hozni – arra van készítetve, hogy előhívja azokat a személyes, testi és érzéki emlékeit, amelyek mentén az aktuális, földrajzi és természeti táj- és térelem, lehatárolt és bekeretezett audiovizuális filmi látványként, felidézi a kommunista elnyomás egykori időszakát.

Deák Krisztina magyar rendező 2012-es, magyar-román koprodukcióban készült *Aglaja* című tévéfilmjének bevezető főcím-szekvenciája szintén egy specifikus, filmen kívül létező természeti tájba, térbe horgonyozza le a film diegézisét. Lélegzetelállító szépségű valóság-elemek (egy őszi liget, közepén egy öreg, méltóságteljesen szimmetrikus fa-matuzsálemmel) láthatóak az objektív típusú beállításban, amely „egy semleges tér hatékony és néma nézőiként” szólít meg minket. Előző példámhoz hasonlóan itt is inkohereus díszletelemek jelennek meg hihetetlen gyorsasággal és látványosan: egy műszárnyas póniló elsétál az óriási fa előtt, egy hangsúlyosan teátrális külsejű férfi hegedűn játszik (ami szintén díszletelem, mert a szimultán hangsávon nem ezt halljuk), miközben ugróvágások színesítik a szekvenciát. Ezek következtében a Casetti-féle objektív beállítás néma tanújából hirtelen és váratlanul egy fikciós játékfilm nézőjévé válunk, aki számára minden egyes audiovizuális jel nemcsak a filmért létező, hanem már mindig is a diegetikus valóságot is építő elem. A *Dolina* filmen kívül létező kaolinbányájához, avagy a *Dallas* vörös saras kráteréhez hasonlóan, az *Aglaja*-beli valós faóriás rövid ideig, de kifejtetheti hatását olyan természeti térelemként, amely testi-érzéki élményeket eleveníthet fel, így idézve meg a kommunizmus időszakát egy hangsúlyozottan posztkommunista alkotásban.

Legutolsó példám a Gothár Péter rendezte és Vivi Drăgan Vasile fényképezte *A részleg*, amelyben román-magyar színészgárda játszik, míg eredeti helyszínei Magyarországon és Romániában találhatóak. *A részleg* annyiban tér el a korábban elemzett példáktól, hogy a filmtől függetlenül létező, jól felismerhető természeti táj- és térelem bevezetése nem a bevezető szekvenciákban történik meg, hanem a film tízedik percében. Már a diegetikus realitásba helyeződve, a hősnő utazásának képsoraiban látjuk meg a lenyűgöző természeti környezetet.

---

<sup>10</sup> Lásd Gyenge Zsolt *Még a levegő is más* című filmkritikáját.

Weisz Gizellát új telephelyre vezénylik munkahelyéről, ahová hosszú vonatút során juthat el. A film egyfelől a vonatkerekek hangjával közvetíti a jármű mozgásélményét, másfelől úgy, hogy a gyorsaságtól elmosódott foltokként láttatja a sínekkel párhuzamosan futó folyómeder és őszi erdő látványát. Ez a beállítás egyik szereplő szubjektívjéhez sem köthető, köthető viszont Casetti „lehetetlen objektív beállítás” fogalmához. Ez a beállításfajta „a működésben lévő technikai apparátust mutatja meg”, ráébresztve a nézőt arra, hogy „a vizuális mezőnk kiterjesztésében” valóban korlátlan lehetőségek léteznek. A következőkben egy olyan objektív beállítást látunk, amely akként mutatja meg a főhőseinket (Weisz Gizellát és útítársát), amint a kamera felé közelítenek a szűk vonatfolyosón, miközben a vonat az ellenkező irányba mozog, tovább erősítve azt a benyomást, hogy ebben a filmi diegézisben a tér nem dominálható és annak az emberi tudatnak a függvényében görbül meg, amely épp kapcsolatba kerül vele.

Gizella kellemetlenül érzi magát, amikor észrevesz egy nedves ruhákban didergő párt az egyik fülkében, és döbenten megáll a vagon végén. A néző egy objektív profilbeállításban látja a nő fejét, míg az ellenbeállítás – amelyben majd először mutatkozik meg a filmen kívüli realitásból átemelt természeti térelem – Weisz Gizella optikai nézőpontjára rímel, az ő szubjektív tapasztalatát idézi meg. Ám Gizella szubjektív nézőpontja hamar eltűnik, akárcsak a beállítás-ellenbeállítás struktúra, és ezzel együtt lenullázódik „a megélt, magáévá tett” tér illúziója is, amit – Casetti rendszerében – a szubjektív beállítás-típus hivatott megteremteni.

A következő beállításban az ablakon keresztül látjuk meg a folyón átívelő hatalmas kőhidat, amelynek hiányzik az egyik pillére és csak a lebegő hídtest tartja. Ez a kép a vonat mozgása miatt hamar eltűnik. A folytatólagos beállításban ahelyett, hogy Weisz Gizella az előbb megmutatott szörnyűséges látvány, a félig felfüggesztett robusztus híd irányába nézne és a filmen kívüli természeti térelemet „magáévá tenné”, előre néz, nyilvánvalóvá téve, hogy az extradiegetikus térelem nem az ő számára látható, hanem a lehetetlen objektív beállítást kínáló kamera számára. Ily módon a néző kénytelen ráébredni arra, hogy a *Dolina*, a *Dallas Pashamende*, vagy az *Aglaja* kínálta példákhoz hasonlóan, *A részleg* is egy önjáró poétikai diskurzust működtet, amely önnön „extravaganciáját” építi, és nem a klasszikus diegézis kiépítésében érdekelt.

## A meg nem valósítható diegézis

Ahhoz, hogy még alaposabban leírassuk milyen szerepet játszanak a filmen kívüli valóságból származó természeti tér- és tájelemek a kollektív traumaként értett egykori kelet-európai diktatúrák elsősorban allegorikus, másodsorban testi-szomatikus megidézésében,<sup>11</sup> meg kell különböztessük a diegetizáltság különböző fokozatait. Két tényező fontosságára hívnám fel a figyelmet: egyfelől milyen elvárásokkal, tapaszta-

<sup>11</sup> Vö. Benke Attila megfogalmazásával, mely szerint „az ember testi szükségletei által rombolja le a hatalom a szubjektum alternatív identitását” (153).

lattal rendelkezik a néző a klasszikus narratív filmi diegézis kapcsán, másfelől milyen korábbi tér-tapasztalatai voltak a nézőnek, mint érzékelő embernek.

Warren Buckland összegezi a Roger Odin-féle *home* video-elméletet, amelynek értelmében a „*home* videóknak nem kell »koherens diegézist« kínálniuk a nézőnek, mivel ezeket a filmeket »olyanok nézik, akik megélték a lefilmezett eseményeket«, vagyis elég, ha előhívják emlékezetükben a lefilmezett eseményeket.” (Buckland 103–104) Buckland a következőképpen fogalmaz: „egyedül a kívülállók (a nem-családtagok) számára tűnnek mások *home* videói fragmentáltak és szaggatottnak. A családtagok számára, a *home* video anélkül is funkcionálhat, hogy szükség lenne a diegetizáció és narrativizáció lépéseire.” (Buckland 103) Ebből a szempontból Odin fogalmai – úgymint a diegetizáció és a narrativizáció (mindkettőt a diegetikus valóság textuális kerete tartalmazza) – olyan stratégiákként, módszerekként is felfoghatóak, amelyek a narratív játékfilmekből ismerős fikcionális folyamataiba „kívülállót” vonnak be, így téve lehetővé számukra a diegézisbe való belépést. A klasszikus narratív film diegézise mellett, hogy erősen formalizált és standardizált módszere az audiovizuális mozgóképes jelentés közvetítésének, egy olyan küszöbe a fikcionális történetmondásnak, amelyet úgy kell felépíteni, hogy gyakorlatilag bármely néző képes legyen átlépni azt.

Kezd kirajzolódni a skála, amelynek kezdőpontján a *home* videók fragmentált stílusa és – a néző személyes emlékeinek hiányával magyarázható – teljesen nem diegetizálható valósága helyezkedik el. A következő szinten a dokumentumfilmek, ezt követően pedig a fikciós és szituatív dokumentumfilmek találhatóak, míg a diegetizáció legteljesebb formáját a klasszikus játékfilmes történetmondás paradigmája képviseli. Az utolsó esetben az érzéki adatsorok felfogására és feldolgozására képes bármely személy létrehozhatja a (saját) diegézisét, beléphet a fikciós világba.

Az általam vizsgált látszólag erőteljesen stilizált és allegorikus heterotópiák nem érik el a teljes diegézis (megképzésének) fokozatát. Annak ellenére, hogy Gothár, Pejó, Kamondi és Deák alkotásai egyértelműen fikciós alkotásokként, narratív játékfilmekként vannak kódolva, működésük valójában az odini *home* video diegetizációs logikáján nyugszik: olyan nézőt tételeznek, aki „megélte a lefilmezett tereket”, ez esetben a kommunista diktatúra valós korszakát, és ekképpen saját emlékeivel és testi-szomatikus élményeivel gond nélkül ki tudja tölteni a klasszikus játékfilmes diegézishez képest „lyukacsos” fiktív világot. Ezáltal beindulhat a kollektív trauma-feldolgozás Jill Bennett jellemezte folyamata is, amely ezekben a filmekben fontosabb, mint az esztétikai élmény. Értelmezésben a filmek (többé-kevésbé) rejtett célja az, hogy ne minden potenciális néző léphessen be a diegetikus világokba, csak azok, akiknek konkrét testi-érzéki tapasztalatai fűződnek a filmen kívüli és a múlt allegóriáinak tekinthető természeti táj- és térelemekhez. Az elemzett alkotásokban a diegézis fragmentálása olyan stratégiaként is elgondolható, amellyel a nézők különféle értési sávokra terelhetőek, attól függően, hogy van-e tapasztalatuk a valós helyszínekről, avagy ezek a filmen kívül létező természeti táj- és térelemek csak a diegetikus valóságon belül bírnak jelentéssel a számukra.

Az első kategóriába tartozó nézők számára a fragmentált diegézisek képesek a diktatúrához kapcsolódó testi és érzéki emlékeket előhívni, amelyek a mozgóképes

apparátus reprezentációs módozatában úgy jelennek meg, mint öröktől fogva létező terek. Ily módon a diegézis hiátusai betölthetőek kinek-kinek az egyéni emléktárából, de akár az is megtörténhet, hogy ezek a hiátusok elvesztik a relevanciájukat (a *home video* működéséhez hasonló módon) ahhoz az izgalomhoz képest, amit az önnön testi emlékezetünkben való kutakodás jelenthet. Akik ismerik a diegetizált természeti tér- és tájelemeket, azokban beindul a testi-érzéki emlék-felidezés akár személyes, akár kollektív folyamata. Mindez a megszakadt történelmi-társadalmi folyamatosság közösségi traumáit is érintheti, miközben kitölti a szaggatott, fragmentált diegézis hiátusait. A második kategóriába tartozó nézőknek meg kell küzdeniük a trauma-feldolgozás lehetőségét kínáló diegetikus világ megteremtéséért: testi-érzéki emlékek híján legfeljebb egy erőteljesen elliptikus művészfilmes diegézisbe és nem egy emlékezetpolitikai diskurzusba léphetnek be.

Az 1989–1990-es rendszerváltások ezen filmek mögött letapogatható metanarratívái arra törekszenek, hogy a filmen kívül létező valós tér- és tájelemekben horgonyozzák le magukat. Ezt az illúziót azonban kultúrkritikai és kognitív alapokon is eredményesen dekonstruálták. Gertz és Khleifi Edward Saidnak tulajdonítják azt a gondolatot, amelynek értelmében „a földrajzi teret a kollektív emlékezet hozza létre” (Gertz-Khleifi 70), és ilyenként mindig is már a közvetített, mediatizált természeti tájakhoz van hozzáférésünk. A *mainstream* film és a számítógépes *interface* térábrázolási eljárásait vizsgálva Per Persson a térről mint aktivitásról értekezik: „[a] tér nem egy statikus entitás, hanem egy külső valóság és az elme/test komplexum által végrehajtott kognitív/motorikus munka (valamint a tere vonatkozó társadalmi és kulturális elvárások) közti folyamatos aktivitás és kommunikáció. A tér soha nincs objektíven »ott kint«, de nincs teljesen »itt bent« sem, hanem valahol a kettő között helyezkedik el.” (196) Amennyiben a teret egy folyamatos letapogató-szkennelő aktivitás eredményeként gondoljuk el, a narratív filmes apparátust pedig a különböző szintű és erősségű (koherens, kötött, avagy, épp ellenkezőleg, inkohereus és lyukacsos) diegetikus valóságok létrehozásának folyamatként, akkor azt mondhatjuk, hogy a valós természeti környezet sokkal inkább a térteremtő audiovizuális apparátusaink függvénye, mintsem önmagában létező valóság.

Az általam vizsgált filmeket úgy is leírhatjuk, mint melodramai felhangokkal dúsított, román és magyar forrásokat is használó koprodukcióban készül *road movie*-kat. A társfinanszírozás miatt egy régiós, kelet-európai stratégia vonatkozásában is reprezentatívak. E stratégia a játékfilmes nézői aktivitást annak függvényében alakítja és aktiválja, hogy milyen tapasztalatokkal rendelkezik nem csak (játékfilm-)nézőként, hanem emlékezőként is, némileg ahhoz hasonló módon, amit a kötetben olvasható tanulmányában Kalmár György megfogalmaz: „a ... régóta használatban lévő elképzeléseink és trópusaink könnyen válnak a tapasztalataink megértését befolyásoló mestertrópusokká” (52). A fenséges és idegen természeti tájelemekhez fűződő viszonyunk alárendeltként, akár kiszolgáltatottként pozicionálhat minket, így hozva létre a posztkommunista jelenben a kommunista diktatúrához kapcsolódó viszonyulásmódokat. Ugyanakkor a diegetikus (fiktív) világ képviselte reprezentációs-szimbolikus szintbe beékelődő konkrét testi tapasztalat szintjén nagyon különbözőek lehetnek a filmek nézői, s így végső soron

azok, akiknek nincsenek a felvillantott valós természeti tájhoz fűződő élményei, nem tudnak (és nem is kell) részt venni(ük) a kollektív trauma feldolgozásának specifikus mechanizmusában. Míg tehát egyeseket arra kényszeríti a valós természeti tájelemek korai beemelése a diegézisbe, hogy a kommunista diktatúra traumájának csöppet sem kellemes folyamatába lépjenek be, másokat kirekeszt nemcsak az emlékezés és feldolgozás folyamatából, de a filmek diegézisébe történő belépésüket is megnehezíti.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Alexander, Jeffrey C. „Toward a Theory of Cultural Trauma”. Alexander, Jeffrey C. et al. (szerk.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004. 1–30.
- Benke Attila. „A történelem rabjai: hatalom és egyén viszonya Kósa Ferenc hetvenes évekbeli történelmi paraboláiban”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom, és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 135–159.
- Bennett, Jill. „The Aesthetics of Sense-Memory. Theorising Trauma through the Visual Arts”. Radstone, Susannah and Katharine Hodgkin (szerk.). *Memory Cultures. Memory, Subjectivity and Recognition*. New Brunswick–London: Transaction Publishers, 2006. 27–39.
- Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Films*. Cambridge University Press, 2003.
- Casetti, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Ford. Nell Andrew és Charles O’Brien. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- Foucault, Michel. ‘Space, Power and Knowledge’. During, Simon (szerk.). *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, (1993), 2008. 164–171.
- Gertz, Nurith–Khleifi, George. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2008.
- Gyenge Zsolt. „»Még a levegő is más«. Riport a *Dallas Pashamende* című film forgatásáról”. *Filmtett* 2004. 01. 15, <http://www.filmtett.ro/cikk/2080/riport-a-dallas-pashamende-cimu-film-forgatasarol>. Web. 2015. 08. 03.
- Győri Zsolt. „Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom, és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Győri Zsolt és Kalmár György. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmekben”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom, és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.
- Hungler Tímea. „Szemét dolog a szerelem”. 2007. <http://magyar.film.hu/filmhu/premier/dallas-pashamende-premier-kritika.html> Web. 2015. 08. 03.
- Jameson, Fredric. „Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15 (1986): 65–88.

- Kalmár György. „A labirintus-elv: férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmekben”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom, és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
- Persson, Per. „Understanding Representations of Space: A Comparison of Visualisation Techniques in Mainstream Cinema and Computer Interfaces”. *Social Navigation of Information Space*. Alan J. Munro, Kristina Höök és David Benyon (szerk.). Springer PH, 1999. 195–218.
- Vincze Teréz. „Testek táguló keretben – térkonstrukciók a modernista magyar filmekben”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom, és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 25–40.
- Virginás Andrea. 2014a. „Female trauma in the films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland”. *Studies in Eastern European Cinema* Volume 5, 2 (2014): 155–168.
- . 2014b. „Kortárs kelet-európai nő-képek: irodalmi és filmes példák”. *TNTeF Társadalmi Nemek Tanulmánya e-Folyóirat* 2014 4: 2, 37–55.

# Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után

## Bevezetés

Az *Egymásra nézve* című film egyik jelenetében két nőt látunk csókolózni egy parkbeli padon. Meghitt együttlétük sajátos, egyedi, elkülönülő teret képez a park fizikai terében. Ezt a nézői tapasztalatot erősíti, hogy kettejük összefonódó, a külvilágot kizáró alakja betölti a képernyőt. Intimitásukat egy tola- kodó, rideg és agresszív férfihang szakítja félbe: „Rendőrség!” (37:06). Két tér és két diskurzus kölcsönhatásának vagyunk tanúi. A két rendőrtiszt az autoritás, a patriarchális hatalom megtestesítői – melynek tekintete előtt nem maradhat rejtve semmi –, míg a női testek a törékeny intimitást, a hatalom szemében gyanús, leleplezendő és bűnös jelenlétet, egy deviáns szubkultúrát képviselnek. Intimitásukat a rendőrök hatalomérvényesítő behatolása teszi láthatóvá az uralkodó kultúra számára. A két tér hierarchiáját érzékelteti a képkivágás is, a rendőrök felső nézőpontjából láthatjuk – a félbeszakított meghittség után – a két ijedt nőt, akik némileg szégyenkezve kénytelenek eltérni a terükbe erőszakosan hatoló, vallató, kérdőre vonó diskurzust. Az önmaga felsőbbrendűségében magabiztos hatalom ignoráns attitűdjét jelzi, hogy a rendőr nem rendelkezik megfelelő szókinccsel ahhoz, hogy leírja és felfogja, amit lát, hiszen az már a nyelv szintjén is tabunak számít. Egyetlen szava sem utal a szexualitás jelenlétére, egyszerűen csak annyit kérdez: „Miért keveredik ilyesmibe?” (37:40) Líviával, a férjes asszonnyal szembeni anyai, dorgáló-feddő, de mégis fenyegető viselkedése tovább alacsonyítja a két nő által képviselt intim szférát, infantilisként tekint arra. A nyájaskodó lepel azonban lehull a fiatal, egyedülálló újságíró nő, Éva erőszakos letartóztatása során. Itt a rendőr már inkább az apai, a kilengést nem tűrő, értékeiben és igazságaiban megkérdőjelezhetetlen paternalista hatalom megtestesülése. A nőt a népi demokráciára veszélyes és ártalmas abjektként kriminalizálja és távolítja el a látható térből. Figyelmet érdemel a rendőr durva hangú ítélete – „Nem vagyunk Amerikában!” (38:11),– ami egyszerre helyezi a dekadencia kategóriájába a nő viselkedését és utalja azta vasfüggönytől nyu-

gatra található diszkurzív és kulturális térbe, ahol a deviáns vadhajtások elfogadottak.<sup>1</sup> Ezzel párhuzamosan a rendőr szavai kirajzolják a szocialista erkölcsiség diszkurzív terét, ahol a homoszexualitásról (mint „ilyesmi”-ről) nemhogy tiltott nyíltan beszélni, de – a másfajta szexualitás kulturális láthatatlanságából következően – lehetetlen is a domináns heteronormatív diskurzus narratíváitól eltérően megszólalni.

Tanulmányomban annak kívánok utánajárni, hogy Makk filmjének elkészülte, de főleg a rendszerváltás óta eltelt huszonöt évben sikerült-e megeremteni egy olyan kulturális teret, ahol a szexuális másság nevének nevezhető és már nem a tabuszegés, a bűn vagy a betegség kategóriájába tartozik (Takács 15–34). Kérdéseim a homoszexuális testek és kapcsolatok, valamint ezek tereinek filmes reprezentációjára irányulnak, amelyek – értelmezésemben – pontos képet adnak arról, mennyire tudunk őszintén, elhallgatások nélkül beszélni a szexuális másságról, mennyiben vállalható fel tudatos nyíltsággal a kisebbségi szexuális identitás, illetve a közbeszéd milyen egymás mellett létező (egymást megerősítő és elhalkító) értékrendekben alkot képet az LMBT<sup>2</sup> személyekről és kultúráról Magyarországon. Kutatásomtól azt remélem, hogy pontosabb képet kapunk azokról a mentalitásokról, melyek mentén a szocialista pártideológia vasfüggönye mögüli előbújás lezajlott, és azokról az attitűdökről, melyek a szocializmus képzeletbeli Amerikájához kötődve a szexuális másság diskurzusának átalakulását eredményezték.

## Elméleti alapvetések

*Az Egymásra nézve* fent elemzett jelenetében megjelennek mindazok a fogalmak – vagy sokkal inkább fogalmi háló – amelyekre dolgozatom támaszkodik. A filmet olyan kulturális beszédmódnak tekintem, amely természeténél fogva a maga hétköznapi valójában képes megragadni az életvilágot. Ezért gondolom azt, hogy a mozi – gyakran öntudatlanul is – belülről tapogat le kulturális és társadalmi folyamatokat (vö. Győri, Kalmár 2015:12). A belső, őslakosi nézőpontba helyezett filmcselekmény nemcsak személyes kapcsolatok és társadalmi viszonyok autentikus ábrázolását teszi lehetővé, de kifejezésre juttathat a normáknak ellenszegülő identitásstratégiákat, az elfogadott kulturális attitűdöket kikezdő viselkedésformákat és élethelyzeteket. A szóban forgó jelenet

---

<sup>1</sup> A rendőr által használt Amerika-toposz nemcsak az ábrázolt államszocialista korszak politikai-ideológia szelleméhez hű, de a másik (és megvetett) amerikai világot is meghamisítja. A domináns korabeli képzetek szerint az Egyesült Államok a korrupt liberális értékek bűnös országa, ahol – többek között – a homoszexuális gyakorlatokat támogató torz társadalmi modell érvényesül. Ez a nézőpont egyfelől egy ország kulturális sokszínűségét homogenizálja, másfelől egy nem létező szexuális liberalizmust tulajdonít neki. Ez utóbbi hiányának érzékletes példája a transzszexuális Teena Brandon esete, akit a közép-nyugati Nebraska államban szexuális normaszegése miatt meggyilkoltak. Az eset – melyből Kimberly Peirce *A fiúk nem sírnak* címmel (1999) játékfilmet is készített – a kora 1990-es években történt, egy merev diskurzus konzervatív szexuális értékrendjét ábrázolja.

<sup>2</sup> Az LMBT mozaikszó a magukat lesbikusknak, melegnek, biszexuálisnak és transzneműnek tartó emberek közösségének megnevezésére szolgál.



ezt a szubverzív tér- és identitásgyakorlatot állítja szembe a hatalom felsőbbrendűnek kikiáltott ítélkező-hivatalos nézőpontjával. Ez utóbbi perspektívából a homoszexualitás a normálistól, természetestől és egészségestől nemhogy eltér, de még szubkultúrának sem nevezhető – lealacsonyítható és kriminalizálható – devianciává minősül. Makk filmjében a homoszexualitáshoz az általában vett másság konnotációi kapcsolódnak, és ez a szocialista-kommunista értékítélet által kötelezővé tett kultúra ellenpontja, az autoriter patriarchátussal szembeni ellenállás kulcsmetaforája lesz. Mindezt a jelenet terek, testek és nyelvek összeütköztetésével jeleníti meg. A panoptikus és a rejtőzködő terek, az egyenruhába öltöztetett domináns és a kiszolgáltatott testek, valamint a számon kérő illetve az elnémuló nyelv konfliktusa az államszocialista hatalom szinte összes marginalizációs gyakorlatában megjelenik, ami egyszerre jár együtt az ideológiától terhes normatív nézőpont kijelölésével és minden ettől eltérő nézőpont elutasításával. Az autonómia tervszerű felszámolására kidolgozott technikák legfőbb célja a más nézőpontok meghamisítása egy olyan diszkurzív valóság megkonstruálása által, amelyben a politikai, kulturális, szexuális Másik már csak önmagától elidegenedve jelenhet meg. Elveszti önmaga látottságát és ezzel együtt létezésének terét, testét és nyelvét is.

A *coming out* metaforája térbeli mozgásra utal, amely a láthatatlanság és a láthatóság fogalmi segítségével elemezhető, egy olyan útként, melyet az egyénnek, illetve szubkulturális közösségnek a láthatatlanság felől a láthatóság felé kell megtenni. Általánosságban elmondható, hogy minél erősebbek egy társadalom normalizáló mechanizmusai, annál nagyobb lelki-szellemi erőfeszítést jelent a szexuális másság felvállalása. Makk Károly filmje kapcsán például a kényszerített láthatóságról beszélhetünk, amennyiben a benne ábrázolt elnyomó hatalom a heteronormativitással való szembehelyezkedést úgy számolja fel, hogy öncenzúrára, a normatív értékrend maradéktalan bensővé tételére kényszeríti az egyént,<sup>3</sup> aki másságát betegségnek és devianciának, egyéni és társadalmi boldogulása gátjának fogja tekinteni: vagyis arra kényszerül, hogy a hatalom érdekeit saját vágyai elé helyezze (vö. Győri 2015: 99–100). Erre a logikára a fegyelmező hatalom panoptikusságának Michel Foucault kínálta elemzése mutat rá.<sup>4</sup> Foucault beszél arról a fegyelmező-felügyelő hatalomról, amely számára a láthatatlanság veszélyes (és a potenciális lázadás és ellenállás állapota), míg a láthatóság a kontroll és a normakövetésre nevelés eszköze. Az államszocialista heteronormatív rend panoptikus hatalma

<sup>3</sup> A fegyelmező hatalom a normakövetés egyénítését hangsúlyozza, Michel Foucault szerint az individuumban már mindig is a hatalom érvényesíti erejét. „Hogy a test, gesztusok, diskurzusok és vágyak egyéneknek hoznak létre és azonosítanak, ez éppenséggel a hatalom elsődleges működése; az egyén következképpen nem szemben áll a hatalommal, hanem annak egyik első effektusa. Az individuum a hatalom egyik effektusa, s éppen azért, mert effektusa egyben közvetítője is: a hatalom az általa megalkotott individuumon keresztül fejt ki hatását” (Foucault. 1990: 323).

<sup>4</sup> Foucault a következképpen jellemzi a panoptikusságot: „a hatalom automatikus működését biztosító láthatóság tudatos és folyamatos állapotát gerjeszti a foglyokban. Eléri, hogy állandóan hasson a felügyelet, még akkor is, ha ténykedésében megszakított, hogy a tökéletes hatalom arra irányuljon, hogy fölösleges legyen nyilvánvalóvá tenni gyakorlását, hogy ez az építészeti apparátus olyan gép legyen, amelyben a gyakorlójától független hatalom diktálta viszonyok teremődnek meg és maradnak fenn, vagyis a hatalom diktálta szituációban tartásuk a rabokat, de ennek a szituációnak maguk a rabok legyenek a hordozói” (Foucault. 1999: 274–5).

tehát csírájában törekszik elfojtani a *coming out* aktusait, mégpedig úgy, hogy csak ahhoz rendel láthatóságot, ami átlényegítette magát a normával. Amikor *coming outról* beszélünk, nem is annyira a kiinduló- és végpontok az érdekesek, hanem az előbújás köztes fázisai, a heteroszexuális normától különböző szexualitás tudatos felvállalásának lépcsőfokai. Ezeken a stádiumokon keresztülhaladva juthat el valaki odáig, hogy átgondolt, önfogadó döntését követően a társadalmi normától eltérő identitását feltárja a külvilág számára. A homoszexuális *coming out* kontextusában az önfogadás aktusát különösen megnehezíti az, hogy a nem-heteroszexuális identitással szorosan összekapcsolódik a betegség fogalma, a medicina diskurzusa. A homoszexuális testre és identitásra a társadalom hajlamos betegként, diszfunkcionálisként tekinteni. A más szexuális irányultságú embernek először ezt a diskurzust kell felülírnia magában ahhoz, hogy eljuthasson a *coming out* első fázisához, az önfogadáshoz, amit perszónális *coming out*nak nevezhetünk. Ezt Richard Dyer úgy definiálja, mint „felismerni önmagunkban a homoszexuális érzelmeket, elfogadni őket, és hajlandónak lenni azok alapján cselekedni” (249). Csak ezután következhet az előbújás második fázisa, az interperszónális szint. Ez Dyer szerint a másság nem-heteroszexuális csoporton belüli felvállalását jelöli. Úgy gondolom azonban, hogy ide kell sorolnunk mindazokat a viszonylag alacsony kockázatú előbújási aktusokat, amelyek során a homoszexuális identitás a leginkább elfogadónak feltételezett – de nem feltétlenül homoszexuális – környezetben vállalkozik önmaga felvállalására. Ahogy arra Dyer felhívja a figyelmet, a mozi számára a harmadik szint – a társadalmi *coming out* – a legjelentősebb és leggyakrabban ábrázolt mozzanat (250), hiszen ezt képesek a filmes narratívák a legdrámaibb módon, többrétegű konfliktusokon keresztül történetbe foglalni.

A társadalmi szintű előbújás más tekintetben is fontos kérdéseket vet fel, mivel a homoszexualitás életstílus szintű vállalásával jár, amikor az adott személy számára már természetes, hogy ölelkezve sétál vagy megcsókolja azonos nemű párját az utcán. Hangsúlyoznom kell: mindhárom szint részleges *coming out* aktusokat foglal magában, mégis e három elkülönülő fázis kiemelésével ragadható meg legjobban a folyamat dinamikája. Éppen ezért olyan esetek is előfordulnak, ahol egyes fázisok jóval könnyebben, míg mások csak hosszú vívódás után válnak lehetségessé, megtörténhet, hogy összekapcsolódnak bizonyos szintek, vagy adott előbújási aktusok egyszerre több szinthez tartoznak. Tehát – a láthatóság-láthatatlanság kérdéséhez hasonlóan – itt is inkább metaforaként kell értelmezni a Dyer által megjelölt három szintet, sem mint merev kategóriaként. Úgy gondolom, mégis hasznosan alkalmazhatóak ezek a fogalmak, mert jól érzékeltetik a *coming out* mögött meghúzódó térmetaforikát, a tér fokozatos kitarulkozását: az első fázis véleményem szerint a klasszikusan „*coming out of the closet*”-ként leírt aktus, vagyis a „lelki szekrényből” való előbújás mozzanata, amikor a látens, elfojtott homoszexuális érzelmeknek az egyén önmagában teret ad. A második, interperszónális fázist a hálósobából, mint legintimebb kulturális térből való előbújásnak nevezném. Az út e szakasza az otthon, illetve a meleg közösségek még mindig valamennyire zárt terébe történő előlépést foglalja magában, míg a harmadik, társadalmi szintet azzal a hasonlattal jellemezhetnénk, mint, amikor valaki

előbújik az árnyékból a napfényre, a szabadba. Mindazonáltal ennek a kitáruló térnek folyamatosan meg kell küzdenie a heteronormatív kultúra fékeivel, ellenállásával és láthatatlanságba kényszerítő erejével. Éppen ezért az előbújás harmadik fázisa az, amely leginkább visszacsatol a láthatóság kérdéséhez. Itt különösen szembeűnőek azok a folyamatok és kölcsönhatások, amelyek egymástól eltérő diskurzusok találkozását, párbeszédét, súrlódásait teszik érzékelhetővé. A mozit – Dyerrel egyetértésben – azért tartom a *coming out* harmadik szintjét érintő konfliktusok autentikus ábrázolásának, mert a feltárulkozást övező szorongások és félelmek nyílt és kimondott – ideális esetben kibeszélt – konfliktusokban testesülnek meg, a szexuális másság láthatóságát övező érvek és ellenérvek a hétköznapi szövetében, az életvilág közegében nyernek kifejezést. Másrészt azok a diskurzusok és attitűdök, amelyek a filmekben megjelennek és dominánssá válnak, jelentős hatást gyakorolhatnak a közgondolkodásra, megerősíthetnek vagy megkérdőjelezhetnek a homoszexualitáshoz kapcsolódó sztereotípiákat, új fogalmakat és beszédmódokat népszerűsíthetnek. A filmek diskurzusformáló ereje megkérdőjelezhetetlen.

### **A homoszexualitás ábrázolása Makk Károly *Egymásra nézve* című filmjében**

A közbeszéd nem más, mint társadalmi attitűdök, beállítódások, felülről vagy belülről meghatározott és irányított viselkedési normák leképezője. Természetesen a társadalmi diskurzus soha nem lehet teljesen homogén, így a Kádár-rendszer évtizedei alatt sem volt az (Tóth, Murai 11)<sup>5</sup>. Azonban az államszocializmus paternalista ideológiájának nyomása és a vasfüggönnyel kívül tartott liberális eszmék, demokratikus gondolatok hiánya merev normakövetésre kényszerítette a társadalmat és láthatatlanságban tartotta a hivatalostól eltérő attitűdöket az élet minden területén, így a szexualitásban is. A patriarchális rendszerben a nemi élet egyértelműen a heteroszexualitást jelentette, sőt az ideológia iránymutatásai szerint szigorúan összekapcsolódott a házasság, a család fogalmával (Tóth, Murai 54). Ami a hivatalos rendszer prüdségén kívül esett (134), az valamilyen szinten devianciának számított, legfeljebb a túrt, de semmiképpen sem a támogatott kategóriába tartozott. A homoszexualitás – ami egyet jelentett a férfi homoszexualitással – egészen 1966-ig törvényileg tiltott volt, a leszbikusokat azonban nem vonták büntetőjogi felelősségre. Mivel a homoszexualitás tabutémának számított, Makk Károly már említett 1982-es filmje egyedülálló a korabeli viszonyok ábrázolásá-

---

<sup>5</sup> A heteronormatív rendet megkérdőjelező ábrázolás példája Dobray György *K1-Film a prostituáltokról* (1989) című dokumentumfilmje, melyben a Rákóczi tér transzvesztita prostituáltjairól ad képet. Győri Zsolt a következőképpen jellemzi: „A hivatalos – az abjekció diszkurzív mechanizmusaiban fogant – álláspont kérdőjeleződik meg, amikor *nem* a patológikus szexualitás dehumanizált tárgyaiként ábrázolja a film a transzvesztitákat, hanem olyan transgender identitásokként, akik szinte kicsattannak az életkedvtől, életbölcösségre tesznek szert a nemi szerepek rugalmas kezelése során, és életerőt merítenek, ünnepként élük meg törekénységüket.” (2013, kiemelés az eredetiben) (Győri, 2013.)

ban. Az *Egymásra nézve* a két nő szerelmét 1958-ba helyezve egyfajta látéleletet nyújt az ötvenes évek végének kulturális attitűdjeiről, és egyben a rendező 1982-es beállítódásait is tükrözi. Pontosan érzi, hogy „a film – már a főhős megválasztásával is tabukat sért” (Zsugán) – ráadásul a tabutémák közül nemcsak a leszbikus szerelem, hanem 1956 motívuma is jelen van (Moss 250) –, ezért Makk egy politikailag zűrös és a jótékony felejtés homályába vesző korszakba helyezi a cselekményt, amit, ha kortárs történetként rendezett volna meg, még inkább felhívja magára a cenzúra figyelmét. Nem véletlen az sem, hogy Éva és Lívia szerepét nem magyar, hanem Jadwiga Jankowska-Cieślak és Grażyna Szapolowska lengyel színésznők játszották.

Ahogy már a bevezetőben említettem, az *Egymásra nézve* terek, testek és nyelvek összeütközésében és kölcsönhatásában ábrázolja a *coming out* lehetetlenségét. Érzékletes képet fest a pártideológia dominanciájáról, ami beárnyékolja a magánélet intimitását, legyen szó akár homoszexuális, akár heteroszexuális kapcsolatokról. Ennek példaértékű ábrázolásáról már szoltam, de ide tartozik a filmnek az a jelenete is, amikor a lövöldözést követő kihallgatás során a rendőr a leszbikus szex mikéntjeiről faggatja Évát. A rendőr tolakodó „Hogy csinálják egymással azt a valamit?” (1:39:10) kérdése jól példázza egyrészt a patriarchális hatalom büszke tudatlanságát azzal kapcsolatban, ami a normán kívül esik, másrészt ugyanennek a hatalomnak a mindent látni és uralni kívánó, kutató tekintetét. Fontos adalék, hogy az idézett mondat nem a nyomozás része, hanem informális kérdés. Azt teszi egyértelművé, hogy a hatalom embere személyes beszélgetéskor is a hatalom embere marad, olyan, aki csak a homoszexualitást láthatatlanságba és megnevezhetetlenségbe kényszerítő diskurzust beszél, és képtelen nevével nevezni vagy elképzelni a leszbikus nemi aktust. Ez a diskurzus nemcsak kriminalizálja a homoszexualitást, hanem megfosztja a szexuális gyakorlatként való nevesítéstől is, megtagadja tőle az erotika jelentéseit: idegenként és undorkeltőként – abjektként – aposztrofálja.

Azonban megjelenik a filmben a heteronormatív diskurzus sokkal közvettebb, rejtettebb és veszélyesebb hatása is: a homoszexuális identitás átpolitizálódása. Évát a film megjelenésének idejében adott nyilatkozatában Makk úgy jellemezte, mint aki „dupla perverzió” által sújtott – egyrészt homoszexuális, a nőkhöz vonzódik, másrészt ismeretlen számára a hazugság, vagy akár a megalkuvó kompromisszumkötés (Tóth, Murai 135). Leszbikusságához társdevianciaként kapcsolódik az igazsághoz való makacs ragaszkodás. A homoszexualitás így fonódik össze a reakcióssággal és nyer erőteljes politikai felhangokat. A leszbikus nő egyben rendszerellenes lázadó/lázító is, aki 1956-ot csak annak hajlandó nevezni, ami valójában volt: forradalomnak. Tehát a homoszexualitás párhuzamban áll az igazsággal, a homoszexualitás felvállalásának (vagyis az előbújásnak) a lehetetlensége pedig az igazság kimondásának lehetetlenségével. Az államszocialista szexuális diskurzus heteronormatív identitásképletébe nem elhelyezhető homoszexualitás ugyanúgy nem kap jogos/jogszerű teret (válík térnélkülivé és láthatatlanná), mint a történelemkönyvek hazug igazságaiban elfojtott tények igazsága.

A film érdekes és szembetűnő vonása, hogy a homoszexualitásra jellemző átpolitizálódás hasonlóképpen érvényes a heteroszexualitás hatalom által elismert formájára,

a házasságra is. A hatalmi ideológia benyomul az általa felépített egyetlen elfogadott és támogatott intim térbe, a házaspár hálószobájába is. A férj heteroszexuális identitása a politika által előtérbe helyezett férfiközpontú (fallogocentrikus) modellhez kötődik, amelyet megerősít foglalkozása is – hivatásos katonaként ő a hatalom embere<sup>6</sup> –, továbbá az, hogy a férj és feleség közötti szexualitásnak része a „hatalmi játszma”, a megerőszkolás is (Tóth, Murai 137). A rendőrökhöz hasonlóan ő is bizonyítja a patriarchális hatalomnak tett szimbolikus esküjét, és a nemi erőszaktól sem retten vissza, hogy Livia testét visszavezesse a heteronormatív rendbe.

A két leszbikus nő által létrehozott közös és meghitt tér – a felek közti kommunikációs zavarok és a politikai hatalom tolakodó jelenléte okán – éles ellentétben áll a működésképtelen heteroszexuális kapcsolatok terével. Míg a homoszexuális intim tér valódi érzelmek és őszinte erotikus vágyak otthona, addig a házastársi tér legfeljebb a heteronormatív rend által felkínált szerepek eljátszását teszi lehetővé. A szerepekkel való teljes azonosulás a személyiség uniformizálódásához, kiüresedéséhez vezet. Ahol a testet előre megírt forgatókönyvek és hatalmi játszmák, a nyelvet ideologikus frázisok uralják, ott az otthon tere legfeljebb az erkölcsi átnevelés terepe, illetve más és fontosabb terek – a pártiroda, a munkahely – meghosszabbítása lehet. Tudatos rendezői koncepciónak tartom azt, hogy a nők szerelmét ábrázoló képsorok esztétizálók, míg a „férfi-nő kapcsolat” expresszív és naturalista vonásokat mutat, „a két nő szerelmi jeleneténél a meztelenség sejtelmes, s amikor ténylegesen meztelenséget látunk a film-ben... az sokkal inkább kiszolgáltatottságot jelenít meg” (Tóth, Murai 137). Az intim testiségből fakadó sejtelmesség a két nő közös otthona, ami azért lehet otthon, mert kívül esik a patriarchátus – a világot egyértelmű jelentésekkel felruházó és feketén-fehéren láttató – szemléletén.

Éva és Livia közös világa, mint leszbikus mikrokultúra, nem található fizikai otthonra az ötvenes évek átpolitizált életvilágában, legfeljebb átmeneti menedéket lelhet parkok padjain és bárók félreeső asztalainál. Gondolatmenetem szempontjából releváns az a jelenet, amikor a melegbárók elődjeként megjelenő presszóban ölelkezik és csókolózik a két főszereplő. Az egyik pincérnő észreveszi intim pillanatukat és kaján mosollyal idősebb kolléganője figyelmét is felhívja a szokatlan esetre, aki csak annyit mond: „Szegény szerencsétlenek!” (36:29). Az átlagpolgár attitűdjét jellemzik ezek a szavak, aki bár devianciaként tekint a homoszexualitásra (kirívó és meglesnivaló jelenségként, ami mellett nem lehet szó nélkül elmenni), de a hivatalos, hatalmi attitűddel ellentétben

---

<sup>6</sup> Az elemzés szempontjából fontos motívum a férj polgári és személyes identitását összekapcsoló szolgálati fegyver, ami egyszerre alapja a férfi fizikai hatalmának, és válik a hatalom normatív értékrendjét védő szimbolikus tárggyá. A fegyver „szolgálati tere” kitágul és hasonló jelentésbővüléssel ruházza fel birtokosát: a házastárs egyben ítéletosztó is. Kovács András Bálint vonatkozó gondolatmenetét idézem: „[o]lyan motívumra volt szükségük, amely egyértelműen tartalmazza egyrészt a brutalitást, másrészt az erőszak intézményes lehetőségét, harmadrészt rejtett, társadalmilag ellenőrizhetetlen voltát. A szolgálati fegyverrel való magáncélú visszaélés ezt a három feltételt elégíti ki. Nem lehet azt mondani, hogy az intézményes struktúra *kényszeríti az erőszakra*, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*, és nem lehet azt mondani, hogy a társadalom *szükségképpen* brutalisan beleavatkozik az egyén magánéletébe, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*” (2003: 296–7, kiemelés az eredetiben).

nem társít hozzá kriminalizáló vagy medikalizáló jelentéseket. A pincérnő nem kiált rendőrért, még csak el sem zavarja őket, és az általa használt jelző („szerencsétlenek”) sem annyira diszkriminatív, mint az inkább mediakalizáló „nyomorultak” lehetett volna.<sup>7</sup> Magatartásuk inkább távolságtartó, mint elmarasztaló, reakcióik olyanok, mintha extrém és exotikus látványosság, mondjuk állatkertben közöszlő páviánok előtt állnának, amin az ember egyszerre mosolyog és szörnyülködik.

A leszbikus nők jelenlétét a nyilvános terekben az *Egymásra nézve* nem tudatos előbújási aktusokként ábrázolja, hiszen ezek a terek mindig is a heteronormatív diskurzus metonimikus meghosszabbításai, ahol csak a diszkrimináció változatos stratégiáinak és a másságukat megtagadó tekinteteknek kiszolgáltatva jelenhetnek meg. Makk pontosan érti a *coming out* és a szexuális másság láthatóságának személyes és társadalmi tétjét, valamint a megerősítő (*empowerment*) narratívák jelentőségét a szubkultúra számára, filmjében mégis egy tragédiával záruló kiszolgáltatottság-történet – az ötvenes évek valósága – bomlik ki. Sőt ez a drámai lezárás a legfőbb bizonyíték arra, hogy mindenfajta idealizálás nélkül, őszintén képes szemlélni az államszocialista rend kulturális intoleranciáját.

### **Rendszerváltás Csókkal és körömmel?**

A rendszerváltással elvileg megszűnt az ideológiai és hatalmi nyomás, amely mindent megtett azért, hogy a rendszer ellenségeinek minősíthető egyéneket és csoportokat megfigyelje, kontrollálja, létezésüket ellehetetlenítse. 1989–90 után a homoszexuálisoknak elvileg már nem kellett rejtőzködő életmódot folytatniuk, és a filmeseket sem kötötte gúzsba a cenzúra vagy az öncenzúra intézménye. Ideálisnak mutatkozott a helyzet arra, hogy ez a két csoport évtizedes elfojtásaik kibeszélésére összefogjon. Ez mégsem történt meg, mert bár számos új lehetőség – nemzetközi koprodukciónak, külföldi filmalapoknak, vagy éppen a civil társadalom fejlődését segítő Soros Alapítvány támogatásai – nyílt a rendezők előtt, de ezek vagy csak a szakma krémjét (Szabó István, Makk Károly, Tarr Béla) segítették, vagy kis költségvetésű filmek finanszírozására voltak elegendőek. Így csak jól előkészített vagy nemzetközi érdeklődésre számot tartó és társfinanszírozásban készülő projektek valósulhattak meg. Ezek között nem voltak homoszexualitás témájú filmtervek, sem az íróasztalokban készen heverő forgatókönyvek. A homoszexuális filmrendezők sem használták ki a rendszerváltással együtt járó kreatív szabadságot arra, hogy a saját identitásukat problematizáló filmeket készítsenek, és a nyilvánosság előtti kitarukkozásuk is elmaradt.

1989 politikai, jogi és intézményes változás, de nem egy forradalmi hevületben fogant, szabadságát követelő közösség kollektív tette volt, nem nyitott tiszta lapot, és a mentalitások terén sem hozott hatalmas változásokat: legfeljebb egy lassú diszkurzív változás, differenciálódás kiindulópontjának tekinthetjük. Ahogy Győri Zsolt és Kalmár

<sup>7</sup> A klinikalizáló attitűdökről és tekintetekről lásd Király Hajnal jelen kötetben közölt tanulmányát (202–215).

György fogalmaz: „a rendszerváltás (mely természetesen sokkal hosszabb ideig tartott, mint ahogy a történelemkönyvek évszámai jelzik) éppúgy mérőföldkő volt a térség filmkultúrájában, mint politikai, gazdasági, ideológiai és kulturális életében” (2013: 10). Éppen ezért érdemes egyetlen dátum helyett folyamatként felfogni a szocialista-posztiszocialista átmenetet, ami egyesek számára már 1989 előtt lejártszódot, mások számára pedig még évekkel, évtizedekkel utána sem.

Dolgozatom következő részében arra teszek kísérletet, hogy rendszerváltás utáni alkotások segítségével áttekintsem, milyen képet fest a melegekről a mozi, hogyan emeli be a más szexuális identitásokat történetekbe és milyen narratívákban beszél el konfliktusait, boldogulásukat. A választott filmek alkalmasak arra, hogy a társadalom homoszexualitás iránti attitűdjét változásaiban vizsgálhassuk, hiszen a *coming out* harmadik szintjének megvalósulását és ábrázolását a rendszerváltás utáni évtizedben kevésbé az államhatalom heteronormatív szabályozása, mint inkább a társadalom – elfogadó vagy elutasító – attitűdje befolyásolja, így az 1989 utáni időszakot bemutató filmekből erre következtethetünk. Ekkor már nem az államhatalom cenzorai és megfélemlítő végrehajtó hatalma volt az, ami akadályokat emelt a homoszexuális megmutatkozás előtt, hanem a többségi, heteronormatív társadalom tette ugyanezt. Következő gondolatmenetem remélhetőleg kirajzolja azokat a folyamatokat, átalakulásokat, amelyek a kilencvenes években formálták a homoszexualitásra vonatkozó magyar diskurzust, a hatalmon lévő kultúra attitűdjeit valamint a *coming out* lehetőségeit és tereit.

Kétségtelen, hogy az államszocialista rendszer bukása szabad nyilvánosságot teremtett az egymással párhuzamosan létező, egymást kiegészítő, egymással ellentétben álló diskurzusoknak. A régi rendszer hosszú évtizedei során rögzült attitűdök, diszkurzív stratégiák és elfojtások mellett feltűntek új és addig kirekesztett diskurzusok, erőre kaptak korábban marginalizált hangok, amelyek egymással párbeszédbe vagy vitába léphettek. A különböző referenciapontok körül homályos alakot öltő értékrendek és beszédmódok nemcsak a közbeszédben, de akár egy egyéni belül is megjelentek. Ezt a diszkurzív vegyületet tükrözi Szomjas György 1994-ben bemutatott filmje, a *Csókkal és körömmel*, amely közvetlenül az 1989 utáni évek attitűdjeit képezi le: bemutat egy kulturálisan skizofrén társadalmat, ahol a homoszexualitást sok tekintetben tabu övezi, de már van igény a nyílt vitára és a különböző nézőpontok ütköztetésére. Mindez az Antal és Angi között zajló dialógusban kap teret, melyet később részletesen elemzek.

A *Csókkal és körömmel* középpontjában a szociális munkásként, rikkancsként és bébiszitterként egyszerre dolgozó Angi leszbikus figurája áll. Mindennapjaiban egyszerre találkozik a szegénység és (új)gazdagság világával, saját bőrén tapasztalja meg a hatalmas társadalmi különbségeket. Számos állásának köszönhetően alkalma nyílik arra, hogy ne csak a marginalizált, a társadalom peremére csúszott emberek élettereit ismerje meg, hanem bébiszitterként az újjgazdag vállalkozó, a rendszerváltás nyertesének minden lehetséges „extrával” felszerelt otthonát is. Ő maga nem tartozik egyikhez sem: saját világában él. Angi egyénített hős, nem egy típuskarakter karikatúrája, hanem aktív, önteremtő személyiség. Mégis, lakása személytelen belső tereiből arra kell következtetnünk, hogy Angi saját világa nem kötődik konkrét fizikai térhez, inkább

egy kognitív térként, a független, önálló és magabiztos – heteroszexuális normától eltérő – gondolati térként kell gondolnunk rá. Mégis, Szomjas filmje ezt a lesbikus szereplőt ruházza fel a legprogresszívebb vonásokkal, ő az, aki nemcsak sodródik az eseményekkel, hanem megpróbálja alakítani a valóságot és önmagát is.

A filmben megjelenő – Angi és Ildi között létrejövő – homoszexuális kapcsolatban fontos a másik ember testi és főleg lelki támogatása, lényege az empatikus odafordulás: Angi Ildi iránt érzett vonzalmában egy kicsit megmarad szociális munkásnak. A film a két nő vonzalmát és érzelmeik feldolgozásának folyamatát az elfogadás kontextusában ábrázolja. Szomjas az erotika helyett az interperszonális viszonyok minőségére helyezi a hangsúlyt, habár Angi egy ponton megjegyzi, hogy véleménye szerint két nő testileg is könnyebben egymásra tud hangolódni, és inkább lehetnek egyenrangú partnerek, mint egy férfi és egy nő. A filmben ugyanakkor alig látunk meztelen női testeket, erotikus aktusok pedig egyáltalán nincsenek. Ezt a hiányt egy tudatos rendezői koncepció részének kell tekintenünk, ami szerint a homoszexualitás lényege talán nem hálószo-batitkok meglesésével, voyeurisztikus vágyak kielégítésével ragadható meg.<sup>8</sup> Valószínű, hogy a néző így is Ildikó nézőpontjával azonosul, aki első élményeiről ekképp beszél: „nem tudok megmagyarázni egy olyan dolgot, amivel még nem találkoztam, és idegen” (1:49:40). Sőt a nézőben is megfogalmazódhatnak a rendszerváltás előtti időszakban szocializálódott Ildikó kételyei, akiben élesen élnek a homoszexualitás korábbi elnyomottságának és láthatatlanságának emlékei. Az 1989 előtti kriminalizáló diskurzus árnyának jelenlétét sejteti az a sokatmondó jelenet, amikor Angit arról kérdezi, hogy törvénytelen-e kapcsolatuk, vagyis, hogy a korábban büntethető-büntetendő kategóriába eső homoszexualitás a rendszerváltással átkerült-e a legális szférába.

A *Csókkal és körömmel* „lábszagrealizmussal” ábrázolja a lesbikus identitást konstruáló attitűdöket az Angi és Ildikó volt férje, Antal közötti beszélgetés, majd vita jelen-tében. A mindennapok pragmatikus kérdéseinek szintjén rekonstruálja az egymásnak feszülő álláspontokat. Angi kiemelkedően jól érvel Antal homofób megnyilvánulásai-vaival szemben, érzéseinek természetességét hangsúlyozza. A volt férj nyíltan szembenéz Angi másságával, sőt ő az, aki a filmben először kiejti a lesbikus szót, de a patriarchális, heteronormatív attitűd képviselőjeként. Befutott vállalkozóként sikeresen alkalmazkodott az új gazdasági körülményekhez, de ez nem járt együtt kulturális szemlélet-váltással. Diszkurzív pozíciója tükrözi a rendszerváltás utáni magyar társadalomban végbemenő folyamatokat: munkájában új világot épít, de magánéletét régi beideg-ződések uralják. A korábbi attitűdök maradványaként legitimnek tartja a homoszexua-litás devianciaként való értelmezését, amelyet ráadásul perverzióval – pedofiliával<sup>9</sup> és bestialitással<sup>10</sup> is – társít. A homoszexuális kapcsolatok elleni vádbeszédében helyet kapnak az államszocializmus évtizedei alatt háttérbe szorított keresztény érvek is,

<sup>8</sup> A szexualitás nyílt ábrázolásával kapcsolatban az is felmerülhet, hogy az talán elidegeníthetné a nézőt, torz és egyoldalú képet festhetne a melegek életéről, konfliktusairól.

<sup>9</sup> Homoszexuális pedofília jelenik meg Tímár Péter *Mielőtt befejezi röptét a denevér* című 1989-es filmjében is.

<sup>10</sup> Antal nemcsak attól fél, hogy a homoszexuális példa hatására a lányai maguk is lesbikussá válnak, hanem, hogy Angi lesz az, aki túl fiatalon elveszi a szüzességüket, megrontja őket. A bestialitás fogalmát pedig



mondván, „isten mégis csak egymásnak teremtett bennünket” (01:01:40). Sőt egyik „emlékezetes” mondatával – „összetaknyolod az életemet, mint egy meztelencsiga” (1:06:56) – dezentropomorfizálja, undorkeltő abjektként azonosítja Angit.

A filmben megjelenő – fontos társadalmi vetülettel bíró – előbújási aktus Ildikó nevéhez kötődik, aki bevallja volt férjének lesbikus hajlamait, és bár ez a második szinthez kötődő *coming out*nak tűnik, a helyzet bonyolultabb. Antal reakciójából hiányzik a megértés, elutasítással reagál Ildikó lépésére, karaktere a kilencvenes évek eleji társadalmi attitűdök domináns hangjaként értelmezhető. A szereplők közötti kapcsolatrendszerben felsejlik a homoszexuális identitások láthatóságának-láthatatlanságának rendszerváltás körüli drámája. Allegorikus olvasatban a cselekmény a vasfüggöny mögüli előbújás, a múlt kényszerű elfojtásaitól való megszabadulás kísérletét ábrázolja. Ha Antal mentalitását a társadalom e kísérletre adott válaszreakciójaként értelmezzük, azt kell mondanunk, hogy a vasfüggöny nem nyílt meg, legfőképp azért, mert belső gátakat jelöl, melyek a rendszerváltás után legfeljebb láthatóbbá váltak, de nem omlottak le.

A homoszexuális közösségek előbújási kísérletének sikertelenségét a film a fizikai tereken keresztül is hangsúlyozza. Az utca, mint legitim homoszexuális tér teljesen hiányzik Szomjásnál, a szereplők nem merészkednek a magyar filmben először ábrázolt melegbár terein kívülre.<sup>11</sup> Az Angyalok bár pinchelyiségben kialakított tere jól érzékelteti az interperszonális *coming out* ellentmondásosságát, mivel egy rejtőzködő tér kínálja az egyedüli lehetőséget az előbújásra. Ebben az első látásra átlagos szórakozóhelynek tűnő, szűk szubkulturális közösséget rejtő térben tudják – kizárólag a közösségen belül – elutasítás nélkül felvállalni másságukat. A heteronormatív értékrend kifordítására ráadásul egy színpadi táncjelenet során kerül sor, amelyben a táncos szerepét a férfinak öltözött Angi játssza el, a táncosnőét pedig egy nőnek öltözött férfi. A művészi előadás során színpadra viszik meleg identitásukat, eljátszanak a nemi szerepek kifordíthatóságának gondolatával. A *Csókkal és körömmel* végső soron azt mondja, hogy a társadalmi nyilvánosság ezt a gondolatot elutasítja, és a homoszexualitás elfogadó láthatósága legfeljebb szubkulturális szinten és egy még mindig rejtőzködni kényszerülő térben valósulhat csak meg.

---

szintén a homoszexualitás mellé helyezi, amikor vitájuk során kijelenti: „én nem csinálom állattal, meg nem csinálom férfivel” (1:06:14)

<sup>11</sup> Az egyetlen kivétel rendkívül sokatmondó: az Angyalok bár előtt holtan találnak az utcán egy transzvesztita férfit. A film e momentuma szintén az egész alkotásra jellemző kulturális skizofréniát hordozza magában: ott rezonálnak benne mindazok a félelmek, amelyekkel a rendszerváltás előtti LMBT közösségnek meg kellett birkóznia, másrésztől viszont egy új motívummal is kiegészül – a maffia jelenlétével (ugyanis felmerül, hogy az illető naivitásából adódóan illegális ügyletekbe bonyolódott), amely kilencvenes évek vállalkozó társadalmának sötétebb rétegeibe be tudott hatolni.

## Homoszexualitás-narratívák a kétezres években

A kétezres évek magyar filmtermése, pusztán a témába vágó filmek számát tekintve, a homoszexualitás-ábrázolás egyértelmű megerősödését mutatja. A megnövekvő filmes érdeklődés is bizonyítja, hogy a szexuális másság felvállalása nem vált problémamentessé.<sup>12</sup> Ugyan a homoszexualitás liberalizálódása miatt a társadalmi *coming out* fázisa ekkor már nem bír akkora jelentőséggel, mégis a 2013-as *Coming Out* kivételével hiányoznak az emancipált, másságukat nyíltan vállaló szereplők. Az Orosz Dénes rendezte film hősének, az öntudatos melegjogi aktivista Eriknek a története mégsem kínál pozitív üzeneteket, sőt kis túlzással úgy beszél a homoszexuálisokról, mint akiket gyerekkorukban fejre ejtettek, de akiket egy másik fejbévágással vissza lehet terelni a heteronormativitás világába. Erik fantasztikus „gyógyulása” az átlagnéző szemében egy komikus meghasonlás-történet, amennyiben környezete és párja előtt a – bántóan sztereotipikusan ábrázolt – meleg identitást álarcként viseli, miközben egyre hevesebb érzelmeket táplál, mint később kiderül, élete nőszerelemre iránt. A film szembetűnő hangsúlytvesztései ellenére beleillik az elmúlt évtized hasonló filmjeinek sorába. A *Nincsen nekem vágyam semmitől* a *Viharsarokig* a filmek főmotívuma a lelki identitásválság: a homoszexuális karakterek kivétel nélkül kilátástalan kettős életet élnek: mivel a *coming out* nem tud beteljesedni, a homoszexuális identitás nem válhat autonómmá, függetlenné és önazonossá, mindig kompromisszumot kell kötnie.<sup>13</sup> A *Coming Out* főszereplőjével ellentétben nincs választási lehetőségük, helyzetükben nincsenek jó döntések: életük rabjai. Szigorúan körülbástyázott, elkülönített és védelt világból válhat csak valóra a homoszexualitás felvállalása, amely nem képes integrálódni a mindennapok valóságának terébe. Az eredmény: lelki meghasonlottság. A homoszexualitás a csapdába esett – kilátástalan, a szakmai *burning out* áldozatául esett, családtagjaiktól elidegenedett, enervált – identitások allegóriája lesz.

Ez a fajta kettős élet Mundruczó Kornél *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmjében már 2000-ben megjelenik. A film főhőse, Brúnó esetében már a perszonális *coming out* is problémás, nem hajlandó beismerni és teljesen kiélni homoerotikus vágyait, azonban teljesen elfojtani sem képes őket: ürügy és álca számára, hogy homoszexuális sógorával melegprostitúcióval keresi kenyerét a fővárosban, miközben heteroszexuális kapcsolatot tart fenn falun. Szinte kétségbeesetten próbál kapaszkodni abba az álarcba, hogy csak pénzkereseti eszköz számára a prostitúció – önmagának is megpróbál hazudni –, vagyis már a perszonális *coming out* is csak kompromisszumokkal, pillanatokra lehet-

<sup>12</sup> Ezekben az években készült el a homoszexualitást feldolgozó magyar filmek többsége: *Nincsen nekem vágyam semmi* (Mundruczó Kornél, 2000), *Férfiakt* (Esztergályos Károly, 2006), *Falusi románc – meleg szerelem* (Bódis Kriszta, 2007), *Pánik* (Till Attila, 2008), *Kaméleon* (Goda Krisztina, 2008), *Eltitkolt évek* (Takács Mária, 2009), *Intim fejlődés* (Szajki Péter, 2009), *Papírpülők* (Szabó Simon, 2009), *Coming out* (Orosz Dénes, 2013), *Viharsarok* (Császi Ádám, 2014)

<sup>13</sup> A kettős élet motívuma a kétezres évek meleg témájú játékfilmjeinek szinte mindegyikében megjelenik, ráadásul Bódis Kriszta 2007-es *Falusi románc – meleg szerelem* című dokumentumfilmjében is ott van: Bán Mari szerelem döntésképtelenül ingázik oda-vissza abúziós házassága és Marival folytatott szerelmi viszonya között.

séges. Stóhr Lóránt szavaival élve „Brúnó nyíltan felvállalt heteroszexuális házastársi kapcsolata és titkolt, megtagadott, szégyellt homoszexuális viszonyai alapvető érzelmi- és identitásválságot teremtenek, ... minden fontos kapcsolatában kettős, egymással ellentmondásban álló szerepet tölt be” (269).

A különböző terek már említett összeférhetetlensége már ebben a korai filmben megmutatkozik: város és falu között éles ellentét húzódik. A nagyváros nyüzsgő forgatagában el lehet feledkezni arról, hogy az utca ismeretlen embere mit gondol a sokszor feltűnően várakozó férfi prostituáltról – a társadalmi *coming out* már tét nélküli –, az ismeretlenség álcája mögé bújva el lehet némítani a belső feszültségeket, fel lehet ölteni egy meleg identitást. A falu csendjében viszont, ahol a heteronormatív család még mindig a túlélés alapközössége, a nagyvárosban megélt érzések emlékei lelki meghasonlottságot és teljes összeomlást okoznak. Ez a kettős élet nemcsak Brúnó, hanem a film szinte összes homoszexuális szereplőjének stratégiája, akik (néhol szó szerint) foggal-körömmel próbálják védeni azt az életet, amely teret és lehetőséget ad titkolt vágyaik megéléséhez: Brúnó ügyvéd szeretője tettelegességig fajuló vehemenciával próbálja eltitkolni családjá előtti homoszexuális vonzalmát, a Hujber Ferenc által alakított hotelmunkás ökölrel támad Ringóra, amikor az homoszexuális vágyait és kapcsolatait szóba hozza, és a duguláselhárító fétissel bíró transzvesztita is csak prostituáltak házhoz rendelésével, otthona vasrács mögött őrzött terében engedi át magát vágyainak. Mindannyiuknak van egy heteroszexuális normáknak megfelelő „kirakatélete”, viszont e mögött mindannyiuknál megbújik egy „sötét titok”, egy részleges, kompromisszumokkal teli perszonális, illetve interperszonális *coming out*, amely kettős életet, elfojtásokat és lelki széttörtséget okoz.

Hasonló, ám egyben generációs különbségeket is bemutató kettős életek rajzolódnak ki Esztergályos Károly hat évvel későbbi *Férfiaktjában*. A film főhőse, a kiüresedéstől, kiégéstől rettegő középkorú író, Zeyk Tibor, a *Nincsen nekem vágyam semmi* ügyvédjéhez hasonlóan kirakatéletet tart fent, a heteroszexuális normához igazodva házasságban él színésznő feleségével, ám kapcsolatuk többek között a hosszú távollétek miatt kiüresedett. A lakásukat ábrázoló képsorokból lelki folyamatokra is következtethetünk: közös „otthonuk” egy tágas polgári lakás, amely akár a családi kényelem és biztonság tere is lehetne. Mégsem ezt érezzük, hiszen az ajtók szinte kivétel nélkül mindig zárva vannak, a lakás terének különböző részei nem állhatnak össze egy egységes térré, mint ahogy Tibor kettős élete között sincs átjárás: elfojtott homoszexuális vágyainak beteljesülését gátolja házassága, miközben éppen az elfojtások miatt nem találhatja meg önmagát heteroszexuális kapcsolatában. Még akkor sem képes önmagának beismerni, hogy a saját neméhez (is) vonzódik, amikor érzelmekkel teli, szövevényes testi kapcsolatba bonyolódik a prostituált Zsolttal.<sup>14</sup> Többször egy lányhoz hasonlítja, és megpróbálja annak tekinteni a fiatal és androgün Zsoltot. Ráadásul kétszeresen is

<sup>14</sup> A film jellegzetes vonása, hogy a magyar filmes alkotások közül először ábrázolja viszonylag kendőzetlenül a homoszexuális aktust. Képi világában diszkrét marad ugyan, de a kamera nem „süti le a szemét”, a kamera előtt több alkalommal is létesít testi kapcsolatot a két férfi. Mégsem „vállalkozik rá, hogy megmutassa, milyen az a test, amely a harminc évvel fiatalabb másik testtel kapcsolatba kerül.” (Zoltán 57)

lehetősége nyílik interperszonális és társadalmi *coming out*, de pap barátjánál sem beszél másságáról, és regényét sem valóságghűen írja meg. Elmenekül a gyónás elől, regényében pedig egy női prostituálttal helyettesíti Zsolt karakterét. Az interperszonális fázist végül feleségének tett vallomása jelenti, azonban ekkor ez már tét nélküli, hiszen házassága menthetetlenül szétesett. Nem egy önmagát tudatosan vállaló homoszexuális identitás megnyílását láthatjuk ebben a jelenetben, hanem egy megtört férj „bűnbánó” vallomását, aki próbálja menteni a menthetetlent. Az interperszonális *coming out* feltételei a feleség részéről sem teljesülnek: elfogadás, megértés helyett Tiborra csapja szobájának ajtaját, ezzel megpróbálja kirekeszteni őt, illetve megpróbál nem tudomást venni vallomásáról: saját heteronormatív terébe nem hajlandó beengedni a felforgató, megkérdőjelező, sőt megsemmisítő szexuális másságot.

Ezzel szemben a Tibornál harminc évvel fiatalabb Zsolt számára csak az interperszonális *coming out* lehetetlen, és az is eredményezi kettős életét. A rendőrszobai kihallgatás jelenete megmutatja, hogy őt nem érdekli a társadalom véleménye, nem a homoszexualitása, hanem a lopás következményeitől fél.<sup>15</sup> Azonban szülei és barátai előtt titkolózik, nem vállalja fel homoszexuális vágyait: ideges és riadt viselkedése bizonyítja mekkora akadályok állnak az interperszonális előbújás útjában. A baráti körében váratlanul megjelenő Tibornak nem engedi, hogy hozzáérjen, sőt egy lánnyal kezd tüntetően flörtölni, és csak a fürdőszoba rejtekében létesít szexuális kapcsolatot az idősebb férfival. Tehát a rendszerváltás után felnőtt generáció tagjaként saját mikroközösségének elutasításától és nem a társadalmi nagyközösség vagy a felülről ítélkező ideológia homofóbiájától tartva kénytelen a kettős élet kompromisszumát választani. Itt éppen a család és a kisközösség kényszeríti elfojtásokra a magát megmutatni vágyó identitást: épp az a két tér, amelyet leginkább elfogadónak feltételezhetnénk, akadályozza meg a homoszexualitás kiteljesedését. A két generáció *coming out*jának lehetetlenségét – habár más-más szinteken mozognak motivációik és elfojtásaik – összeköti egy érzés: a szégyen. A film karaktereivel kapcsolatban kimondható: „a szereplők egyike sem vállalja párját igazán, ahogy saját magát sem. Szégyellik a viszonyukat, szégyellik saját magukat” (Pénzes).

A kétezres évek homoszexuális témát boncolgató filmjei közül azért emelkedik ki szerintem Till Attila 2008-as *Pánikja*, mert nem magát a homoszexualitást ábrázolja, hanem a kettős élet megterhelő mivoltának motívumát felhasználva a rejtőzködést, a bujkálást különböző lelki betegségekkel együtt mutatja be, azok közé sorolja. Tehát nem a homoszexualitás képeződik meg betegségként, hanem épphogy annak elfojtása, a hálószoza zárt falai közé szorítása, a kompromisszumokkal teli bezárkózás. A két főszereplő rendőr egész filmen átívelő vitája-veszekedése éppen ebből adódik: Dínó, a

<sup>15</sup> A jelenlévő három homoszexuális vágyakkal bíró férfi reakciója tükrözi a fejükben élő rendőrképet. A legidősebb úr mindent elkövet, hogy ne derüljön ki, miért járt nála Zsolt, Tibor ugyan próbál rejtőzködni, de vallomást tesz, hogy alibit biztosítson Zsoltnak, akit viszont ebben a tekintetben nem gyötörnek félelmek. A három férfi három különböző rendőrképe annak függvényében távolodik az *Egyásra nézve* rendőreitől, hogy mikor születtek, és milyen arányban tapasztalták meg az államszocialista időszak és a rendszerváltás utáni liberalizációs folyamatok különbségét.

fiatalabb, nyitottabb szellemenben nevelkedett férfi belefáradt az állandó szerepjátzásba, egyetlen, önazonos életet akar élni, míg párja, Dick, aki koránál fogva megtapasztalta és interiorizálta az államszocialista időszak homofób attitűdjét, foggal-körömmel védi kettős életének azt a területét, amelyben – részben önmaga előtt is elfojtott – homoszexualitását megélheti. A *closeting* olyan mértékű szorongássá fokozódott nála, hogy még az otthon személyes terében is csak szuszpenzort viselve láthatjuk, amely a bezárkózás, a szexuális identitás elfojtásának központi metaforája a filmben. Ez jelzi, hogy Dick még önmagával szemben sem tudja elfogadni másságát, nem ment még végbe benne a perszonális *coming out* folyamata. Erre utal Dínó egy későbbi megjegyzése is: „Húsz évvel ezelőtt rendbe kellett volna már rakni a lelkedet” (59:13). Számára a kettős élet álcája egy élet-halál harcot jelent, amelyhez akkor is ragaszkodik, ha lelkileg belerokkan.

Tehát a rendszerváltás előtt szocializálódott Dick számára ugyanúgy a perszonális és társadalmi *coming out* jelenti a vállalhatatlan lépést, mint a már fentebb elemzett karakterek esetében; a *Férfiakt* írója által is megélt szégyenérzet tartja rabságban: „Ha lenne egy tableta, amitől hetero lehetnék, azt bevenném. Szedném minden nap, mint a fogamzásgátlót” (12:53). Homoszexualitására titkolnivaló, nemkívánatos teherként, betegségként tekint, a külvilágot pedig ellenséges, veszélyes közeg látja, amely előtt fenn kell tartani a heteroszexualitás látszatát.<sup>16</sup> Rendőrtársait nem tudja egyénekként szemlélni, csak a homoszexualitást marginalizáló hatalom korábbi végrehajtóit látja bennük, akik már a veszélyes külvilág részei. Kettős életét, meghasonlott személyiségét tovább rombolja, hogy ő is közéjük tartozik.

Vele ellentétben a rendszerváltás után szocializálódott Dínó, kifejezetten vágyik önmagát megmutatni, egységesítené életét. Büszkén vállalná homoszexualitását, élvezné a láthatóságot, nemcsak saját magára, hanem Dickre és kapcsolatukra is büszke. Dínó attitűdjét jól érzékelteti az idősebb rendőrhöz intézett, de a korábbi rendszerhez is szóló mondata, amikor identitása nyilvánosságra hozását fontolgatja: „Amerikában van ilyen ... akkor itt is lehet, nem?” (10:13) Az ő esetében a rendőrség, a szoros kapcsolati hálózat magában foglaló kapitányság, kollégái, bajtársai az interperszonális szint részét képezik. A társadalmi *coming out* viszonylagos nemtörődömségével szemben nála ez a fázis ütközik akadályokba, hiszen egyrészt hosszú vívódások árán jut csak el odáig, hogy személyes meghallgatást kérjen felettesétől, ahol végül nem fedi fel a rendőrkapitány előtt homoszexualitását, inkább beletörődve a kettős élet nyomasztó kényszerűségébe, segít Dicknek lekaparni a mosdó falán díszelgő „Dick=Zsuzsi” feliratot.

Szabó Simon 2009-es *Papírrepülők* című filmje pozitívabb kicsengésű, ám a lelki meghasonlottság, a kettős élet motívuma itt is összefügg a homoszexualitással. A film

<sup>16</sup> Ezeket az érzéseket a film több jelenete is alátámasztja. Elsőként, Dínó *coming out*-felvetése után kifelé indulna a lakásból, de Dick egy hirtelen és kétségbeesett mozdulattal becsapja előtte az ajtót. Az autó félig publikus terében már erősen tiltakozik Dínó érintése ellen, amely tovább fokozódik a rendőrkapitányságon: viselkedése, testbeszéde egész idő alatt feszültséget tükröz, folyton azt figyeli, hogy ki van hallótávolságban, egyetlen pillanat alatt képes váltani az érzelmekkel és félelmekkel telített személyes beszélgetésből a hirtelen felbukkanó kollégával való könnyed csevegésre, még kevésbé viseli el az érintést, szinte menekül párja elől.

hét szála közül az egyik egy leszbikus pár útkeresését, Titi életének és identitásának meghasonlottságát, apja előtti interperszonális szintű önfelvallásának lehetetlenségét mutatja be. A fiatal lány erőszakos és egész életét irányítani akaró apjával él együtt, aki meggátolja a kiteljesedésben: divattervező szeretne lenni, mégis egyhangú, folyamatos stresszt jelentő robotmunkát kell végeznie. Apja szinte bezárja a lányt közös, heteronormatív térként ábrázolt otthonukba. Érzelmileg barátnőjétől, Dettitől kap támogatást, azonban apja előtt nem vállalhatja fel a kapcsolat testi vetületeit, ami hozzájárul kettős életének lelki drámájához. Vele szemben Detti nyitottabb viszonyt ápol édesanyjával, de a nő előtti kitarulkozás veszélyezi, félelemmel tölti el Titit: saját tapasztalatai alapján számára az otthon tere – hiába nem a saját otthonáról van szó – nem alkalmas a heteroszexuális identitás megmutatására, az ő értelmezésében csak a hálószoba teljesen zárt tere válhat a heteronormatívól különböző térré. Mint kiderül, félelme nem alaptalan: Detti édesanyja naiv módon beszél Titi apjának a két lány kapcsolatáról, amivel komoly veszélybe sodorja őt. Detti riadt tekintetéből és kudarcba fulladt mentőakciójából arra következtethetünk, hogy az anya a felelőtlen „*forcing out*”-tal (kényszerített, előbújás helyett „kilökéssel”) azt az (élet)veszélyes külvilágot szabadította Titi védelmesített magánszférájára, amelytől a *Pánik* Dickje annyira retteg. Az interperszonális *coming out* lehetetlenségének ellenére azonban ez a generáció „törekszik valamerre” (Ruprech), vagyis utat és teret keres magának. Titi sem ragad bele átmeneti kettős életébe, a szubkultúrákban gazdag nagyvárosban az egyre inkább tét nélküli társadalmi előbújásnak köszönhetően sikerül részlegesen kitörnie elnyomó apja és munkahelye börtönéből: a film zárójelenetében felmond a munkahelyén, sokatmondóan földhöz vágja az eladók fehér köpenyét, és barátnőjével kézen fogva kirohan az utcára.

Császi Ádám *Viharsarok* című 2014-es filmjét több kritikus a magyar filmművészet első igazi „melegfilmjeként” emlegeti (Farkas, Papp), mégsem tekinthető előzmény nélkülinek. A film magában foglalja mindazokat a jelenségeket, amelyekről a 2000-es évek filmjei kapcsán beszéltem – a film identitásválságokat megelőző, korábbi céljaikban és értékeikben megkérdőjeleződő főhősei feltartóztathatatlanul haladnak a tragikus végkifejlet felé. Mégis úttörőnek tekinthetjük, mivel a homoszexualitás már nem politikai viszonyok metaforájaként (pl. *Egymásra nézve*), társadalmi változásokra adott válaszreakcióként (pl. *Csókkal és körömmel*), vagy pusztán szexuális kapcsolatként (pl. *Férfiakt*) kerül a filmvászonra: a *Viharsarok* a maga komplexitásában és önmagáért ábrázolja a homoszexuális kapcsolatot, testi vágyakat, érzelmeket, elfojtásokat, félelmeket, a *coming out* fázisainak nehézségét, sőt egyenesen lehetetlenségét. Dolgozatom zárásaként a film két emlékezetes jelenetét elemzem, amelyek egyrészt bemutatnak egy tényleges előbújást, másrészt szemléletes módon ábrázolják a heteronormatív társadalom tabuinak működését, valamint azt a tragédiát, amely a heteronormatív és nem-heteronormatív tér összetalálkozásának/összeütközésének következménye, és amelynek árnya ott lebeg a *Nincsen nekem vágyam semmitől* kezdve a kétezres évek filmjein.

A film egyik főszereplője, Szabolcs egy német nagyváros nyüzsgő multikulturális világából, illetve a futballklub rendezett, funkcionalista és steril teréből tér vissza egy félreeső, romos és koszos tanyaházba, egy abjekt térbe, ahol paradox módon megtisztulásra vágyik. A falu és a tanyavilág zárt, vallásos és kulturális tabukhoz igazodó közössége a nagyváros fokozódó liberalizációjával szemben továbbra is a heteroszexuális normáknak megfelelő családi egység őrzője. Szabolcs és Áron kapcsolata itt olyan ellenséges külvilággal találja szemben magát, amely a *Pánik* nagyvárosi tereiben csak Dick képzeletében létezett. A nyíltan homofób környezetben Áronnak, a helyi fiúnak egyedül a kettős élet választása marad, nem úgy Szabolcsnak, aki miután egyszer már feladta az apja által megálmodott focista karriert, nem hajlandó a további szerepjátékra és normakövetésre: saját életre vágyik, ami a fojtogató környezet által kiváltott identitásválságban nem bontakozhat ki.

A ház felújítása közben Szabolcs és Áron közösen raknak helyére egy üveges ajtót, és ahogy az üvegen keresztül egymásra néznek, a félmeztelen fiúk vágyai és érzelmei megfélemlenek a társadalmi tabuk jelentette határokról: az egymásra szegezett tekintetek maguk is meztelenek és mindent elárulnak másfajta szerelmükről. Az árulkodó tekintetekben és a tekinteteket eláruló tettekben a heteronormatív világból való elvágyódás lehetetlenségének és az előbújási vágyak elfojtásának a történetét meséli el a *Viharsarok*. Szabolcs Áronra irányuló tekintete természetében különbözik a homofób falusi közösség mindent látó – felügyelő-fegyelmező – tekintetétől, az előbbi meglátja Áronban az elfojtásaitól megszabadult Másik embert. Tekintetük hiába hatol át ezen a szimbolikus üvegajtón, kinyitni mégsem tudják azt. Az üvegajtó képe megmutatja a tabu működési mechanizmusait: szinte láthatatlanul van jelen, mégis szilárdan áll a helyén, csak a vágyak szintjén lehet átlátni rajta. Ha ténylegesen át akarja valaki törni a tabu üvegajtóját, könnyen véresre vághatja a kezét: mintha a film zárójelenetében Áron kés helyett egy üvegszilánkkal ölné meg Szabolcsot. A kést, mint szimbolikus üvegszilánkot, ugyanis a társadalmi tabu adja a kezébe; Szabolcs a megsértett heteronormatív rend oltárán válik áldozattá, és ez az áldozattétel – a film végén hallható *Agnus Dei* tanúsága szerint – Áron közösség felé tett engesztelő gesztusának tekinthető.

A film egy másik jelenetében – amikor Áron az éjszaka közepén Szabolcs romos házának ajtaján dörömböl – szó szerint és átvitt értelemben is egy *coming out* folyamatot mutat be. Szabolcsnak ki kell jönnie a hálószoba intim teréből, hogy szembenézzen az ismeretlen, váratlan látogatóval. Riadt tekintete, zsigeri félelmet tükröző lassú mozgása és az, ahogy folyamatosan visszapillant a hálószobaajtóban álló partnerére a homoszexuális identitás feltárásának hosszú, fájdalmas és kockázatos folyamatát allegorizálja. Szabolcs eljut az ajtóig, végigmegy az elfojtásokon túlra vezető szimbolikus úton. Ez az út azonban zsákutca, vasfüggönyben végződik, jóllehet ezt a vasfüggönnyt már nem politikai-ideológiai eszmékből, hanem társadalmi attitűdökből szőtték.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Coming Out*. Rend. Orosz Dénes. Megafilm, 2013. Film.
- Csókkal és körömmel*. Rend. Szomjas György. Hunnia, 1994. Film.
- Dyer, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge, 1990.
- Egymásra nézve*. Rend. Makk Károly. Mafilm Dialog Filmstudió, 1982. Film.
- Farkas Péter. „A meleg srác és a magyar ugar”. *Filmtett*. 2014. Márc. 20. Web. 2015. Jan. 6.
- Férfiakt*. Rend. Esztergályos Károly. Centrál, 2006. Film.
- Foucault, Michel. „A hatalom mikrofizikája”. Ford. Kicsák Lóránt. Sutyák Tibor. (szerk.). *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 307–330.
- . *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- Győri Zsolt. „Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban”. *Apertúra*. 2013 tavasz. Web. 2015. július 29.
- . „Indiánok és tészelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról.”” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 99–118.
- Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.). *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.
- Intim fejlődés*. Rend. Szajki Péter. Katapultfilm, 2009. Film.
- Kalmár György és Győri Zsolt. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben.” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.
- Király Hajnal. „A klinikai tekintet diszkurzusai a kortárs magyar filmben.” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 202–215.
- Kovács András Bálint. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2003
- Moss, Kevin. „Queer as Metaphor: Representations of LGBT People in Central & East European Film”. *Beyond the Pink Curtain: Everyday Life of LGBT People In Eastern Europe*. Kuhar, Roman, Takács Judit (szerk.). Ljubljana: Mirovni Institut, 2007. 249–267.
- Nincsen nekem vágyam semmi*. Rend. Mundruczó Kornél. Com-Art, 2000. Film.
- Papírrepülő*. Rend. Szabó Simon. Cameofilm, 2009. Film.
- Papp Sándor Zsigmond. „A szégyen diadala”. *NépszabadságOnline*. Web. 2014. Márc. 20. 2015. Jan. 6. ><http://port.hu/article/32758><
- Pánik*. Rend. Till Attila. Inforg, 2008. Film.
- Pénzes Dávid. „*Férfiakt* – magyar film a férfiszerelemről”. *Gondola*. Web. 2015. 01. 06.
- Ruprech Dániel. „Szabó Simon: Papírrepülő”. *Filmkultúra*. Web. 2015. 01. 06. ><http://www.filmkultura.hu/archiv/filmek/mozi/index.php><
- Stóhr Lóránt. *Keserű könnyek: a melodráma a modernitáson túl*. Szeged: Pompeji, 2013.



- Takács Judit. „Homofóbia Magyarországon és Európában”. *Homofóbia Magyarországon*  
Takács Judit (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 2011. 15–34.
- Tóth Eszter Zsófia és Murai András. *Szex és szocializmus*. Budapest: Libri, 2014.
- Viharsarok*. Rend. Császi Ádám. M-Appeal, 2014. Film.
- Zoltán Gábor. „Takargatott testek”. *Filmvilág*. 2006. Okt: 56–57.
- Zsugán István. „Kettős szorítottság kínjában”. *Filmvilág*. 1982. Máj: 11–14.

# A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben\*

## Az elidegenítő tekintet

Az utóbbi 10 év magyar filmjeiről általában állítható, hogy bennük a szubjektumot már nem a cselekvések, a gesztusok, az arc vagy a dialógus expresszivitása teszi meghatározhatóvá, hanem sokkal inkább a testre vonatkozó „diszkurzív tevékenység”, amelyben a tér fogalmi és konfigurációi kulcsfontosságúakká válnak. A szubjektum és objektum közti határ elmosódása (ami általános jelenség az új médiumok, technológiák feltűnését követően a művészetekben) a kortárs magyar filmekben a test elidegenítő víziójával is társul. Ez gyakran a szociális érzékek – a tapintás, a szaglás – reprezentációjának kizárásában érhető tetten: Fliegaufer Benedek filmjeiben például a szereplők gyakran a társadalom „érinthetetlenjei”, drogosok vagy romák, vagy éppen humán klónok, akik másságuk miatt válnak a társadalom számkivetettjeivé. Sőt, a bőrük, a legszociálisabb érzékszervük is túl érzékeny és sérült: megégett és múmiaként takarja a kötszer Fliegaufer *Dealerében* (2004), vagy épp átítatódott az alantásnak hitt munkahely szagával, Kocsis Ágnes *Friss levegő* (2006) című filmjében. A test szaga mindig kellemetlen és a szociális érintkezés elmaradásáért felelős nemcsak a *Friss levegőben*, hanem a *Csak a szélben* (2012) vagy a *Pál Adriennben* (2010) is. Az ily módon elidegenített testekre illik Drew Leder „távollévő test” (*absent body*) fogalma: üresek (elmondható, hogy érzelmi vákuum is jellemzi őket, sőt Pálfi *Taxidermiája* (2006) esetében e testek kizsigereltsége is témává válik), azaz távol lévő, érzéketlen, önmagukat kívülről szemlélő testek ezek (Ledert idézi Marks 2000: 132). A közelség, a szociális érintkezés érzékeit mind fölülírja a tekintet vizuális kontrollja ezekben a filmekben: például a *Friss levegőben* a színek és általában a vizuális dekórum mintegy elfedi, szó szerint elkendőzi a szagot, a *Pál Adrienn* visszatérő vizuális kompozícióinak perspektívizmusa pedig szintén a nyugati tekintetközpontúságot tematizálja (Kép 1–2).<sup>1</sup>

Ennek a hangsúlyos vizualitásnak, úgy vélem, paradigmaticus formája a klinikai tekintet, mint a testhez való végletesen távolságtartó, személytelen viszonyulási mód, amelyet több kortárs magyar film is tematizál. A testre és annak térbeli elhelyezésére,

---

\* 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.

<sup>1</sup> A társas érzékeket fölülíró vizualitást a *The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema* című tanulmányomban elemzem részletesebben (2015: 185–208).

izolációjára, kontrolljára vonatkozó diszkurzív tevékenység egyik reprezentatív helye a Foucault által leírt kórház/klinika, amelynek „spektakuláris felépítése” a megfigyelés módozatainak nyelvéné válik, míg a testek és gépek elrendezése, viszonya a társadalom hatalmi struktúráit modellálja (1990). Az alábbiakban Mundruczó Kornél *Johanna* (2005), Kocsis Ágnes *Pál Adrienn*, Gigor Attila *A nyomozó* (2008) és Bodzsár Márk *Isteni műszak* (2013) című filmjében elemzem illetve hasonlítom össze Foucault „klinikai tekintetnek” – (női) testre, szubjektumra, társadalmi szabályozásra, filmes önreflexióra vonatkozó – diszkurzusképző módozatait.

## Klinika és társadalmi szabályozás

Foucault történeti áttekintésében maga az izoláció és kontroll egy fegyelmezett társadalom politikai elképzelése, amelynek mechanizmusai mögött a járványok, a lepra és a pestis, a felkelések, a bűntények, a csavargás, a feltűnő vagy épp eltűnő, rendezetlenül élő és meghaló emberek kízó emléke kísért (Foucault 1990 [1975]). A kórház és a klinika már csak azért is a testek szabályozásának szimbolikus helye, mert az eredeti gyakorlat, amely később a börtönökben, nevelési intézetekben vált a hatalom eljárásává, a járványok kapcsán honosodott meg: míg a lepra az izolációt, a számkivetettséget vonta maga után, a pestis a fegyelem, a kontroll és a megfigyelés hatalmi technológiáinak kialakulását eredményezte. A modern kórház-klinika és börtön a két eljárást ötvözte, ami aztán a felügyelet panoptikus modelljében teljesedett ki. Joggal állítható tehát, hogy a kortárs magyar film utóbbi évtizedében rendszeresen felbukkanó klinika-toposz egy, a rendszerváltás, a délszláv háborúk, az uniós csatlakozás, a gazdasági válság, valamint a mindezekkel összefüggő tömeges (el)vándorlás által generált társadalmi krízishelyzet figurációja. Ilyen értelemben a klinika-filmek az elvándorlás-filmek reflexióiként is értelmezhetők,<sup>2</sup> sőt néha a két téma együtt jelenik meg, a társadalmi diskurzus különböző, egymást tükröző szintjeit képviselve (a *Pál Adrienn* és az *Isteni műszak* esete). Ez a jelenség nem egyedülálló a térség filmművészetében: a kortárs román filmben vissza-visszatérő felügyeleti helyek (a klinika, a kórház, az árvaház, a börtön, a rendőrőrs, a határőrség stb.) mind az identitásvesztés vagy keresés színhelyei, amelyek legtöbbször már alkalmatlanná váltak a hatékony felügyeletre és kontrollra, így az elkallódás megelőzésére is.<sup>3</sup> Míg azonban a román filmekben ezek a helyek a szociális valóságban gyökerező narratívák (gyakran újság-cím-oldal botránnyok) dinamikáját sűrítik, az itt elemzett magyar filmekben kifejezetten egy-egy allegorikus klinika-történet kerül előtérbe, amelynek struktúrája, hatalmi és kontroll-mechanizmusai az identitáskeresés egyetemesebb, nem csak magyar módo-

<sup>2</sup> A rendszerváltás utáni magyar migráció-filmek narratív modelljeiről lásd Sággy Miklós tanulmányát a jelen kötetben (233–243).

<sup>3</sup> Lásd például a *Lăzrescu úr halála* (Cristi Puiu, 2005), *A dombokon túl* (Cristian Mungiu, 2012), a *Periferic* (Bogdan Șerban Apetri, 2010), a *Fütyülök az egészszre* (Florin Șerban, 2010) a *Rendőrr, melléknév* (Corneliu Porumboiu, 2009) és a *Morgen* (Marian Crișan, 2010) című filmeket.

zatainak feleltethetőek meg. Ilyen értelemben ez az allegorizáló tendencia (amelynek legmarkánsabb képviselői Mundruczó Kornél filmjei<sup>4</sup>) e filmek transznacionális jellegét is meghatározza: a helyi érdekeltségű (kommunista múlthoz, rendszerváltáshoz, a következő korszak illúzióvesztéséhez kapcsolódó) történeteken túl univerzális narratívákat és diskurzusokat is megidéz.<sup>5</sup>

Amint Ismail Xavier a filmes történelmi allegóriákról írt tanulmányában kifejti, a modern kori allegória a szociális krízis és az értékek mulandóságának kifejezéséhez áll közelebb, ekképp különösen hangsúlyossá válik a kapcsolata a töredezettség-érzéssel, a diszkontinuitással és az absztrakcióval.<sup>6</sup> A kritika a 2000-es évek magyar filmjeinek elidegenítő poetikáját gyakran hozza összefüggésbe a rendezők (Fliegauf Benedek, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs, Kocsis Ágnes, Török Ferenc) generációs válságával, a rendszerváltás után felnöttek illúzióvesztésével. Az elkallódott nemzedék víziója ismerhető fel Mundruczó opera-filmjében, a *Johannában* is: a memóriáját veszített lány merész és szokatlan gyógyítási (világ- és önmegváltási) módszerét kíméletlenül írják fölül az elfeledni kívánt múlt struktúrái, szociális, hierarchikus viszonyai és előítéletei. A Szent Johanna-párhuzam nem explicit, csupán vizuálisan és szórványosan idéződik meg, mégis egyértelműen emeli el a történetet a magyar referenciától, a kezdeményezők, az újítók mindenkori drámáját modellálva a diszkurzív, figurális szintet képviselő klinikai környezetben.

A *Johannában* a klinika-kórház és a börtön megfigyelő, hatalmi mechanizmusai egymásra tevődve jelennek meg. Mindezt felülírja a film túlzó manierizmusa, amelyhez a bevezető jelenet önreflexív gesztusa nyújt háttérrel: kiderül, hogy a kórházbeli sürgősségi jelenet egy forgatás része, a baleset feltételezett áldozatai pedig statisztákként távoznak a színről. Csupán Johanna, a fiatal drogfüggő lány marad foglya a kórházi környezetnek, amelyet omladozó falak, elhagyott épületrészek és a testeket hullaszerűnek mutató zöldes fény tesz kísértetiesen nyomasztóvá. Egy klinikai Pygmalion-történet veszi kezdetét, amikor a fiatal orvos, aki vonzalmat érez a lány iránt, elhatározza, hogy megmenti, miközben a klinikai tekintet által, technikai (röntgen, CT) képekkel újra-

<sup>4</sup> Lásd például a *Johanna és Delta* (2008) című filmeket, illetve e látásmód apoteózisát képviselő *Fehér istent* (2014).

<sup>5</sup> Bényei Tamás *A nyomozóban az énkeresés Ödipális modelljét azonosítja*, Ureczky Eszter a *Pál Adriennben* ezt alászállásként (a hullaházba és a temetőbe) értelmezi, mitikus alvilágjárás önmegismerő aktusaként. Mind a *Johanna*, mind a *Pál Adrienn* a patriárchális, testi szabályozásra vonatkozó diskurzust leplezi le a Pygmalion-történet változataival. Ez megint csak nem egyedülálló jelenség a kortárs kelet-európai filmekben: Pethő Ágnes a filmes allegorizálás hasonló, a nemzeti vonatkozásokon túlmutató, a visszatérés mítoszát idéző tendenciáit fedezi fel más magyar és kelet-európai filmekben is, valamint az orosz *Zvyagintsev A visszatérés / Vozvrashchenie* (2003) és *A száműzetés / Izgagnie* című filmjeiben (2014) (Pethő 2015). Temenuga Trifonova, a kortárs bolgár film történelmi allegoriáktól való elszakadási folyamatát elemezve rámutat arra, hogy míg az allegorizáló tendencia provincializmussal, a jelentések zárt körével jár együtt, a kortárs filmek az identitáskeresés komplexebb, ambivalensebb trópusaival szemléltetik a geopolitikai átalakulásokat (2015: 130).

<sup>6</sup> Nem szó szerinti fordítás az angol eredetiből tőlem, K. H.: „Allegory has acquired a new meaning in modernity -more related to the expression of social crisis and the transient nature of values, with special emphasis given to its connection with the sense of the fragmentation, discontinuity, and abstraction.” (Xavier 2007: 360)

modellálja Johanna identitás-vesztett testét (Kép 3–4). A kép által ébresztett szerelem gyakori művészeti toposz, amelynek legismertebb változata a Nárcciszosz-mítosz, azaz a saját (tükör)kép iránti vonzalom, illetve ennek variációjaként a Pygmalion-toposz a saját (művészi) alkotás iránti csodálat.<sup>7</sup> Az orvosi bizottság előtt, a lány testének óriási nagytított röntgen-felvételeit elemezve, a fiatal orvos csodának nevezi Johannát és szabadon bocsátása ellen érvel, és ígéri, hogy megváltoztatja (így a kórház-börtön összefüggéshez még egy harmadik, az átnevelő intézet is társul).

A rabnő vagy fogoly-narratíván túl (a lányt folyamatosan figyelik, orvosok és nők) a film a test technikai képek általi rögzítésének, elkeretezésének, sőt „kisajátításának” vizuális kultúrtörténetére is utal. Ezt Gwendolyn Foster az angol *captive-capture-caption* rabságra utaló etimológiai összefüggése nyomán a „hatalomba kerített, foglyul ejtett” testek taxonómiájának nevezi, amely, a nézői, egyéni örömmön túl az egész filmes gépezetet behálózza annak történetétől a produkción át a terjesztésig (Foster 1999: 1). A címszereplő testének képét folyamatosan kisajátítják a klinikai berendezések, gépek, a Szent Johanna legendára utaló, vagy éppen festői, többnyire Vermeer portréira emlékeztető kompozíciók (kép 5–6), mígnem, miután a fogvatartás szabályait megszegte, élettelen testét egy műanyag zsákban a szeméttelre dobják. A jelen filmen túlmenően, a Johanna szerepét játszó Tóth Orsi, Mundruczó emblematisztikus színésznőjének teste is valahogy „megrekedt”, vagy bezárult ebbe a törékeny, kislányos, a patriárhális társadalomnak újra és újra áldozatául eső női imázsba, ami immár produkciós tényezőként válik eladhatóvá nem csupán a hazai, hanem a külföldi piacon is.<sup>8</sup>

Foster arra is rámutat, hogy a röntgen technológiája, amely ironikus módon a mozzival azonos évben jelent meg, a test belsejét kívánta a tekintet számára hozzáférhetővé tenni és ezáltal osztotta a a korai mozi tudományos, a test képére vonatkozó érdeklődését is, mint – Linda Williams szavaival élve – a testtel kapcsolatos újabb perverzitót. Williams Muybridge árnyékszínházának elemzésében azt is kifejti, hogy a néző fetisiztikus élvezetét csak növeli a gépezet azon képessége, hogy a testeket úgymond „foglyul ejtse” (Williams 1981). A szex-szel való gyógyítás árnyékszínház-jelenete a *Johannában* ezt a mechanizmust tematizálja, amikor egy olyan fetisizista nézőhöz szól, akit egyszerre bűvöl el a testek összjátéka és a filmes apparátus. A *Johannában* tehát a filmes szórakoztatás-nézőelmélet, a test iránti tudományos és filmes érdeklődés és Foucault szabályozás és kontroll-fogalmi együtt, egymást értelmező diskurzus-palimpszesztiként jelennek meg. Amint Foucault is hangsúlyozza, ezt a sokszoros, technikai megfigyelő tekintetet a távolságtartás, a csendes gesztustalanság jellemzi. A megfigyelés mindent a helyén hagy, számára nincs semmi rejtett abban, ami adott.

<sup>7</sup> Ebből már szinte magától adódik, hogy egy ennyire stilizált, önreflexív film, mint a *Johanna*, maga is narcisztikus, illetve magának a filmkészítésnek is pygmalioni értelmezést ad az életre kelő (halott) filmtékercs vagy mozdulatlan kép. A Nárcciszosz-Pygmalion korrelációról lásd bővebben Agamben 1993:63–72.

<sup>8</sup> Lásd például Mundruczó *Szép napok* és *Delta*, illetve Shirin Neshat *Nők férfiak nélkül* (2009) és Ricky Rijnke *The Silent Ones* (2013) című filmjét. Neshat filmjében egy agyonkínzott iráni prostituáltat játszik, aki egy csodálatos kertben lel menedékre más sorstársaival együtt, míg Rijnke filmjében egy magát üzletembernek kiadó férfinak esik áldozatául és sodródik élet és halál között.

Ezt a távolságtartó szabályozást forgatja fel Johanna érintés általi gyógyítási módja, amit a klinika személyzete boszorkánysággként utasít el, Johannát pedig elítélik. A hagyományosan is „primitívebbnek” tartott érzékelést, a tapintást diszkreditálja a tekintet: a gyógyítás ugyanis, amint azt Laura Marks is megjegyzi, közelséget feltételez a testek között, míg a látás a lehető legnagyobb távolságot teremti meg közöttük (Marks 2000: 211). E megfigyelésközpontú szabályozást modellálja a *Johannában* és a *Pál Adriennben* egyaránt tematizált panoptikusság.

## Panoptikusság: a hatalom mechanizmusainak diagramjai

A Bentham börtön-rendszerével szemléltetett panoptikon újszerűségét Foucault a megvilágításban és az elkülönült, megfigyelt egyedülletben látja (1990: 273–274). (Kép 7) A *Johannában* e megvilágítás hatékonyságát az átvilágítás technikai képei (röntgen, MRI) hangsúlyozzák és teszik a test szabályozásának abszolút eszközévé. Sőt, a gépi felvételek zöldes színe átterjed a film egészének képi világára, a szobákra és a labirintus-szerű folyosórendszerre, ahol a nővér magányosan bolyong, miközben minden szögletnél ádáz tekintetek kísérik. A *Pál Adrienn* ismétlődő jelenete Pirokska nővér hosszas meneteléséről a vakítóan fehér, perspektivikusan ábrázolt folyosókon és a hullaházban szintén a láthatóság csapdáját példázza (Foucault 1990: 274). Miközben megfigyelnek, őket is (meg)figyelik, a panoptikum áttetsző szerkezetének értelmében: az erős fény ellenére (vagy épp emiatt) nem látják azokat, akik utánuk kémkednek (Pirokskát is megvádolják euthanáziával), sőt önmagukat sem. Ezért válhat a labirintus-folyosókon való bolyongás, Kalmár György érvelése értelmében, az identitáskeresés alakzatává.<sup>9</sup> Foucault tézise, mely szerint e nézésre szolgáló gép által egy egész társadalom követheti nyomon a hatalom gyakorlását (1990: 282), egyaránt vonatkoztatható e két film, sőt általában a nézőt-nézést tematizáló filmes önreflexivitás panoptikus jellegére.<sup>10</sup> A panoptikum ugyanakkor a modern kornak a filmes apparátusban is hiánytalanul megvalósuló látvány-felfogását is összegzi, amelynek lényege: kevés (vagy egy) embernek (nézőnek) nyújtani a sokaság (a mindenség) látványát.

Foucault a klinika leírásában a testek spektakuláris elrendezését emeli ki, amely a megfigyelés módjainak nyelvezetét adja, míg a testek és gépek térbeli elhelyezése a társadalom hatalmi viszonyait tükrözi. A *Pál Adriennben* például a betegek életfunkcióit jelző monitorfal a panoptikum változataként értelmezhető, azaz olyan diagramként, amely a „mindent látni, de láthatatlan maradni” kontroll-elven alapulva a testek vizuális technológia általi elidegenítését, illetve absztrakt képletekké való változtatását is mo-

<sup>9</sup> Kalmár a kortárs magyar film labirintus-toposzáat az identitáskeresés figurációjaként értelmezi. A *Pál Adrienn* esetében a kórházbeli járkálást a kórházon kívüli bolyongások ismétlik meg újra és újra, az utcákon, a temetőben való bolyongás a folyosó-hidegház tér-képzeteit idézi. (lásd a jelen kötetben, 52)

<sup>10</sup> A nézői voyeurizmus és a panoptikusság mechanizmusainak összefüggésére mutat rá Varga Balázs Hajdu Szabolcs stílusának panoptikusságát elemezve: filmjeiben (és különösen a *Bibliothèque Pascal*-ban) a testek vizuális elszigetelése, tárgyiasítása a tekintet által gyakorolható hatalmat modellálja. (lásd a jelen kötetben, 216). Lásd még Hajnal Márton jelen kötetben olvasható elemzését ugyanarról a filmről (226–232).

dellálja (1990: 273) (Kép 8). A film visszatérő, emblematikus jelenetében a főszereplő Piroska a monitorszobában testek tucatját felügyeli, miközben saját teste fölött elveszíti a kontrollt, és csak tömi magába a krémes süteményeket. A másokkal való törődést az én elvesztésével, a kiüresedéssel szembeállító kép (amely a melankólia pszichoszomatikus mechanizmusát is leleplezi) ismét a hiányzó, a tekintet által elidegenített test figurációja. Akárcsak a *Johannában*, a testeket izoláltan megfigyelő, panoptikus klinikai apparátus a technikai berendezésektől a kórlapig, a demográfiai hullámzás, illetve a nyilvánartáson és társadalmon kívül rekedtek nyugtalanító vízióját is ellensúlyozza. A *Pál Adriennben* a keresett egykori barátnőről kiderül, hogy emigrált, így mintegy helyére kerül Piroska panoptikumában, és ezzel egyidőben a nővér is visszaérkezik hajdani, mások emlékeiből újrateremtett önmagához.

Amint az orvosi bizottság összefoglalja, Johannának „nincsen ruhája, nincs ismerőse, se rokona se őse”, memóriáját is elveszítette, az utcán prostitúció és drogok várják, ezért a klinikai felügyelet javaslatát elfogadják. Az orvosi, hatalmi diszkurzus mesterien ötvözi az elszigetelést és a fegyelmezést, azaz, amint Foucault fogalmaz, a leprást (félnek Johanna „ragályának” elterjedésétől) pestisesként, megfigyelendőként kezelik, azaz „az egyéniesítő fegyelem taktikáját kényszerítik a kizártakra.” (1990: 272) Ugyanakkor a fiatal orvos kérése, hogy ő vehesse pártfogásába az eltévelyedett lányt, a panoptikum egyéni, önző, ez esetben nárcisztikus vágyakat is mozgósító buktatóira is rámutat. „A panoptikum csodálatos gépezet – írja Foucault –, amely a legkülönfélébb vágyakat megvalósítva a hatalom egynemű hatásrendszerét gyártja.” (1990: 276)

Mindkét filmben a panoptikus séma egy olyan társadalom allegóriája, amely, Foucault érvelésének megerősítéseképpen a társadalmi erők megszilárdítását, a közerkölcs növelését a dresszírozás, az újraidomítás és a kísérlet által tartja megvalósíthatónak. Foucault szerint ugyanis „panoptikus séma mindig felhasználható, ha valakire valamilyen viselkedést akarunk ráerőltetni” (1990: 278–83). Piroska és Johanna emlékezetüket/identitásukat veszített fiatal nőkként azonban az intézményes, patriárchális, ideológiai átnevelésnek csupán látszólag ideális tárgyai, ugyanis a posztkommunista nemzedékváltás krízisét idéző identitáskeresésükben mindketten a néma ellenállás stratégiáját választják.

## A női hallgatás mint ellenállás

Piroska otthonában a hatalmi erőmegosztás hasonló a munkahelyéhez: a testi-lelki kontroll, amit partnere gyakorol fölötte, szintén technikai apparátus, a telefon és az üzenetrögzítő által jut kifejezésre. A telefonbeszélgetések egyoldalúsága, valamint a rögzített üzenet monológja a patriárchális diskurzus elemző, artikuláló jellegét hangsúlyozza, amely a szakító üzenet kíméletlen, végletesen önző, egyoldalú tirádájában kulminál. Ezzel a kontrolláló attitűddel szemben a hallgatás válik az ellenállás egyetlen formájává: amint Ureczky Eszter kifejti a Kocsis filmjének részletes elemzésében, az evés Piroska néma ellenállásának ha nem is kizárólagos, de egyik prominens eszköze, a titokban végrehajtott (ön)felfedező út és a partnere előírásainak szabotálása

mellett (79). Az evéssel „visszanyelt” szavak a csend védőbástyáját vonják köré, kissé meghökkentő higgadtsága, kifejezéstelensége elszánt, szívós önkeresést és önérvényesítést leplez. Ann Kaplan a női rendezők nőkről szóló filmjeit elemző könyvében ezt a „csend politikájának” nevezi, rámutatva arra, hogy a feministák „hangot adni a nőknek” programja kevésbé bizonyulhat hatékonynak egy domináns patriárchális diskurzus keretében, mint maga a hallgatás (95). Az előbbi ugyanis csupán megerősíti a patriárchális diskurzus női históriára, túlzott érzelmességre vonatkozó szlogenjét, míg az utóbbi belülről, néma cselekvéssel feszíti szét magát a diskurzust.<sup>11</sup> Piroska gyakran nem követi, vagy épp parodizálja a technikai eszközök által közvetített utasításokat: a kínosan pontos hívás alatt rövid válaszokat ad, és amikor partnere belefojtja a szót, hogy saját sikereiről beszélhessen, nem tiltakozik. Ellenben magasba emelt karjainak komikus, gépies mozgása pontosan leképezi és ezáltal parodizálja, amit a férje elvár tőle, azt, hogy óramű pontossággal teljesítse előírásait.

A csend Piroska lételeme: a monitorfalas ügyeleti szoba képei váltakoznak a haldokló vagy halott, névtelen, személytelen testeket lemosó, etető, öltöztető-vetkőztető, újra-élesztő, minimális verbalizációt tartalmazó jelenetekkel. Amikor egy testhez kapcsolva feltűnik egy név, gyermeki barátnőjének neve, ez kimozdítja a klinikai környezetből, arra készítve, hogy az állandó felügyelet-felügyeltség helyzetén kívül keresse és találja meg önmagát. A film végére már magánemberként, világos színű ruhákban tér vissza a kórházba, hogy meglátogassa az öreg tanítónőt, aki összekötő kapocs közte és a múltja, Pál Adrienn és talán jövője, a megfelelő férfitárs között. A film elején Piroska csupán egy kifejezéstelen test, a rendszerváltást követő identitásválság és bizonytalanság szimptomatikus képe, amely arra törekszik, hogy kívülről-belülről kitöltse a „keretet”, beolvadjon a környezetébe. Olyan, akárcsak a halódó testek tömege, amelyeket felügyel és amelyekről gondoskodik, a végkifejlet mégis optimista, amennyiben a kezdeti hiányt betölthetőnek mutatja azáltal, hogy az előző korszakbeli elfeledett, beteg, bűzlő, halódó, deformálódott testet emlékezés, elfogadás által „összebékíti” a posztkommunista, „távollevő”, tekintet által elidegenített testtel. A film címe, akárcsak a *Johanna* esetében, egy hiányt jelöl, egy nő, illetve női identitás hiányát: de míg a *Pál Adrienn* esetében ez megkerül a kereső út végén, a *Johannában*, noha kezdetben úgy tűnik, hogy megkerült – a fiatal drogos lány megtalálja helyét a kórházban – a film végére ismét elvész, hogy túlstilizált képként, filmként, fétisként pótolja a hiányt. Mundruczó filmjének kezdetén Johanna teste technikai, néma képekként jelenik meg, amelyre kíméletlenül íródik rá az orvosi diskurzus, majd a lány azzal szembeszegülve szubverzív gyógymódba kezd, végül pedig, a szabályozó tekintet mártírjaként, szimbolikus képként (kortárs Szent Johannaként) a máglyán végzi.

<sup>11</sup> Kaplan megállapítását Marguerite Duras *Nathalie Granger* (1972) című filmjével szemlélteti, amelyben egy délután átölelő cselekmény női csendje az iskolaigazgató és intézményével szembeni ellenállásként értelmeződik. A krízis szavak nélküli átvészélése a fallogocentrikus kultúrával feszül szembe, amely az események egyoldalú értelmezését és ennek megfelelő cselekvéseket vonna maga után (95). A normáknak ellenszegülő női identitás-stratégiákról lásd még a jelen kötetben Feldmann Fanni (183–184).



Megfigyelhető, hogy míg a *Pál Adrienn*ben a címszereplő túlnyomórészt a tekintet aktív alanya, a *Johannában* annak kiszolgáltatott, bár némiképp ellenálló tárgya. Mindez természetesen felveti a hiány és veszteség férfi és női alkotó általi reprezentációjának problémáját, ami igazolni látszik Julia Kristeva érvelését a melankólikus művészekről írt könyvében: szerinte míg a női melankólikusok belsővé teszik, interiorizálják a hiányt, a hiányzó tárgyat amelynek archaikus formája az anya-tárgy (az első hiányként megélt szimbolikus tárgy a gyermek életében, önállósodásának, identitásának záloga), a férfi művészek (példái Nerval, Dosztojevszkij és Holbein) eltávolítják maguktól, nyelvvé, jelrendszerre, képpé alakítva szublimálják azt (27, 141). Nyilván elhamarkodott lenne csupán két film alapján messzemenő következtetéseket levonni a női és férfi rendezők, Kocsis és Mundruczó hiány- illetve az abból eredeztethető melankólia reprezentációjának különbségeit illetően. Elegendő annyit kiemelni, hogy a *Pál Adrienn*ben a női szubjektum felismeri a hiányzó tárgyat és egy szótlán, kereső-felfedező narratíva nyomán megtalálja és visszaépíti magába azt, a *Johannában* a szubverzív női test csupán technikai, festői, fétis-képként birtokolható a férfi szubjektum számára. E túlzó esztétizálás, amelyhez még hozzáadódik az operafilm recitatívó stílusának elidegenítő hatása, nem teszi lehetővé azt, hogy a komplex, a hatalom vizuális technológiáit idéző stilizáció vonatkozatható legyen bármilyen aktuális, specifikusan magyar társadalmi vagy politikai tartalomra. A *Pál Adrienn*ben a szimptomatikus, kiüresedett, szótlán test egy időutazásban köti össze a múltat és a jelent, illetve egyeztetni össze a korszakváltás előtti és utáni identitástudatot; ezáltal egy akut problémát feszeget, amelynek reprezentációjára kevés magyar film vállalkozik. A test mindkét filmben egy felület, amelyre számos kulturális diskurzus – például Foucault vizuális szabályozás és kontroll elmélete is – rávetíthető, így csupán az érzékek legintellektuálisabbika, a látás, illetve annak radikális változata, a klinikai tekintet számára válik elérhetővé. Az ekként elidegenített test arról is tanúskodik, hogy a régi és új idők ütközésének nyomát viselő „szociális test” egyelőre túl sérült, vagy túl problematikus ahhoz, hogy közvetlenül megmutatható legyen. Gigor Attila és Bodzsár Márk filmjeiben az elidegenítő vizualitást ugyan kiegészítik, illetve felváltják a materiális, hús-vér, háromdimenziós testek, de bennük a társadalmi reflexió nem kevésbé esztétizált, groteszk és szatirikus vízióban valósul meg.

### Az identitáskeresés klinikai szatírái

A *nyomozó*, amint arra a cím explicitebben is utal, a *Pál Adrienn* társfilmje, amelyben az önkeresés narratívájának férfi(as) változatát nyújtja: míg Kocsis hősnője, mint láttuk, útja végén egy anya-típushoz érkezik el vagy tér vissza (az idős hölgy személyében, akit immár magánszemélyként látogat), ezáltal betöltve az űrt, amely Kristeva szerint a női melankóliáért felelős, Malkáv, Gigor szereplője, egy oidipuszi gesztus által talál vissza apjához és önmagához. Az identitás válsága mindkét esetben nemzedékek közti kommunikációs krízis következménye, nemcsak a verbális, hanem a testi-lelki kapcsolat hiányáé is – Piroska partnere akár apja is lehetne, és úgy is viszonyul

hozzá, alig ér hozzá és folyton kioktatja, Malkáv anyja pedig rémülten felkiált, amikor fia hozzáér. Bényei Tamás *A nyomozóról* írt részletes elemzésében meggyőzően érvel amellett, hogy e válság tulajdonképpen a rendszerváltás okozta fel nem ismert töréseket is modellálja: „Az apa kilétére vonatkozó kérdést Gígor Attila filmje a rendszerváltás utáni világban dramatizálja, egy olyan politikai berendezkedés kontextusában, amely szemmel láthatóan apasági-leszármazási problémákkal küzd: nem hajlandó attól a korszaktól származtatni önmagát, amelyből pedig természetét, gesztusait, beidegződéseit automatikusan átvette.” (94). A klinikai környezet ebben a filmben is a zsákutcába került identitás helye: Malkáv Tibor, a fiatal, apatikus kórboncnok mintegy tükörben szemléli a halottak lárva-arcát, amelyek hasonló titkokat rejtenek, mint az ő élőhalott-imázsa. Neki is, akárcsak Piroskának, a klinikán, az intézményes hatalom és kontroll színhelyén kívül kell megtalálnia önmagát. Amint Foucault a klinika születésének történeti áttekintésében kifejti, a patológia, amely végül bevonja az érintést a testek klinikai szabályozásának gépezetébe, az életet a halál felől szemléli és el is ítéli. Ezt példázza *A nyomozó* is: benne épp a morbiditás teszi lehetővé, Foucault megállapításának értelmében, annak felismerését, hogy az élet legdifferenciáltabb alakzata maga a halál. Az ily módon értelmezett halál nem tragikus többé, hanem az ember lírai magja, láthatatlan valója, látható titka (Foucault 2003: 245). A patológus Malkáv, munkája végeztével, mintegy a testek lezárásaképpen kisminkeli a halottakat, amint Bényei Tamás is megjegyzi, képpé változtatja és ekképp a hős vagy éppen a néző által szemlélt filmképekkel egy szintaktikai (vagy mondhatni: szemantikai, figuratív) sorban helyezi el őket (88).<sup>12</sup> Sőt maga a halál és egy halott, az általa meggyilkolt testvére vezeti el saját élete titkához, identitásának feltárásához. A film szatirikus voltát nem utolsósorban a benne felidézett műfajok átjárhatósága adja, amelyek egymást ironikusan reflektálják, egymás hatását felerősítve illetve oldva: benne az önismereti dráma, családi dráma, akciófilm, lélektani thriller, romantikus vígjáték és detektívfilm-noir műfaji határai éppoly képlékenyek, mint az élők és holtak közti átmenetek (haldokló, tetszhalott, élőhalott, halott szelleme, felidézett halott), illetve ezek képi (realisztikus, naturalisztikus, szürrealisztikus) megjelenítései. Noha ilyen tekintetben *A nyomozó* kísértetiesen hasonlít az itthon is nagy sikernek örvendett amerikai sorozatra, a *Sírhant művekre* (Alan Ball, 2001–2005), eredetiségét, konkrét tér-időhöz való köthetőségét épp az önnomozás narratívája adja. Foucault a panoptikusságról értekezve a nyomozást, a vizsgálóval és próbatétellel együtt (Malkáv gyilkos tette is a próba ahhoz, hogy a pénzt megkaphassa, illetve önmagát megismerhesse) a fegyelmezés és kontroll vonatkozásában tárgyalja, ezek ismeretelméleti relevanciáját is hangsúlyozva (1990: 304–7).

A posztkommunista kelet-európai átmeneti állapot a filmben ábrázolt két ellentétes, egymást ironikusan reflektáló klinika-kép viszonyában ragadható meg: Malkáv szoc-reál munkahelyével szemben a futurisztikus, nagy hatékonyságú svéd magánklinika

<sup>12</sup> Hasonlóan morbid poézist képvisel Mundruczó és Kocsis filmjének számos olyan beállítása, amely többé-kevésbé direkt módon utal Mantegna *Halott Krisztus siratása* és Holbein *Halott Krisztus a sírban* című festményeire – ezek a szintén értelmezhetők úgy, mint a kimondhatatlan, akár posztkommunista hiányérzet, bánat és melankólia piktorialis szublimációi.

képének projekciója áll: míg előbbi Foucault heterotópiájának feleltethető meg, amely szimbolikusan képezi le a társadalmi viszonyokat, az utóbbi tipikus „nem-hely”, amely Marc Augé leírása szerint csupán egy kapitalista Nyugat-Európát képviselő, középosztálybeli polgár számára hozzáférhető (Augé 2009). A kelet-európaiak, sugallja Gigor filmje, csak óriási – személyes és anyagi – áldozatok árán nyernek bebocsáttatást az élet és halál szabályozásának eme fellegváraiba (ezt összegzi ironikusan a svéd klinika reklámjának jelenete a háttérben az óriási számlaszámmal, 9. kép)

Bodzsár filmjében a mentős alakulat – afféle „mobil klinika” – élet-halál és a testek identitása fölött szabadon rendelkező csapat, amelynek törekeny „mindenhatóságát” a mentőautó elhúzható ablakának illusztrációja, az ember teremtésének isteni aktusát idéző Michelangelo-idézet is ironikusan refletálja (kép 10). A betegek teste nem csupán férfias versengés, fogadások, játékok tárgya, hanem üzleti termék is egy kínai embercsempész-vállalkozásban. A történet víziószerűségéhez hozzájárul, hogy a mentő-alakulat mindig éjszaka dolgozik, és az üzleti események is a sötétség leple alatt zajlanak. Az akciódús narratíva háttérben a délszláv háború áll, amelyről viszont semmiféle képet nem kapunk – a főszereplő gond nélkül szökik át a határon a film elején, aztán Budapesten véletlen (meglehetősen véres) körülmények folytán kerül az említett mentős csapatba, ahol egymást követik a banálisabbnál banálisabb, egyre véresebb balesetek és események. A balesetek és sürgősségi esetek képei mintegy helyettesítik, illetve groteszk és abszurd voltuknál fogva némiképp oldják is a reprezentálhatatlant, a kimondhatatlant: a karnyújtásnyira zajló háború szörnyűségeit. Ebből csak az ottani, ostrom alatt álló kórházba behallatszó ágyúdörgés „hallatszik át”, illetve a véresen komoly, háborús sürgősségi eseteket ellátó kórház folyosója látható, ahol a főhős barátnője tartja a frontot. A film narratívájába beszivárgó valóságnak eme komikum általi lefojtása a trauma és a veszteség kezelésének sajátos túlélési üzemmódként is értelmezhető, hasonlóan a komoly helyzetekben tapasztalható ideges nevetési ingerhez. A disszidens főhős budapesti kalandjai fekete humorba mártott változatát, groteszk vízióját képezik otthoni életének, amelyben, mint megtudjuk, szintén mentősként működött: a háborús helyzet paródiájaként egyik budapesti kollégája folyton nindzsa-karddal hadonászik, és fel is nyársal egy páciens, míg ugyanabba a nyársba, egy baleset folytán, maga a főnökük is beleesik. A film végén a hős visszatér oda, ahonnan elindult, ráadásul egy koporsóban, egy olyan történet befejezésekképpen, amelyben a klinika már elveszítette felügyelet-funkcióját és kétes vállalkozássá alakult. Ebben, a testeket végletesen tárgyiasító szemléletben nem a mozdulatlan testeknek, hanem azok mobilitásának kontrollja a fontos, akár identitásvesztés árán is (a mentősökkel együttműködő embercsempészek halottak nevéen menekítik át az élőket a biztonságos zónába, jó pénzért). A háborús kontextuson túl a klinika-toposz ekképp akár az egyesült Európára jellemző, identitásokat relativizáló mobilitás figurációja is lehetne, sőt az épp aktuális, Európába érkező menekülthullámra is vonatkoztatható, az azzal kapcsolatos test-csempészetre, identitás-válságra, illetve a céltalan körbe-körbe járásra.

A klinika, és ezen belül a klinikai tekintet mind a négy filmben a hatalom, a szabályozás és a kontroll foucault-i értelemben vett, diszkurzív, a narratíváktól függetlenül is értelmezhető figurális reprezentációja. De amint az elemzésekből is kiderült, e filmek kivétel nélkül a klinika által paradigmatikusan képviselt társadalmi felügyelet hatékonyságának megrendüléséről, az intézményes struktúrák elavulásáról illetve átalakulásáról is szólnak: a testek szubverzív módon megbontják a tárgyiasító tendenciát (*Johanna*), sikerül kiszabadulniuk a klinikai közegből és rajta kívül magukra találniuk (*Pál Adrienn* és *A nyomozó*), illetve a klinikai infrastruktúrát gátlástalanul gazdasági céloknak vetik alá (*Isteni műszak*). Ilyen értelemben a kortárs magyar klinika-filmek manierista képi világa és allegorikus nyelvezete csak látszólag valóságtól elrugaszkodott: egy krízisek által gyötört európai társadalom testéről nyújt pontos láttelepet.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Agamben, Giorgio. „Narcissus and Pygmalion”. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Ford. Ronald L. Martinez. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993, 63–72.
- Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, London: Verso, 2009.
- Bényei Tamás. „Nem akarom, hogy legyen valami»: ábrázolás, test és nyomozás Gigor Attila *A nyomozó* című filmjében”. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi kiadó, 2013, 85–96.
- Feldmann Fanni. „Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt és után”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 183–201.
- Foster, Gwendolyn Audrey. *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: New York State University Press, 1999.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Budapest: Gondolat, 1990 [1975].
- Foucault, Michel. „Of Other Spaces”, *Diacritics*, vol. 16. no. 1 (1981) 22–27.
- Foucault, Michel. *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. Budapest: Corvina, 2000.
- Kalmár György. A labirintus-elv: férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a szerzői magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 41–55.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film. Both Sides of the Camera*. London, New York: Routledge, 1983.
- Király Hajnal. „The Alienated Body. Smell, Touch and Oculocentrism in Contemporary Hungarian Cinema”. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 185–208.

- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
- Marks, U. Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Pethő Ágnes. „The *Tableau Vivant* as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema”. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 9 (2014). 51–76.
- Sághy Miklós. Irány Nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 233–243.
- Trifonova, Temenuga. „Contemporary Bulgarian Cinema: from Allegorical Expressionism to Declined National Cinema”. *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Michael Gott and Todd Herzog (szerk). Edinburgh: Edinburgh University Press 2015. 127–146.
- Ureczky Eszter. „A feledés h(om)álya: Elhagyott terek és testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjében”. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk). Debrecen: Debreceni Egyetemi kiadó, 2013. 70–84.
- Varga Balázs. Terek és szerepek: tér és identitás viszonya Hajdu Szabolcs filmjeiben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 216–225.
- Williams, Linda. „Film Body: An Implantation of Perversions.” *Cine-Tracts*, vol. 3, no. 4 (Winter), 1981. 19–35.
- Xavier, Ismail. „Historical Allegory”. *A Companion to Film Theory*. Toby Miller–Robert Stam (szerk). Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 333–362.

# Képek



Kép 1-2.



Kép 3-4.



Kép 5-6.



Kép 7-8.





Kép 9-10.



# Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben\*

**H**ajdu Szabolcs filmjeinek kritikai értelmezése visszatérő kulcsfogalmak köré épül. A címkefelhő leggyakrabban előkerülő elemei a mágikus realizmus, a játékoság, a teatralitás, a művészet, illetve a művész-figurák. Az első két film, a *Macerás ügyek* és a *Tamara* valóban pompásan illeszkedik ebbe a galaxisba. A következők sem lógnak ki nagyon (az *Off-Hollywood* leggyakrabban küzdelmes átmenetként íródik le az életműben), főleg ha a *Fehér tenyér–Bibliothèque Pascal–Déliabáb* hármásának motivikus kapcsolataira gondolva a hatalommal bővítjük a listát. Eléggé magától értetődő elemekből áll és erős szövésű ez a fogalmi háló. Éppen ezért most nem is rángatni akarom a szálaikat, még kevésbé szétszaggatni. Inkább egy új szemponttal, a térszervezés kérdésével kívánom kiegészíteni a Hajdu-filmek értelmezéseinek sorát. Ez az új szempont persze elég meglepő. Egyrészt azért, mert a térszervezés olyan általános ernyőfogalom, ami igen sok mindent magába foglalhat, ráadásul térszervezése minden filmnek van, legfeljebb nem mindegyiknek érdekes ez a vonatkozása. Másrészt, épp ezért, nem olyan nyilvánvaló, hogy milyen érdekességet nyújthatnak Hajdu filmjei ebből a perspektívából. Legalább annyi pontosításra szükség van tehát, hogy ebben az elemzésben Hajdu Szabolcs játékfilmjeit az identitások színrevitelének térbeli történeteiként kívánom elemezni. Így, és ebből a perspektívából nyerheti el érvényességét a terek és térbeli viszonyok kérdése.

## Színre lépve

A kiinduló állítás tehát az, hogy Hajdu Szabolcs filmjeiben az identitások megmutatkozásának, formálódásának, az én színrevitelének játszmái különösen izgalmas terekben, térbeli alakzatokban játszódnak le. Elemzésem ezért nem a fent említett bevett szempontokra, így a művész-figurákra és azok elvárásolt történeteire fókuszál, hanem arra, hogy Hajdu filmjeiben az én színrevitele legtöbbször valamilyen konfliktusos történetként, játékként vagy csataként mutatkozik meg. A művész vagy sportoló főhősök választása a filmekben ennél fogva inkább csak következménye egy sokkal általánosabb témának, ami pedig nem más, mint az én, az egyéniség színrevitele, megformálása és folyamatos alakítása. Az egyéniség kibontakoztatásáról szóló

---

\* Jelen írás az OTKA „A másság terei” című, NN112700 számú, valamint az NKFI „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708 számú projektjének támogatásával készült.



történetekhez remekül passzolnak a valamilyen szempontból a hétköznapokból kilógó, különleges képességekkel, érzékenységekkel megáldott figurák. Színészek, rendezők, artisták, tornászok, focisták – változatos a lista. Nem csak az közös bennük, hogy nem hétköznapi szereplőknek, nem átlagos foglalkozású hősöknek tekinthetők (ez végülis csak egy kulturális sztereotípiá), hanem az, hogy hivatásukból, foglalkozásukból adódóan mindannyian (bár egészen különböző módon) közönség előtt szereplő figurák. Produkciókat visznek színre, a saját bőrüket – és nem utolsósorban a saját testüket – viszik a vásárra. A szereplés és a színpadra vitel kérdése a teatralitás kapcsán gyakran előkerülő fogalmi a Hajdu-filmek értelmezésének.<sup>1</sup> A kulcsszó azonban véleményem szerint nem a teatralitás, hanem egy ahhoz igen sok szálon kapcsolódó, bár olykor azzal ellentétesnek gondolt fogalom, a performativitás.<sup>2</sup> A Hajdu-filmek szabadságkereső, szabadulni akaró hősei ebből a perspektívából tehát az én színrevitelének és / vagy szerepek eljátszásának küzdelmes történeteit mutatják meg.<sup>3</sup> A korai rövidfilmekkel, (*Necropolis*, *Kicsimarapagoda*) majd az első játékfilmmel, a *Macerás ügyekkel* kezdődő sorozat a legkülönfélébb tereken és színtereken – porondon, színpadon, stadionban, tornacsarnokban, vagy akár lakásbelsőben, edzőteremben, iskolai folyósón – előadott mutatóanyagok, magánszámok, performanciák változatos és szinte végtelen gyűjteménye.

A kérdés természetesen továbbra is nyitott: miért érdekes a térkezelés az én színrevitelének történeteinek szempontjából? Nyilván nem csak azért, mert minden történetnek megvan a maga tere. Sokkal inkább azért, mert Hajdu filmjeiben a terek mindig a színre lépés terei (ilyen értelemben lehet azt mondani, hogy filmjeinek szereplői minden teret színpaddá, poronddá változtatnak maguk körül<sup>4</sup>). Továbbá, mivel az identitások megmutatkozása, formálása, az én színrevitele korántsem akadálymentes, egyszerű cselekedet vagy folyamat, mindez nemcsak a térben, de a térről is történik. Ezért lesznek Hajdu Szabolcs filmjeiben érdekesek a terek és azok ábrázolása.

## Szabad tér

A terek és helyszínek kiválasztását és dramaturgiai szerepüket tekintve első látásra úgy tűnik, hogy a külső helyszínek a szabadság, de legalábbis a kötöttségektől való megszabadulás terei. Ez persze a legmasszívabb toposzok egyike, de ezekben a filmekben is működik. A *Macerás ügyek* szerelmes fecsegése és vallomása nagyapa fája alatt; a

<sup>1</sup> Stóhr Lóránt egy hosszabb tanulmányában Hajdu Szabolcs és Mundruczó Kornél filmjeit vizsgálja a teatralitás szempontjából. Hajdu filmjeiben az attrakciók központi szerepét emeli ki, illetve a terek színházi térre alakítását hangsúlyozza. „Hajdunál a színház mind explicit idézetként, kliséként, mind metaforikusan megjelenik: az előbbi a színházi formák közvetlen beemelésével, színpadiasan stilizált szerepekkel és színészi játékkal, az utóbbi a tér színpadi térre minősítésével, a néző-szereplő viszony tudatos kialakításával.”

<sup>2</sup> Teatralitás és performativitás kérdéskörét részletesen tárgyalja az *Apertúra* 2010 őszi összeállítása, illetve a 2010 nyári lapszám, amely a performansza kutatásának irányait és problémáit mutatja be.

<sup>3</sup> A mesélés / kitalálás performativitását Hajdu filmjeiben Dánél Mónika is elemezte. Tanulmányában ő a belső képek, a személyes, egyéni tartalmak megmutatásának, megjelenítésének, kivetítésének, érzéktetésének kérdéséről, láthatóságáról és materialitásáról írt, elsősorban a *Bibliothèque Pascal* példái alapján.

<sup>4</sup> Lásd Stóhr *Testes attrakciók* című tanulmányát.

*Tamara* tágas panorámái; a *Fehér tenyér* épületeken kívüli terei, amelyek a gyerek és a felnőtt Dongó számára egyaránt az egyedüllet és a szabadság rövid passzázsait jelentik, legyenek akár cigiszünetek a főpróba előtt vagy ötlethozó levegőzések a város szélén. A szabad tér kihívás, de legyűrhető kihívás. Nyitott, szinte végtelen. Nem véletlen, hogy a rohanások, vágások, hosszú futások visszatérő motívumként bukkannak fel a filmekben. Az önfeledt vágta, a kötött edzéstervet követő futás és a zaklatott, menekülő rohanás között persze óriási különbségek vannak – és a filmek be is játsszák ezt a teret. Hőseik ki akarnak szakadni, megpróbálnak kiszabadulni a fullasztó terekből és a bámészkodó sokaság gyűrűjéből. Ez a motívum a kezdetektől végig jelen volt Hajdu filmjeiben, de az utóbbi néhány filmben kimondottan a fókuszba került. Egyfelől az *Off Hollywood* nagyon erősen épít a rohanás-légszomj-pánikroham motívumaira, másfelől a már említett *Fehér tenyér*–*Bibliothèque Pascal*–*Délibáb* hármasszögletűen a fegyelmezett testek történeteit, szabadulás és fogság tereit (edzőterem, bordélyház, rabszolgatelep) helyezik a középpontba.<sup>5</sup>

Hajdu filmjeinek hősei tehát feltűnő gyakorisággal foglyok, bezártak, vagy legalábbis korlátozva érzik magukat. Ténylegesen és képletesen, fizikai és metaforikus értelemben egyaránt. Imi az osztályteremben vagy a szaunában (*Macerás ügyek*). Játékos Demeter a hét év házasság hullámvölgyében, alkotói válságában, illetve a párkapcsolat és a kreatív tevékenység krízisét egyaránt megtestesítő tanya elvarázsolt világában (*Tamara*). Dongó a már említett edzőtermekben és tornacsarnokokban (*Fehér tenyér*). Az *Off Hollywood* hősei a szerep, illetve a szerep nélküliség fogságában, a belső terek (mozi, lakás, taxi, kórház) fullasztó kalitkájában. Az utolsó két film, a *Bibliothèque Pascal* és a *Délibáb* pedig végképp a rabság és a szabadulás térbeli és narratív paradoxonaira épül.

A *Délibáb* azonban mintha csavarna egyet a fenti képen, amennyiben itt a pusztá, a határvidék végtelen tere és horizontja zárja be a főhőst a modern rabszolgatelep világába. Ám talán épp ez a film és ez a szituáció mutatja meg, hogy Hajdu filmjei nem a 'szabad tér = szabadság' és a 'zárt tér = bezártság' ósdi ellentétpárját feszegetik. A végtelen pusztá közepén (vagy szélén?) fekvő farmról menekülni reménytelen (túl a klasszikus vicc ide illő poénján: „Innen? Hová?”), és ez a csapdahelyzet a panoptikus tekintet foucault-i jellemzését visszhangozza: „A láthatóság csapda.” (Foucault 209) A végtelen térben eltűnni, menekülni, elbújni egyaránt lehetetlen és reménytelen.

A *Délibáb* alaphelyzete tulajdonképpen már a *Bibliothèque Pascal* visszatérő, központi motívumában, illetve az *Off Hollywood* egyik látszólag kevés figyelmet érdemlő jelenetében megelőlegeződött. A *Bibliothèque Pascal* főhőse folyton egyre szűkebb terekbe kényszerül (ház a tengerparton, fülke a vonaton, konténer a tenger alatt, cella Pascal birodalmában, fullasztó nylonzsák a cellában), a kiszolgáltatottság mind fenyegetőbb határhelyzeteibe jut. Ezen terek és helyzetek egyike, a történet tulajdonképpeni fordulópontja, amikor apja eladja őt az emberkereskedőknek. Wiener Neustadt vasútállomásán, éjjel, apa és lánya előbb labirintusos terekben, folyosókon keresi a kiutat, majd egy

<sup>5</sup> Maga a rendező a „szabadság fantomjának” kergetését nevezte meg fő motívumnak Horeczky Krisztinával nemrégén készült interjújában. A testfegyelmzés, a térbeliség, a férfiaság és trauma kapcsolatáról Kalmár György, a labirintusba zártság és a női trauma kapcsolatáról Virginás Andrea írt részletesebben Hajdu Szabolcs filmjeit is tárgyaló elemzéseket.

üvegkalitkába menekülnek, ahonnan nincs tovább (Virginás 2011). A tér átlátható, csak épp nincs más kijárat, mint amit az emberkereskedők elfoglalnak. Látni és látva lenni, csapdába esni – ezek a motívumok, jóllehet nem ilyen fatális változatban, már Hajdu előző filmjében, az *Off Hollywood*-ban felbukkantak. A filmrendező hősnő egy ártatlan reggeli interjúra készül, csak hogy a stúdió üveglakos, hangszigetelt cellájában egy inkompetens, ám agresszív riporter foglya lesz. Innen ugyan még ki tud szabadulni, de a légszomj ettől kezdve végigkíséri a filmben. Nincs otthon a premierre készülő rendező szerepében, nem érzi jól magát a bemutatót követő partin, a zárt terekben légszomj gyötri, a köztes terekben (a mozi előtere, a parti helyszínéül szolgáló mulató galériája) csak téblábol, a levegős, külső helyszíneken, tereken pedig csak átrohan. Mindig mozgásban van, vagy épp folyton elmozdulna. Kint is, bent is elveszett.

## Elveszve

A szabad tér tehát már csak azért sem lehet a szabadság tere, mert Hajdu filmjeinek hősei igen gyakran elvesznek a terekben. Brigi autója lerobban a pusztában, Dongó nem ismeri a járást az idegen nagyvárosban, a *Bibliothèque Pascal* hősei folyton labirintusos terekben bolyonganak. A *Macerás ügyek* és az *Off Hollywood* kivételével mindegyik Hajdu-film kulturálisan kevert terekben, határvidékeken, liminális pozíciókban, kontaktzónákban játszódik. Nem véletlen, hogy a hősök olyan gyakran kerülnek idegen környezetbe, olyan helyre, amelynek nem ismerik a szabályait. Ezek a szabályok lehetnek végtelenül banálisak (az épület hány méteres körzetében tiltott a dohányzás Észak-Amerikában), de húsbavágók is (az erőszak nyelve a *Délibábn*). A nyelvi kavargások szintén folyton előkerülő motívuma, a soknyelvű, hibrid, egymást értő vagy épp nem értő, saját nyelvet, esetleg halandzsa nyelvet beszélő szereplők és narrátorok motívuma csak erősíti az elveszettség, keveredés és köztesség tapasztalatainak történeteit. A *Macerás ügyek*ben a kislány „fordít” és igyekszik közvetíteni a sem magukat, sem egymást nem értő kamasz szereplők között. A *Tamara* sztoriját halandzsa nyelven kommentálják a rikító színekre pingált állatok. Dongó Kanadában nyelvtudását is fejleszti, nemcsak Kyle-t próbálja kimozdítani dacos pozíciójából: a srác első elismerő mondata sem edzői képességeit, hanem angoltudásának javulását dicséri. A *Délibáb* liminális terében nyelvek és kultúrák keverednek, ám a legnyilvánvalóbban mindez természetesen a *Bibliothèque Pascal* bábeli labirintus / könyvtár-világában mutatkozik meg. A történet fordulatai, fordítóeseményei szó szerint és képletesen is a fordítás legkülönbözőbb variációi. Nyelvek között (román / magyar a gyámügyi irodában; spanyol / angol Pascal cellájában), értelmezések között (való / kitalált), identitások között (mesehősök / irodalmi figurák / szerepek) és kultúrák között (beleértve a szóbeliség és az írásbeliség vitájának, hatalmi játszójának a film történetén végighúzódó kettősségét<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> A szóbeliség motívumáról, illetve annak kontextusáról részletesebben (szóbeli / írásbeli vallomástételek a filmben; Mona története, mint a szóbeliség hagyományából érkező és az írásbeliség kultúráját képviselő szereplőkkel megküzdő hős kalandjai) lásd Szurkos Anita, illetve Juhász Tamás tanulmányait.

## A felügyelet és ellenőrzés terei

A korábban már idézett foucault-i gondolat a láthatóság csapdahelyzetéről, felügyelet és ellenőrzés technikáiról, illetve tér és hatalom összefüggéseiről a legplasztikusabban talán a *Fehér tenyér*ben mutatkozik meg. (Hajdu filmjeinek foucault-i értelmezéséhez lásd Kalmár György írásait, illetve Hajnal Márton Bibliothéque Pascal-elemzését ebben a kötetben.) Cselekményét tekintve a nyolcvanas és a kétezeres évek időszakában, illetve Magyarország, Debrecen és Észak-Amerika közötti terekben mozgó film edzőtermeinek, tornacsarnokainak, cirkuszi sátrainak forgatagából most csak kettőt érdemes kiemelni. Az egyik a nyolcvanas évek debreceni tornaterme, amelyben Puma bácsi szadisztikus edzései zajlanak, a másik pedig a kanadai edzőterem, ahol Dongó kinti karrierje kezdődik. Mindkét helyszínen szigorú szabályok szervezik, hogy ki mit láthat és mikor, hogyan léphet be a térbe. A kopottas debreceni hodály egy hatalmas függönnyel van kettéválasztva. Gombnyomásra mozdul a függöny, hogy a padlót zajosan végigsperve egybenyissa vagy kettészelje a teret. Egybenyitva akkor látjuk, amikor Puma demonstratív módon, a másik térfélen gyakorló lányok számára is láthatóan akarja megbüntetni, karddal elnászpángolni valamelyik engedetlen vagy ügyetlen tanítványát. Máskor az edzés is, az egzecíroztatás is a lefüggönyözött térfélen zajlik. Alapesetben idegenek és szülők számára tilos a belépés a térbe. Kivételt az jelent, amikor az egyik megfenyített gyerek panaszára a szülők mégis megjelennek és összegyűlnek az ajtóban. Puma ekkor fogcsikorgató kedvességgel szülőbarát és elnéző edzést tart (bár a jelenet elején még néhány szülő szeme láttára regulázta az egyik gyereket). A debreceni tornaterem tehát a szülői tekintet elől elzárt térként jelenik meg. A szülőknek nem lehet kétségük afelől, hogy milyen módszerekkel trenírozza gyermekeiket Puma (még ha a gyerekek, így Dongó is, rejtegetik sebeiket). Mégis inkább becsukják a szemüket, vagy elfogadják a számukra megkomponált bemutató előadást, amelyben az edző jóságos, elnéző módszerekkel él.

A kanadai edzőterem ezzel szemben a panoptikus tekintet tereként jelenik meg. Itt a teremben zajló eseményeket a szülők egy kétirányú tükör mögül figyelhetik meg. (Pedig nem is kihallgatáson, hanem szertornaedzésen vagyunk.) Ők mindent látnak, de őket nem látják a teremben lévők, vagy legalábbis sosem tudhatják, hogy figyelik-e őket valaki a tükör mögül. Dongó az első edzésen reflexből megüti egyik tanítványát, ezért eltiltják attól, hogy a gyerekekkel foglalkozzon. A jelenetben nem csak az az érdekes, hogy a szocialista fegyelmelés és a „nyugati” módszerek különbségét mutatja. Dongó ugyanis nem pusztán annak nincs tudtában, hogy Kanadában nem veréssel trenírozzák a tanítványokat, hanem azt sem tudja, hogy az edzőterem magánya nem a kívülállók elől elzárt, láthatatlan tér, mert a szülők végig láthatják, megfigyelhetik, hogy mi zajlik az edzésen. A *Fehér tenyér* két edzőhelyzete tehát a láthatóság két, markánsan eltérő paradigmáját mutatja meg, mely paradigmák tér, láthatóság, hatalom, felügyelet és tudás eltérő rendszereire utalnak. A debreceni edzőteremben történtek, az erőszak elfogadása, a hazugságba és álságba való belenyugvás, a kimondatlan, hallgatólagos konszenzus természetesen a késő-kádári Magyarország társadalmi allegóriájaként avagy

a szocialista tábor látvány-rezsimjeként is olvastatja magát.<sup>7</sup> A kanadai panoptikus tér pedig egy olyan világot vagy látvány-rezsimet ír le, amelyben nem megengedett minden módszer, az edzés nem zárt rendszer, amelybe jobb bele sem látni, mert amúgy is csak az eredmény (az előadás, a produkció, a versenyeken a teljesítmény) számít.

## Tagolt terek

Ha a zárt terek a fullasztó mivoltuk, a nyitott terek az ellenőrizhetőségük miatt veszedelmesek, akkor felmerülhet a kérdés, hogy van-e kiút. Hol a helye, hol a szabadsága a hősöknek? Hol találják meg önmagukat? Erre kérdésre az egyszerű válasz az, hogy egyfelől a színpadon és a porondon. Másfelől, kicsit bonyolultabban pedig az, hogy Hajdu Szabolcs filmjeinek hősei az átalakított, tagolt, furcsa terekben vannak igazán otthon.<sup>8</sup> Olyan helyeken, mint amilyen a *Macerás ügyek* amatőrtársulata által létrehozott színpad mögötti tér, melyet függönyök és fátylak tagolnak. Szabad tér, de nem átlátható. Pontosabban, a fátylakon átlátszanak az alakok, a testek és tárgyak formái, de semmi sem azonosítható pontosan. Vannak is, de mégisincsenek. Mint Brigi árnyékos figurája a panelház lépcsőfordulójának masszív, opálos ablaka mögött. De ilyen furcsa struktúrárt képeznek a *Tamara* művész-tanyájának egymásba nyíló nagy terei. Vagy a *Bibliothèque Pascal*ban az a ponyvával fedett terasz, ahol az apa és Mona beszélget. Ezek a kint-sem bent-sem, liminális terek nem feltétlenül jelentenek menedéket, hiszen elbújni sem könnyű bennük. Sőt, mint láttuk, az *Off Hollywood* hősnője ezekben a terekben sem lel nyugalmat. Általában véve mégis legalább pillanatnyi pihenőt és mozgásteret teremtenek a szereplőknek.

Hajdu Szabolcs filmjei tele vannak ilyen furcsán tagolt, nem szokványos, nem hétköznapi, heterotóp terekkel, amelyek egyrészt egymásba nyílnak, átjárhatók, másrészt mégis lehatárolnak, körülírnak egy-egy területet.<sup>9</sup> A lehetőség azonban mindig adott, hogy átjárjunk, vagy legalább átlássunk az egyik térből a másikba. A függönyökön és falakon kukucskáló lyukak vannak, a nyílászárók gyakran hiányoznak a szobákból. Folyton át lehet kandikálni, szabad (csak úgy) nézelődni. Szabad a pálya, és a filmek hősei élnek is ezzel a lehetőséggel. Mert nemcsak szereplések történetei és terei, hanem – ezzel szoros összefüggésben – nézők és tekintetek történetei és terei szervezik Hajdu Szabolcs filmjeit. Imi leskelődik Brigi után, Tibi Imit követi, Zsolti szintén Brigi után

<sup>7</sup> „A gyermekkor edzésjelenetein végig érezzük, hogy a testeket fegyvelmező gyakorlatokban egy politikai rendszer allegóriáját és személyes drámákat is látunk, a kanadai és amerikai jelenetekben pedig észrevesszük az idegen országban otthonát nem találó magányos kíváncsi mindennapi küzdelmeit.” (Kalmár 2015)

<sup>8</sup> Király Hajnal a kortárs kelet-európai filmek utazó-menekülő-hazatérő hőseivel és az általuk bejárt terekkel foglalkozó tanulmányában a *Bibliothèque Pascal* átmeneti terei kapcsán Auge nem-helyek koncepcióját is bevonja az elemzésbe és a lehetséges elméleti kontextusok közé.

<sup>9</sup> A heterotopikusság, az testek, testiség, korporealitás és az identitás kapcsolatát a *Bibliothèque Pascal*ban részletesen elemzi figyelmes tanulmányában Sándor Katalin. Írásában az átmeneti, köztes, különleges terek és a szereplők (elsősorban a főszereplő, Mona) kapcsolatát, intermedialis, reflexív, tableau vivant-jellegét emeli ki – például a körültekintően és alaposan bemutatott Mona-Viorel (álm)jelenetben.

koslat, a kislány pedig mindent lát, megfigyel és be is számol a történésekről a *Macerás ügyekben*. A *Tamara* tanyája, az *Off Hollywood* mozija és éjszakai lokálja szintén remek megfigyelőhely. A *Bibliothèque Pascal* és a *Fehér tenyér* pedig végképp a panoptikus terek és tekintetek filmje.

## Szerepbe helyezve

Hajdu Szabolcs filmjeinek hősei tehát szinte mindig szerepelnek. Tekintetek kereszt-tüzében élnek. Előadják, megmutatják magukat, akarva-akaratlanul. Vannak közöttük, akik totális hatást próbálnak elérni, el akarják söpörni, magukkal akarják ragadni közönségüket (de legalábbis egy, kitüntetett nézőt), mint Imi a *Macerás ügyekben*, amikor kopaszra borotvált fejjel, hófehér vászoningben megy iskolába. És akadnak, akik egyszerűen csak szeretnének látva lenni, kilépni a takarásból. Akarnak egy kis teret a színpadon, mint Szilveszter, az amatőr társulat untermannja ugyanebben a filmben, aki kérve kéri Brigit, hogy a nagy előadásban egyetlen jelenettöredék erejéig hagyja őt is kibontakozni. Igen tanulságos, hogy a láthatatlan statiszták, a cirkuszi embergúla legalján álló tartóemberek, ha kapnak is szereplési lehetőséget, az nem a reflektorfényes színpadon, hanem váratlanul, valamilyen banális hétköznapi helyszínen éri őket. Kádár Kelemen, az örök statisztá az *Off Hollywood*-ban hiába utazik el Budapestre, annak a filmnek a premierjére, amelyben egyetlen apró jelenete lenne. Az ő részét kivágták, és még csak nem is szóltak neki erről. De még mielőtt mindezt megtudná, Kelemen egy pesti pincekocsmában mégis szerepelhet. Igaz, hogy közönsége egyetlen ember, egy akut alkoholista. Ő azonban, miután kipréselt valamilyen produkciót a színészből, teljesen a látottak hatása alá kerül. A katarzis, avagy a totális hatás nem a színpadon történik meg, hanem egy kocsmái asztalnál, egy feles és két sör mellett. De megtörténik, és ez minden valószínűség szerint fontosabb a környezet milyenségénél.

## Előadások és főpróbák

Egy ennyire performatív világban, ahol minden előadás és minden tér színpadi tér vagy porond, különösen hangsúlyos, hogy mi az adott produkció státusza. Átlagos előadás, premier, próba, főpróba, edzés, meghallgatás – a filmekben mindegyikre van példa. Hajdu filmjeinek világa nem csak díszbemutatók sorozata, sőt, éppen a várva-várt nagy produkciók, a csillogó premierek rendre kudarcba fulladnak. A *Macerás ügyek* tóparti előadása Brigi szerelmes csatangolása miatt elmarad. Másnap Jancsó órákon át hiába várja a lányt a puszta gépállomáson egy meghallgatásra. Az *Off Hollywood* premierje csúfos kudarc, a rendező számára mindenképp. A *Bibliothèque Pascal* elején, a városi főtéren tartandó produkciót elmosza az eső és a féltékenységi dráma. Teljesítmény és kényszer, produkció és produkáltatás, megfelelési vágy és autonómia dinamikáját a legárnyaltabb és a legösszetettebb módon azonban a *Fehér tenyér* mutatja meg.

A film párhuzamos montázsokra épülő, érzelmi csúcspontja az a szekvencia, amelyben a gyerek és a felnőtt Dongót látjuk reflektorfényben, produkcióra készülve, majd előadva azt. A tornacsarnok, mint cirkuszi tér és a cirkusz, mint akrobatikus mutatványt bemutató légtornászok otthona, erős komplementerei egymásnak. A cirkuszi attrakció a magasban, a levegőben szerveződik, a tornamutatvány a földön. Az átmeneteket és variációkat pontosan mutatja a film végén a Cirque du Soleil készülő előadásának tere: az előadók biztonságos kötélzeten lógnak, a produkciót egy hatalmas, függőleges fal előtt mutatják be – míg a kelet-európai Auróra cirkusz nagy mutatványa védőháló nélkül, a cirkusz üres és végtelen légterében zajlott. Ami a látvány-paradigmákat illeti: a hagyományos cirkuszi tér centripetális-centrifugális erőtere, a porondon megvilágított mutatványosok és az őket körbefogó nézőtéren ülő megfigyelők helyzete akár a Foucault által elemzett benthami panoptikum inverzének is vehető. A „klasszikus” panoptikum centrifugális erőterében a központi helyen található őr vagy megfigyelő felügyelő tekintete tartja folyamatos kontroll alatt a körben elhelyezett cellák rabjait (akiket folyton szemmel lehet tartani, de ők nem láthatják, hogy ki nézi őket, és azt sem tudhatják, hogy nézi-e őket valaki egyáltalán egy adott pillanatban). A cirkusz centripetális látványrendjében a porondon a produkciót felmutató mutatványosra szegeződik minden tekintet és minden reflektor, ő azonban nem láthatja a körben, sötétben ülő nézők arcát. A börtön és a cirkusz, a felügyelet és a szórakoztatás természetesen radikálisan eltérő kontextusok, a *Fehér tenyér* érdekessége mégis, hogy a Kelet és Nyugat, az 1980-as évek és 2000-es évek, a cirkusz és szertorna világait, a felügyelő-trenírozó és szórakoztató-mutatványos látvány paradigmáit és rezsimjeit párok és ellenpontok, sőt komplementerek szoros és izgalmas hálózatába kapcsolja.

De térjünk vissza a film említett nagymontázsához, hiszen itt futnak össze a szálak, a különböző térben és időben előadott produkciók. A szertorna világbajnokságon Dongó ugrást mutat be, az Auróra vándorcirkuszban szaltót: az egyik esetben nekifutásból, a földről elrugaskodva, a másik esetben a levegőből, a trapézzal ugorva. Ahogy tehát arról már az előző bekezdésben is szó volt, föld és levegő, vízszint és magasság, szertorna és légtorna, versenysport és cirkuszi attrakció kerül egymást kiegészítő párba, illetve fedésbe a jelenetben. A gyerek Dongó védőháló nélkül bemutatott produkciója nem sikerül, a fiú lezuhan. A felnőtt Dongó produkciója félig sikerül, mert nem áll bele az ugrásba. Ám ez talán csak a külső megfigyelő tapasztalata. A világbajnoki döntőben bemutatott ugrás sikertelen, de csak abban az értelemben, hogy nem győztes ugrás, nem tökéletes kivitelezése a gyakorlatnak. Mi van azonban akkor, ha ez az elvárás hamis? Ha a teljesítményt, az önazonosságot nem győzelemben, nem a hibátlan produkcióban mérik? A felnőtt Dongónak a világbajnoki döntőben számtalan 'ellenfele' akad. Nemcsak a tanítványa-riválisa, Kyle vagy a többi tornász. Ez az ugrás nem csak a gyermekként elrontott cirkuszi mutatványt idézi fel, hanem a gyerek Dongó edzőtermi éveit is, és talán legfőképp azt a korábban már elemzett jelenetet, amikor a debreceni tornateremben Puma bácsi a szülőknek produkáltatta a gyerekeket. Akkor és ott Dongó nem produkált. Nem teljesítette a gyakorlatot. Sem verést, sem dicséretet nem kapott érte. Ne feledjük a világbajnokság előtti tévéinterjút sem, amelyben Dongó,

szemben Kyle sikerorientált kinyilatkoztatásával („Győzni akarok”), a saját hitvallását így fogalmazta meg: „Nem akarok győzni, de utálok veszíteni”. A film főhőse ebben a nagyjelentben talán nem produkál, pontosabban fogalmazva, nem hagyja magát. Szembemegy az elvárásokkal. Csak azért sem azt vagy nem úgy mutatja be, amit várnak tőle, ami miatt a közönség összegyűlt, amiért az érmekeket, az elismeréseket osztják. Nem véletlen, hogy nem sokkal később a film azt is megmutatja, Dongó miként tűnik el a reflektorfényben: amikor a verseny után a riportertől kérdezi Kyle, hogy hol lehet Dongó. Elment valamerre. eltűnt a labirintusos belső terekben, felszívódott a folyosók és köztes terek védőzónájában.

A *Fehér tenyér* nagyjelenetének tanulsága (ha beleolvassuk a zárlat kiszámítottan profi és biztonságos látványcirkuszi miliőjének hangulatát is) talán nem is szlogenekben, hanem egy képben, egy helyben, egy nyomban ragadható meg legpontosabban. Abban a nyomban, amit a tornász világbajnokságon, az ugrásgyakorlat végén hátralépő Dongó lába hagyott a matracon. Egy férfitest súlya, az ugrás ereje és a hátralépés nyoma. Ha a produkciót övező külső elvárásokat vesszük, akkor ez a nyom a hiba, a sikertelenség dokumentuma. De vehetjük úgy is, hogy Dongó teljesítette a gyakorlatot, beleállt az ugrásba, majd hátralépett – és ez a fél lépés, melynek nyomát a film képben és történetben megmutatja, a felnőtt férfi választásának, identitásának, önmagaságának a jele.

Hogy ki vagyok én, arról az árulkodik, hogy mit csinálok, mit mondok el, mit mutatok meg magamról és magamból. Ez gyakran az elbeszélés, a mese, az élettörténet, a fikció tere – amit oly sokan elemeztek a *Bibliothèque Pascal*ban. De legalább ennyire fontos és érdekes az akciók, cselekedetek, történések tere is. Az a tér, amelyben az én színrevitele megtörténik. Hajdu Szabolcs filmjei ilyen, különleges terekben játszódnak, hősei ilyen különleges tereket járnak be. Ez a játékterük. És ez az életterük. Ahol nézik és megfigyelik őket, és ahol ők is visszanéznek. Ahol az én színrevitelének tere és tétje van.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Dánél Mónika. „A megjelenítés gesztusai, (belső) képek valósága Hajdu Szabolcs filmjeiben”. *Prizma* (2015) no. 13: 42–49.

Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat, 1990.

Hajnal Márton. „A panoptikusság motívum a Bibliothèque Pascalban”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 226–232.

Horeczky Krisztina. „A túlhordott gyerek. Beszélgetés Hajdu Szabolccsal”. *Filmvilág* (2014) no. 11: 42–44.

Juhász Tamás. „Idegen nő, idegen szöveg. A *Bibliothèque Pascal* és az európai posztkolonialitás nézőpontja”. *Apertúra* (2012 tél).

Kalmár György. „Sportos, traumatizált férfiak. A *Fehér tenyér* és a magyar sportfilm 1”. *Kulter*. 2015. 09. 11., Web. 2015. 11. 30.



- . A labirintus-elv: férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a szerzői magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
- . Testekbe írott kegyetlenség: sport, trauma és férfiasság a Fehér tenyérben. *Apertúra* (2015 őszi) Web. 2015. 12. 30.
- Király Hajnal. „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return”. *Studies in Eastern European Cinema* (2015) no. 2: 169–183.
- Sándor Katalin. „Corporeality and Otherness in the Cinematic Heterotopias of Szabolcs Hajdu’s *Bibliothèque Pascal* (2010)”. *Ekphrasis* (2014) no. 2: 79–92.
- Stóhr Lóránt. „Testes attrakciók. Teatralitás a kortárs magyar filmben”. *Apertúra* (2009 nyári). Web. 2015. 11. 30.
- Szurkos Anita. „Alternatív valóságok – A mesemondás reprezentációi Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* című filmjében”. *Szkhólion* (2011 őszi) no. 2: 61–66.
- Virginás Andrea. Female trauma in the films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland. *Studies in Eastern European Cinema* (2015) no. 2: 155–168.

## A panoptikusság motívum a *Bibliothèque Pascal*ban

*Ha belegondolsz, a Fehér tenyértől mindig ugyanaz a téma: a szabadság. Az elnyomó és az elnyomott viszonya – keletről nyugatra, nyugatról keletre. Csak mindig máshogy, más játékokon keresztül mutatom meg ezt, ami megtéveszti a nézőket. (...) Ezután jött a Bibliothèque Pascal, amivel meg külföldön nem tudtak mihez kezdeni azok, akiknek a Fehér tenyér tetszett: nem esett le nekik, hogy még mindig ugyanarról beszélek, és ugyanolyan személyes filmet csináltam, mint a Fehér tenyér.*

*Hungler Tímea: Cefre és bor. Beszélgetés Hajdu Szabolccsal.*

### A panoptikusságról

Jelen tanulmány a *Bibliothèque Pascal* utolsó pár percéből született és az ott felmerülő gondolatok alapján igyekszik megnyitni újra a film egyes jeleneteit. Természetesen hangsúlyozni kell, hogy a vállalkozás aligha egyedi – Hajdu Szabolcs filmjeinek elméleti megközelítéséről és térábrázolásáról lassan külön kötetet lehetne kiadni, amelyben meglehetősen sokat foglalkoznának ezzel a filmmel és nem egyszer említenék Michel Foucault nevét is. Amit én szeretnék kiemelni a film kapcsán, mint a címből is kiderül, a panoptikusság, a fegyelmelés egy módja, amely ugyan mindig is sajátosan kapcsolódott a filmhez (vö. Király 206–207), mint médiumhoz, azonban Hajdu, véleményem szerint, ráerősít erre a kapcsolatra, mind a képi ábrázolás, mind a narratíva szintjén.

A panoptikon és térbeli megfelelője, a hozzá kapcsolódó Bentham-féle börtön, a Panopticon Foucault talán legismertebb leírásai közé tartozik, ezért az alábbiakban csak röviden felidézem főbb meglátásait (1990: 273–279, ehhez lásd még jelen kötetben: Kalmár-Győri 14.). A fegyelmelés új fajtájának célja a költséghatékony, ugyanakkor minél teljesebb ellenőrzés a káosz felett. Eszköze a rendszerezés, a felosztás, amivel benyomul a lét legrejtettebb zugaiba is. A káoszt pedig leggyakrabban az ember és az emberi test jelenti, ezért is talál éppen a börtönben a megfelelő építészeti alakzatra.

Mik Bentham börtönének a legjellegzetesebb tulajdonságai? A körgyűrűben elhelyezkedő rabok ki vannak szolgáltatva az őr tekintetének, aki a középen álló torony csak belülről kifelé átlátszó ablakai mögül figyelheti őket. A nagy újítás, hogy a rab nem a bezárástól és az elrejtéstől szenved, hanem éppen a láthatóság lesz a csapda. Foucault szavaival „a rab az információnak a tárgya, de sohasem az alanya” (1990: 273). Ez az

egyenlőtlen vizuális aspektus már önmagában is kapcsolatba hozható a filmnézés sajátosságaival. De haladjunk egyelőre tovább: fontos tulajdonsága a Panopticonnak és általában a panoptikusságnak az osztályozásból következően, hogy a benne elhelyezett testek, illetve tárgyak összehasonlíthatóvá válnak. Továbbá, szintén az előzőekből következik, hogy fizikai felügyelet helyett a rab tudatára hatnak, a lelket felügyelik. A rab ugyanis nem látja az őrt, azonban pont emiatt folyamatosan retteghet attól, hogy az őr éppen őt nézi.

Ugyanígy fontos, hogy a hatalmi mechanizmus nem személyhez kötődik, hanem a szerkezetben van benne. Mint Foucault kifejti, a központi toronyban bárki állhat: az őr, a felesége, ismerősei. A kitüntetett pozíció az elrendezésből következik. Végül meg kell jegyezni azt is, hogy a panoptikusság a társadalom minden rétegét behálózza, egy általános hatalmi struktúra.

Az alábbiakban ezeket az aspektusokat szeretném megvizsgálni Hajdu filmjében, fokozatosan közelítve a már említett utolsó jelenet értelmezéséhez.

## Tekintet és osztályozás

Hajdu filmjeiben visszatérő motívum, hogy a hős megéli a fent említett láthatóság, mint csapda helyzetet. A tekintetnek való kiszolgáltatottság ott van például a *Macerás ügyek* színházi szituációiban, különösen az egyik első jelenetben, ahol a szereplők egyesével beszélnek magukról a színpadon. Előbb a Vásári József által alakított karaktert látjuk, amint összeizzadt pólójában nyilatkozik gyermekkori traumájáról, majd Briginek (Török-Illyés Orsolya) tesznek fel különböző intim kérdéseket. A film sötét sziluetteként és innen-onnan, meghatározhatatlan forrásokból érkező hangokként mutatja a nézőket, miközben a történeti síkon a jelenetet kívülről titokban figyeli Imi (Szabó Domonkos), így a kiültetett szereplők kétszeresen is a meglesettég „áldozatai”.

A *Tamara* elbeszélői a főhősöket megfigyelő állatok, de hasonlóan kiszolgáltatott helyzetet fedezhetünk fel a *Fehér tenyér*ben több helyen, például a produkálás, vetkőzés jelentben. A fiatal Dongónak szülei kérésére különböző tornamutatványokat kell végeznie és levetkőzve megmutatni az izmait. Ide sorolhatjuk azt a jelenetet is, amikor az idősebb Dongót rajtakapják a szülők egy detektívtükör mögött, ahogy megüti az egyik diákját. Ezt a jelenetet Varga Balázs is elemzi és szintén Foucaultra hivatkozva fordított panoptikumnak nevezi, többek között azért, mert a Panopticonnal ellentétben sok személy felügyel egyet. (Varga 220)

A *Bibliothèque Pascal* „újítása”, hogy a tekintetnek (is) kiszolgáltatott testeket a Panopticon mintájára térben is felosztják és osztályozzák is. Ez a gesztus egyrészt vizuálisan, másrészt narratív szinten is megjelenik. Vizuálisan talán a legemblematikusabb és emlékezetesebb példa a vonatkabin jelenet. A kamera kívülről pásztázza a száguldó vonatot, sorra belesve az ablakokon. A kamera olyasfajta pozícióba helyezi a nézőt, mint amilyenbe Hitchcock *Hátsó ablak*ában Jeff kerül, amikor a szemközti lakások ablakain keresztül les meg a sok különböző életet. A szemléletesség kedvéért

álljon itt Hirsch Tibor igen érzékletes leírása, aki az általam lejjebb elemzett bordély jelenethez hasonlítja a vonat „panoptikusságát”:

Nemcsak az apa utazik a vonaton, aki talán eladja lányát, talán nem, nem csak a lánya, aki egyelőre Németországtól vár valami jót, aztán Angliától kap valami rosszat, de itt utaznak az attitűdök és sóvárgások: a laptopjain keresztül nyugatiasodó származású elit család, az öregedő, menthetetlenül megtört kelet-európai értelmiség, a karikás, alkoholista szemekkel, félrecsúszott nyakkenődőben, mind, aki egy életen át ábrándozott a szabadságról. (14)

Ennél talán rejtettebb, de hasonló „panoptikus” momentum, amikor Mona (Török-Illyés) a film elején átsétál egy hídon, miközben a kamera mellette párhuzamosan halad. Mona mellett aránylag hasonló félmeztelen testek végeznek hasonló cselekvést (vízbe ugrálnak), apró egyéni jellemzőkkel. A tér szabályos tagolása, túl azon, hogy bizonyosfajta ritmikát ad a jelenetnek, analitikus összehasonlításra készíti a nézőt.

A híd alján látható rácsozat pedig már megelőlegezi a strand jelenetet. Itt a kamera egy oszlopsor résein szalad végig, felosztva a teret és a testeket. A feltagolt tér első részletében ott van Mona, aki el is hagyja a számára „kijelölt” helyet. Ezek után látunk egy üres „cellát”, majd két férfit, akik közül az egyikük hasonlóan áll és tartja a kezében a sört, mint a korábbiakban Mona állt és tartotta a cigarettát, majd Mona nyomában ez a férfi is elindul. A harmadik cellában megint egy férfi álldogál.

A fenti kameramozgásokat önmagában nem indokolja a narratíva, Monát és a környezetét ezer más módon be lehetne mutatni. A történet bizonyos pontjain azonban egyes szereplők valóban csoportosítanak és osztályoznak bizonyos testeket. Hajdu a párhuzam révén nem tesz mást, mint hogy a nézőt az osztályozók (ha úgy tetszik a börtönőr vagy a panoptikumot megtekintő uralkodó) pozíciójába kényszeríti. De vizsgáljunk meg néhány narratív példát is.

A filmet egy meghallgatás keretezi, ahol Monának bizonyítania kell a gyámügy munkatársának, hogy megfelelő anyja tud lenni a gyermekének. A film elején a gyámügyes egy fotóalbumot lapozgat, benne a gyerekek képeivel, rajta sorszámok. A személyek számokkal való besorolása visszatér a londoni prostituált piacon, ahol Monát és a többi lányt egy kifizető vezetik végig egyesével. A külön-külön megtekintett testeket a vevők, így Pascal is Monát, a bementett szám segítségével tudja azonosítani.

A legemblematikusabb példa a testek vizuális felosztására a filmben természetesen magának a Bibliotheque Pascalnak a szobái, egy „beteges emberi panoptikum” (Hirsch 14). Az egyes testek különböző termekbe vannak zárva, a berendezéssel és a jelmezekkel egy-egy irodalmi művet megtestesítve. Azzal, hogy a prostituáltakat Pascal belekényszeríti egy végtelenített pillanatba (minden szobában ugyanúgy egy dialógus ismétlődik megállíthatatlanul), talán azért válik a legérzékletesebbé az osztályozás általi rabság. A kamera egymásután mutatja a cellákat, hasonlóan, mint a korábbi vizuális példákban. Ez a látvány a film diegetikus terében nem létezhet, a kamera ugyanis átlát és áthalad a falakon. Akárcsak a korábbi esetekben, ebben az esetben is a néző lesz az igazi börtönőr.

## A tudat ellenőrzése

Foucault többször hangsúlyozza, hogy a modern felügyeleti eljárások nem csupán a test, de a lélek ellenőrzését is végzik. A mindenre kiterjedő hatalom behatol a tudat legmélyére is.<sup>1</sup> Lényegében ezt követhetjük nyomon a *Bibliothèque Pascal* keretezésében is: a gyámügyes nem csak, hogy vallomásra és önkritikára készíti Monát, de lényegében át is írta annak szavait: „Őnszántadból mentél oda? – Igen. – Nem. Írjuk azt, hogy erőszakkal kényszerítette.” A pusztá narratív aspektusnál azonban többről van szó a tudat felügyeletének ellenőrzése tekintetében.

Terry Castle egy tanulmányában a fantazmagória kettős értelmét elemzi, majd a szöveg végén egy metaforát hoz mondandója alátámasztására, egy szellemfényképet. A Castle által elemzett képen egy férfi látható és mögötte egy halványan lebegő nő. A nő itt egyszerre jelenthet egy önreflexiót a fantazmagóriára mint apparátusra, a fotóművészetre mint médiumra és egyszerre a fantazmagóriára, mint a belső tartalmak kivételére a fantáziákra. A szellemszerű nő könnyedén értelmezhető úgy, hogy ő a férfi gondolkodásának a megjelenítése.

Castle példája a szöveget olvasva kissé odavetettnek tűnik, mégis megtermékenyítően hatott, Seress Ákos ugyanis ezt a gondolatot bontja ki médiumtörténeti perspektívában. Véleménye szerint a film mint médium a felügyelet tökéletes megvalósulása. Kittler nyomán haladva előbb Wagnert és a Rajna kincse ősbemutatóját jelöli meg fontos fordulópontnak. Az elsötétített nézőtér a korábban emlegetett börtönőr pozíciójába helyezi a nézőt. Mint Seress írja:

„[a]mikor azonban a néző láthatatlanná válik, kényelmesen el tud helyezkedni a megfigyelő alany érinthetetlen pozíciójában: egy mindentudó, mindenhol jelen lévő, mindent megfigyelő, ám önmagát e tekintet alól kivonni képes szubjektum képzete jön létre, aki tökéletes rálátással bír a színpadi világ minden részletére.”

A néző ugyanakkor még mindig nem láthat bele a szereplők fejébe, kivéve talán a monológok alkalmával. Ezt teszi lehetővé Seress szerint és Castle példája alapján a fényképezőgép, majd a film. Ez utóbbira példaként Porter *Egy amerikai tűzoltó életének* nyitó képsorát hozza fel, ahol a szellemfényképhez hasonló módon, de immár egyértelműen az egyik szereplő gondolataiba látunk bele. Seress tanulmányát az így létrejött mentális terek és Arthur Miller *Az ügynök halála* című dráma álmjeleneteinek elemzésére futtatja ki. Számunkra a gondolatmenetnek az az aspektusa érdekes most, hogy a filmes apparátus ebben a médiumtörténeti narratívában különösen szorosan kapcsolódik a felügyelet és a megfigyelés foucault-i elképzeléséhez, ahogyan azt maga Seress is kiemeli.

<sup>1</sup> Vö.: Foucault. „Szexualitás és egyedüllét”. Foucault Michel. Szexualitás és egyedüllét. Ford. Barát Erzsébet Helikon 41.1–2 (1995): 42–49.

A filmnek mint médiumnak ugyanis ez az aspektusa lesz igazán hangsúlyos és ha úgy tetszik önreflexív jellegű a *Bibliothèque Pascal*ban. A film ugyanis több síkon is az álmok, illetve a fikciók megjelen(ít)ésével és azok megregulázásával van összefüggésben. A film nagyobb része Mona „hamis” és „hazug”<sup>2</sup> flash backje, ami azonban a néző számára – nem ismervén előre a film pontos műfaját – valóságként jelenik meg. Más síkon az irodalmi fikciók is elkülönítve sorakoznak a történeten belüli bordélyházban.

A képzelet megfigyelésének azonban a szellemfotóhoz ténylegesen hasonlító módja Mona szeretőjének és lányának az álmai. Az álmok szereplői és jelenetei láthatóvá válnak a film diegetikus világában, „anyagiságukban” (ami a film médiumában a láthatóságot jelenti) azonosak a film „valós” objektumaival. Az első álomjelenetben Mona lát bele fogvatartója és későbbi szeretője fejébe. A második esetben már sokkal direkter és szándékosabban jelenik meg az álmok feletti hatalom gyakorlásának akarata, hiszen Mona nagynénje szeretné adott időben és térben megjeleníteni Mona kislányának álmait.

Nem pusztán a gyermek kihasználásáról van szó: a jelenetsor morális tartalmát abból is nyeri, hogy a kislány legintimebb gondolatait, az álmát, amely édesanyjához fűződő kapcsolatáról szól, láthatóvá teszik a nagyközönség számára. A film legfelszabadított pillanata, amikor az álombéli tűzoltózenekar megszökik, nem marad meg a neki kijelölt térben és kiszabadítja a mesefigurákat/prostituáltakat. Itt tűnik úgy, hogy ugyan a testek feletti uralom lehetséges (a leitatott kislány, a fogvatartott Mona, stb.), a lélek azonban szabad, megszökik a hatalmi eljárások alól. Azonban ha ez lenne a film üzenete, az éppen az apparátus fenti értelmezését hazudtolná meg, miszerint a lelki tartalmak is láthatóvá válnak.

És itt nem csupán arról van szó, hogy Mona fantáziatörténetét semmissé teszik és felülírják vagy a képzeletet zárt mederbe terelik. Véleményem szerint a film záróképsora azt a foucault-i meglátást nyomatékosítja, hogy a felügyelet mindenhol jelen van, senki, még a gyámügyes sem menekülhet előle. És ezzel a gondolattal elérkeztünk jelen tanulmány tényleges fókuszpontjához.

## Ki felügyel?

A *Bibliothèque Pascal* megnézése után elsőként Juhász Tamás elemzését olvastam el. A tanulmány igen éleslátóan hívja fel a figyelmet a film posztkolonialista aspektusaira, végighaladva a film narrációján, motívumain és nemiség-ábrázolásán. Egyedül az utolsó jelenet elemzésével nem tudok azonosulni és sokadik újránézésre is úgy érzem,

---

<sup>2</sup> Bár a kérdés nem befolyásolja a fenti gondolatmenetet és természetesen nem is kell/lehet megválaszolni, mégis érdemes megjegyezni, hogy Mona története nem egyértelműen fikció, sok esetben ugyanis sokkal jobban megmagyarázza az eseményeket, mint a gyámügyes kierőszakolt változata. Gondoljunk csak arra, hogy Mona lányát, Vioricát, a gyámügy feljegyzései szerint produkáltatták és közben pálinkával itatták, hogy elaludjon. Mi lehetett a produkció, amihez el kellett aludni a „valóságban”? Hasonlóan kérdéses, hogy Mona pénz nélkül hogyan jutott haza Londonból, ha nem valami varázslat segítségével.

mintha egy radikálisan másik képsort láttam volna, mint az említett szerző. A filmben egy bútoráruházban pásztázó kamerát látunk, amely Monától és a kislányától indul, majd végigszaladva nem kevés berendezett szobabelsőn eljut egy nappalihoz. Itt Hajdu Szabolcs ül egy jegyzetömb fölé hajolva. Hajdu felpillant és a kamera követve a tekintetét elérkezik egy televízióhoz. Juhász Hajdut egyszerre interpretálja rendezőként és férfiként (valamint Török-Illyés férjeként) és ennek kapcsán a következőt írja: „Mona visszanyert, törékeny boldogsága változatlanul ki van téve a férfi művész tárgyiasító tevékenységének.” (Juhász)

Hajdu jelenlétének értelmezése mint rendező/alkotó, valóban kézenfekvőnek tűnik, ugyanakkor a fent említett hierarchia kevéssé állja meg a helyét, ugyanis azt sem a térbeli elhelyezkedés, sem a tekintetek nem indokolják. Ez talán abból is látszik, hogy Juhász megfogalmazza korábbi állításának a fordítottját is: „[a] metaforagyártás ezen fordulata természetesen más módon is értelmezhető, hiszen gondolhatjuk például azt is, hogy éppenséggel egy különös női tapasztalat válik a férfi kreativitás forrásává.” (Juhász) Ha elfogadjuk, hogy a film egyik központi témája a felügyelet, akkor joggal feltételezhetjük, hogy a film zárása is erre vonatkozik. De a fentiek fényében akkor ki felügyel kit?

Ugorjunk vissza a film első beállítására. Monát látjuk lényegében szemből, egy közel szubjektív beállításban, ráadásul két, a falon látható fehér csík által lezárt keretben. Ez a beállítás a gyámügyeshez tartozik, a férfilhez, az ő pozíciójával azonosulunk, miközben Monát hozzá hasonlóan vizsgáljuk. A film végén, a keretező jelenet elején, ismét a gyámügyesnél vagyunk és egy nagyon hasonló beállítást látunk. Ekkor azonban váratlan dolog történik: a gyámügyes hátulról belép az ajtón, a szubjektívnek vélt beállítás objektív lesz. Vagy, ha úgy tetszik, szubjektív marad, csak hogy ezt a vizslató pozíciót nem a férfi, hanem egyedül a néző birtokolja.

Ahogy a börtönőr tornyát, úgy a kamera pozícióját is bárki elfoglalhatja, a hatalom nem a személyben, hanem a szerkezetben van. A kamera/képernyő túloldalán meglehetősen komfortosan érezhetjük magunkat: nem csak, hogy mint a színházban teljes biztonságból tanulmányozhatjuk a testeket, megvizsgálhatjuk és összehasonlíthatjuk őket egy panoptikus elrendezésben, de a szereplők gondolataiba is beleláthatunk. Ebből a perspektívából a film a néző totális ellenőrzését hangsúlyozza.

De térjünk vissza a kérdéses utolsó jelenet hierarchiájához. Ha jobban megnézzük a bútorboltban berendezett minta-szobabelsőket, ezek alig térnek el a korábbi panoptikus felosztásoktól: mindegyikben emberek vannak bezárva a saját kis világukba. Az egyikben Mona él egy számára sosem létező áloméletet, a másikban egy idős pár méreget egy ebédlőasztalt, a harmadikban Hajdu Szabolcs kalandozik el. Mindeközben a hangsávban Mona meséjét halljuk, ahol újra megidéződnek a szobába zárt meselények. Értelmezésemben szó sincs tehát arról, hogy Hajdu és Mona között bármiféle alá-fölérendeltségi viszony lenne, Hajdu, mint rendező (és férfi, illetve férj), ugyanannak a panoptikus gépezetnek az alávettje, amelynek Mona.

Hajdu ugyanakkor nem csupán alkotóként, hanem a vele szemben található tévé nézőjeként is „rab”. A legeslegutolsó képen a kamera „elfoglalja” a tévét néző Hajdu

pozícióját; magyarul: a tényleges nézők azonosulnak azzal a nézővel, aki maga is része a panoptikus felosztásnak. Hajdu megjelenése ebben az összefüggésben sokkal több, mint holmi hitchcocki cameo: gesztusa azt üzeni, hogy akárcsak Mona, a film alkotói, sőt nézői is ki vannak téve a megfigyelésnek.

Mire Hajduhoz érünk a bútorboltban, a hangsávon a *Csendes éj* hallható, amit nyilvánvaló karácsonyi vonatkozásain túl értelmezhetünk egyfajta altatódalként is. Azt a keserű hangulatot erősíti fel, ami Monának és lányának a fantáziaéletéből áradt egy perccel korábban. Ahogy a kisdednek is el kell aludnia, úgy Monának is egy álomvilágba menekülnie, ám ennek a lehetőségei korlátozottak és megfigyeltek, hiszen függ a gyámügyes és egyéb hatalmak jótekonyságától, akaratától. Ráadásul Monának teste és fantáziája csak egy a világ óriás panoptikumában, amit egy meghatározhatatlan hatalom felügyel. Mi nézők sem tehetünk mást, mint elfogadjuk: a filmek nézőiként fantáziánkba menekülünk, miközben tudjuk, de szándékosan elfeledkezünk arról, hogy mások a mi fantáziánkat felügyelik és osztályozzák. Ha van üzenete a *Pascal*nak akkor az, hogy a hatalom nem kötődik senkihez, csupán a struktúrához.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Castle, Terry. „Fantazmagória: Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája”. *Apertúra* 2011, tél. 11. Dec. 2014.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat kiadó, 1990.
- . „Szexualitás és egyedüllét”. *Helikon*. 1–2. 1995: 42–49.
- Hirsch Tibor. „Megváltás, ha ólálkodik”. *Filmvilág*. 4. 2010: 14–15.
- Hungler Tímea. „Cefre és bor. Beszélgetés Hajdu Szabolccsal”. *Revizor*. 7. Dec. 2014.
- Juhász Tamás. „Idegen nő, idegen szöveg”. *Apertúra* 2012, tél. 11. Dec. 2014.
- Kalmár György, Győri Zsolt. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben”. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015: 7–24.
- Király Hajnal. „A klinikai tekintet diszkurzusai a kortárs magyar filmben”. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015: 202–215.
- Kittler, Friedrich. *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- Seress Ákos. „Színház, film és a panoptikus gépezet”. *Apertúra*. 2011, tél. 11. Dec. 2014.
- Varga Balázs. „Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben”. Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015: 216–225.



# Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után\*

A kommunista diktatúra kiépülésével, a hidegháború fokozódásával egy időben, vagyis a '40-es évek végétől kezdődően lezárulnak Magyarország – és az egész keleti blokk – nyugati határai, felépül a vasfüggöny, ami aknazár, szögesdrót, elektronikus jelzőrendszer telepítését jelentette a gyakorlatban. A földrajzi, topográfiai értelemben vett területhatar ugyanakkor metaforikus és szimbolikus jelentésekkel is gazdagon telítődött az államszocializmus idején. A vasfüggöny többek közt a szabad és a diktatórikus, valamint a többletgazdaságra és a hiánygazdaságra épülő társadalmak közti limes szerepét is betöltötte. Kétségtelen, hogy ezt a felosztást (mármint a megkülönböztést szabad és diktatórikus között) a hivatalos állampropaganda a keleti blokkban sosem ismerte el, ám a közvélekedésben egyre inkább testet öltöttek a szóban forgó ellentétpárok – a '80-as években legalábbis már biztosan.

Gothár Péter filmje, a *Megáll az idő* (1981) például maró iróniával viszi színre a korabeli nyugat-képzeteket. Emlékezetes az a buli-jelenet, melynek során Vilma (azaz Wilman Péter) a részegséghez hasonló állapotban egy kólás üveget nyújt Pierre-nek, mondván, hogy ezt kóstolja meg, mert ez valami örületesen jó, új ital, amit az apja hozott egyenesen Londonból. Vagyis a menő, jó dolgok – a film cselekménye szerint – nyugatról érkeznek, ide értve természetesen a tiniket felvillanyozó rock and roll zenét is, ami a film meghatározó atmoszféráját adja. Az sem meglepő, hogy a rebellis diák, Pierre, aki a legkevésbé viseli el a korabeli társadalom fojtogató légkörét, nyugatra, a *szabadság* földjére szeretne menekülni a határelválasztó sorompó áttörésével.

Vagy egy másik filmpéldát hozva: Gyarmathy Livia *Szökés* (1997) című alkotásában a témaválasztásból fakadóan nyilván még élesebben rajzolódik ki a vasfüggöny (valós és képzeletbeli) limes-szerepe a két világrend közt. A recski büntetőtáborból menekült főhős, Molnár Gyula ugyanis csakis azt követően lehet *szabad*, hogy – a szó szoros értelmében – átvágja, átküzdi magát a szögesdrót-akadályon és golyózáporon Ausztriába. E drámai eseményt néhány nappal megelőzően Molnár azt javasolja a vele együtt szökött társának, hogy ne Magyarországon bujkáljanak, hanem menjenek tovább nyugatra, mire az utóbbi kételkedve azt kérdezi tőle, na, és mit csinálunk ott, a vasfüggönyön túl? A főhős kissé elcsodálkozva sorstársa értetlenségén azt válaszolja:

---

\* 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.



„hogyhogy mit csinálunk, hát szabadok leszünk”. S nyilván az sem véletlen, hogy a kockázatos, életveszélyes határátlépés képei után rögtön a Szabad Európa Rádió (Radio Free Europe) kivilágított, színes felirata alatt látjuk Molnárt (ti. e médium segítségével ad hírt a diktatúra szörnyűségeiről), vagyis a *szabadság* szó kékes ragyogásában (1. kép). Ily módon a *szabadság* fogalomköre egyértelműen a határzáron túli világhoz kapcsolódik a filmben.

Kikerülhetetlen kérdés: a vasfüggöny leomlása, a rendszerváltás bekövetkezése után miképpen szembesülnek a keleti hősök a képzeletbeli, imaginárius nyugat kézzelfogható valóságával. Másképpen fogalmazva: a lehetővé vált határátlépések keletről nyugatra milyen módon írják át és felül (amennyiben ezt teszik) a megelőző évtizedek nyugat képét?

## A fordulat évei

Az 1987-ben bemutatott *Tiszta Amerika* (Gothár Péter) története röviden úgy foglалható össze, hogy Frigyes és családja kéthetes turistaútra érkezik New Yorkba, ahol a főhős fiát és feleségét, valamint az egész IBUSZ csoportot elhagyva disszidál az Egyesült Államokba. A film mindjárt a kezdő képsorokban megidézi a fent említett két nyugatsztereotípiát, nevezetesen a szabadság és jólét képzetköreit. Az előbbi abban a jelenetben bír fontos szereppel, melyben Frigyes és fia egy gőzölgő tóban úsznak, és a fiú azt kérdezi a mellette tempózó apjától, hogy messze van-e még Amerika. Frigyes azt válaszolja, hogy „ne dumálj annyit, hanem ússz, vagy itt akarsz megfulladni?” Nyilván – a képen jól látszik – nem az Atlanti óceánban tempóznak, ezért az *itt* mutatószó a magyar valóságra vonatkozik. E szójátékban szembeállítódik Amerika, a szabadság földje, ahol *egyáltalán* lehet élni, és a kelet világa, vagyis az *itt*, ahol csak megfulladni lehet, élni nem. A hiány *versus* többletgazdaság oppozícióra pedig az a jelenet utal, melyben a



kabinmester pénzt ad Frigyesnek az öltözőajtó rácsán át, arra kérve őt, hogy ha már úgyszólván Amerikába megy, akkor hozzon neki tűzkövet („azt a híres tűzkövet”), mert az itt krónikus hiánycikk.<sup>1</sup> Látható, a jólét, az árubőség térreumaként tételeződik e rövid kis beszélgetésben a szabadság földje, Amerika.

Amikor Frigyes és családja megérkeznek a világ „fővárosába”, akkor a helyi idegenvezető úgy köszönti

<sup>1</sup> A „híres tűzkő” kifejezés hallatán, tekintve a 80-as évek (puha) diktatórikus kontextusát, valamint a kabinmester sokat sejtető hangsúlyát, akár a forradalom gyújtószikráját adó (metaforikus) „tűzkőre” is gondolhat a befogadó.

a turistaúton lévő magyarokat, hogy „Isten hozta Önöket New Yorkban, ahol bármi megtörténhet”. E szavak a kelet-nyugat korabeli viszonyrendszerében értelmezve áttételesen azt is jelenthetik, hogy az utasok nincsenek már a diktatúra cselekvési korlátai közé kényszerítve. Frigyes azonban illegális New York-i tartózkodása során nem a nyugati jólétet és szabadságot, hanem a nyomor és a hajléktalanság gyötrelmeit kénytelen meg tapasztalni. Magányosan, elárvultan bolyong lepukkant városrészek utcáin esőben, szélben és hidegben (2. kép).

A zűrzavar, a talajvesztettség képein túl Frigyes idegenségét erősíti, hogy nem beszél angolul, így nyelvi értelemben is elszigetelődik környezetétől. Új barátai, egy prostituált színes bőrű lány és a bátyja, akik szájalomból végül magukkal viszik őt, szintén törvényen és voltaképpen társadalmon kívüli emberek. A főhős körükben már csak azért sem lehet szabad, mert ők sem azok, ugyanis két fura alak üldözi folyamatosan a testvérpárt, így Frigyest is, miután csatlakozik hozzájuk. Mint kiderül, a nyomokban loholó ballonkabátosok a szó szoros értelmében halálos fenyegetést jelentenek számukra. A szabadság földjén eszerint nincstelenség, üldöztetés, halálos fenyegetés vár a főhősre, vagyis éppen az ellentéte mindannak, amit Magyarországon elképzelt vagy elképzeltetett Amerikáról.

A film történetének érdekes fordulata, amikor megérkezik New Yorkba a főhős apósa, azzal a céllal, hogy hazavigye őt. A „szolgálati jellegű magánúton” lévő „apuka” egy két lábon járó kelet-európai kliségyűjtemény. Karaktere a szocializmus világképét többé-kevésbé magáévá tett ember mintapéldánya, aki a vejét „üldözve” a szabadság és a jólét földjével kénytelen szembesülni. Beszédmódjával folyamatosan a kádári Magyarország ideológiai (és ellenideológiai) zsargonját visszhangozza. Amerikát többek közt az alábbi módon azonosítja rántottaevés közben: „Ez tényleg Amerika. Nézd mekkora adag. Ez nem lopja meg.” Azaz a fogyasztás fokozott mértéke jelenti számára a nyugat-tapasztalatot, míg a kelet az össznépi lopás terrénumaként jelenik meg gondolatvilágában. Az após megjegyzéseinek sajátos humora nem ritkán abból fakad, hogy a kommunista ideológia pártsargonját alkalmazza a kapitalista viszonyokra. Az amerikai repülőgép serény alkalmazottait figyelve például arra a következtetésre jut, hogy az amerikai egy „dolgos nép, nagy nép, élő hősei vannak”. Egy zsúfolt fodrászüzletben a nagy tömeg láttán így fakad ki az öreg: „annyian vannak, mint az oroszok”. Az éjszakai programot tervezve pedig a következőképpen kalkulál: „Egy rohadó vezető kapitalista országban nekem legyenek kuplerájok!” És a példák sora még folytatható lenne.

A kelet-európai viselkedési reflexek is működésbe lépnek nála a nyugati környezetben. A zsúfolt fodrászüzletben – melyről fentebb már volt szó – apuka egy BKV bérletet húz elő a zsebéből és azzal furakszik előre, mondván (természetesen magyarul!): „bérlet, bérlet”. Mikor a veje számon kéri rajta, miért csinálja ezt, hisz mindenki őket nézi, akkor apuka a legnagyobb természetességgel csak annyit válaszol, hogy azért, mert ezt így kell csinálni. Vagyis ez a könyöklős, kiskapukat kereső stílus a módi Ke-

let-Európában.<sup>2</sup> Egy ruhaüzletben pedig több dolgot is magára erőltetve próbál meg fizetés nélkül távozni Frigyes apósa, így bizonyítva, amit korábban mondott, hogy Kelet-Európában mindenki ott lop, ahol tud.<sup>3</sup>

Az átmulatott első New York-i éjszaka után Frigyes és „apuka” a tengerpartra mennek, ahol Amerika és Magyarország különbségeire terelődik a szó. Apuka nyíltan megkérdezi a vejét: „Ezt [mármint Amerikát] szereted?” Mire Frigyes: „Dehogy. Azt hittem megszokom. Ezt is itt. Kicsit már meg is szoktam. Itt nem azt mondom, amit akarsz, hanem amit bírsz.” Apuka kapva Frigyes kritikus szavain újra megpróbálja rábeszélni őt, hogy hagyja ott New Yorkot, s szálljon vele gépre: „Hát akkor gyere haza!” Mire Frigyes kifakad: „Semmit sem ért maga! Engem nem érdekel Amerika. Nem úgy van, ahogy gondoltam. Mondja meg Ferinek a gőzben, ha otthon valaki túl jó fejnek érzi magát, jöjjön ki ide. Nincs Amerika-dream, nincs! Itt ugyanúgy nincs semmi. Illetve nem ugyanúgy. Nem arról van szó, hogy *hol* jobb élni.” Apuka közbevág: „Dehogynem! Mindig arról van szó.” Frigyes folytatja: „Hanem, hogy *lehet-e* valahol egyáltalán!”

E tengerparti jelenetben explicit megfogalmazódik, hogy a főhős csalódott az amerikai álomban, és semmi nem úgy van, ahogy otthon képzelte. Tényleges tapasztalatai tehát felülírják korábbi elképzeléseit a szabad világról, egészen pontosan az Egyesült



Államokról. A vasfüggönyön túli utazás, letelepedési kísérlet ebben az értelemben kiábrándulást okoz Frigyesnek. S mivel az apósa által megtestesített keleti világba sincs már számára visszatérés, nem meglepő, hogy e csapdahelyzetből a halál jelenti az egyik lehetséges kiutat. Ennek belátását az a különös mosoly is kifejezheti, mellyel az arcán Frigyes még visszanez gyilkosaira és szoborrá dermedt apósára, mielőtt az East Riverbe zuhan (3. kép).

A fentiek fényében a film címének iróniája is könnyebben belátható. A *Tiszta Amerika* kifejezés ugyanis grammatikailag nem azonosításként ('ez itt Amerika'), hanem hasonlításaként ('ez itt éppen olyan, mint Amerika') definiálható. A hasonlítás alakzata utalhat arra a hasadtságra, mely Frigyes New York-tapasztalatában megfigyelhető. Mert jóllehet ténylegesen Amerika földjén tartózkodik, ám ennek valósága nem esik egybe a képzelteben létező Amerikával, pontosabban azzal a nyugat képpel, ami a vasfüggöny keleti oldalán képzelteben megjelent vagy megjelenhetett, és aminek reményével elszakadt az IBUSZ csoporttól, hogy új életet kezdjen.

<sup>2</sup> Kalmár György *Inhabiting post-communist spaces in Nimród Antal's Kontroll* című tanulmányában – mely elsősorban Antal Nimród 2003-as filmjét állítja a fókuszba – kitűnő elemzést olvashatunk arról, hogy hogyan működnek a hatalmi rendszert kijátszó ügyeskedő technikák Kelet-Európában, vagyis hogy miképpen tapasztalható meg egyszerre az engedelmesség és a „trükközés” (a „gerilla taktika”) a posztkommunista érásban (mintegy a múlt örökségeként), és hogy ennek milyen következményei lehetnek a régió identitáspolitikájában. A tanulmányban megfogalmazottak jól alkalmazhatók többek közt Frigyes apósának jellemzésére is.

<sup>3</sup> A keletiek nyugaton „előtörő” lopás-mániája a később tárgyalásra kerülő filmekben is fontos motívumként jelenik meg; különösen a *Moszkva térben*, illetve az *Itt a szabadság!*-ban.

Salamon András 1992-ben bemutatott *Zsötem* című filmje szintén a (tartósnak szánt) határátlépés eseményét tematizálja. Laci, egy alvilági figura két barátnőjét, Anitát és Szilvit viszi ki Bécsbe, hogy ott peepshow-táncosnőként értékesítse őket. A befolyó haszonból, úgy remélik, mindhárman jól élnek majd az osztrák fővárosban. Odafelé a nyitott tetejű amerikai autóban Anita egy érdekességnek szánt Márai-idézetet olvas fel a többieknek: „Nyugatra menj. És ne feledd soha, hogy keletről jöttél.” Erre válaszul Laci káromkodik egyet, majd azt mondja, hogy ő pont azt akarja elfelejteni. Csak-hogy Bécs nem fogadja be őket, amiképpen Frigvest sem New York. Nyelvismeret és munkavállalási papírok hiányában illegális bevándorlókként élnek, akiknek a helyi polgárokkal nem, csupán az alvilággal vannak kapcsolataik. Egészen pontosan ilyen összeköttetésekkel egyedül Laci rendelkezik, hiszen a lányok kizárólag a férfi közvetítésével viszonyulnak környezetükhöz.

A *Tiszta Amerika* főhőiséhez hasonlóan ők is olyan külvárosi terekben élnek a mindennapjaikat, melyek nem azonosíthatók a jól ismert város, Bécs jellegzetes képével. Az aluljárók, mélygarázsok, lakásbelsőik, bárók, ahol megfordulnak, átmeneti, köztes terekként értelmezhetők, melyek sem a kelethez, sem a nyugathoz nem tartoznak egyértelműen. Éppen úgy, mintha a film főszereplői a senki földjére száműzettek volna választott „új” hazájukban. A történet tulajdonképpeni elbeszélőjében, Anitában akkor teljesedik ki igazán az otthontalanság és idegenség érzése, amikor Laci börtönbe kerül, Szilvi pedig nyomtalanul eltűnik. Társai nélkül ugyanis a lánynak fogalma sincs arról, hogy az osztrák főváros melyik részében, melyik kerületben található a lakás, amelyben hónapok óta élnek szerelmével és barátnőjével. A konkrét helyhez köthető irányvesztettség ugyanakkor belső orientálatlansággal is párosul, hisz Anitának semmi elképzelése nincs arról, mihez kezdjen Bécsben egyedül.

A *Zsötem* hősei tehát az olyan létformák látszólag szabadabb megélésére képesek csupán a néhai vasfüggönyön túli világban, mint a prostitúció, strihelés és a bűnözés. Más életformák nem hozzáférhetők számukra Bécsben. Nem csoda hát, hogy Ausztriából Olaszországba vagy Svájcba mennének tovább – amiképpen ez a két lány beszélgetéseiből kiderül. Mintha a vágyott jobb élet mindig egy *képzeletbeli* határon túl létezne, a valós országoktól és a konkrét helyektől függetlenül.

*Az Itt a szabadság!* – Váradi Péter filmje –, melyet a rendszerváltás évében, 1990-ben mutattak be, lényegében egy kelet-európai *road movie*. A történet szerint négy különös alak egy Moszkvicsba zsúfolódva elindul Budapestről Bécsbe, hogy egy főcsempész alvállalkozóiként műszaki árut szállítsanak Ausztriából Magyarországra.<sup>4</sup>

A helyenként szurreális, helyenként abszurd párbeszédekkel eltöltött közös utazás képi ábrázolásakor meghatározóak a szűk, gyakran torzító és szokatlan szögből felvett

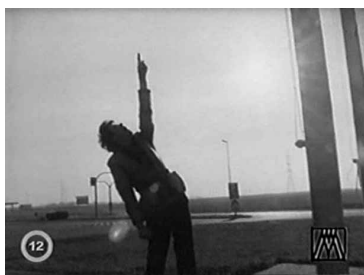
<sup>4</sup> Hogy a szóban forgó alkotás fő témája – egyáltalán nem függetlenül persze a nyugatra történő utazástól – a szabadság lesz, a cím nyilvánvaló témakijelölése mellett már a kezdő képsorokból is kiderül. A film nyitójelentében a főhős, Imre egy létra tetején állva a szobafestés fortélyaira tanítja diákjait. Az okítás ábrázolásának záró-képén (a főcím alatt) a kamera egy magasra tartott, vastkos pemzlit mutat, mely a premier plánt alkalmazó nagyításban (és persze a kontextus illetően kiiktatásában) olyannak látszik, akár a New York-i szabadság-szobor fáklájája.

arc-közeliek. A látványvilág bizarr aránytalanságai jól harmonizálnak a fura hősök párbeszédeinek félrecsúsztottságával, vagy ha tetszik, badarságaival. Négy nyomorult, civakodó alak robog tehát a szabadság földje felé, ahol az árubőség és az illegálisan szerzett haszon reménye várja őket.

A film számtalan momentumából kiderül, hogy a főhősök reményeikkel koránt-sincsenek egyedül, hiszen egy akkoriban „divatos” össznépi zarándoklat részesei mindannyian. Egy ízben például a Moszkvicsban ülő Figaró arra figyelmezteti utastársát, Sanyikát, hogy ha nem viselkedik rendesen, és nem hagyja békén Karcsi bácsit, akkor átültetik a bonyhádi járatra. E fenyegetést követően a szintén nyugatra tartó bonyhádi járat belső világába kapunk nem túl szívderítő bepillantást. A nevezett busz utasai ugyanis részegen üvöltöznek, pajzán nótákat énekelnek, többen csirkecombokkal, kolbászokkal hadonásznak, mások a sofört utasítják félreállásra, azzal zsarolva őt, hogy máskülönben a buszba ürítenek, egyszerrel teljes a káosz, melynek vizuális prezentációját, akárcsak a Bécs felé haladó autó színrevitelekora, a torzító, klausztrófób közelképek és az egyébként sem túl tetszetős arcokat még bizarrabbá tevő látószögek határozzák meg (4. kép).



A határátlépés idegborzoló, hosszú percei után a Moszkvics utasai végre megérkeznek a szabadság földjére. A „bevonulás” jelentét diadalmas zenei aláfestés kíséri, ami annak fényében, hogy a határ túoldalán menten lerobbannak, meglehetősen ironikusan hat. Míg Imre az autót szereli, Sanyika az országhatárt jelző magyar zászló alatt nagy átéléssel elszavalja a *Nemzeti dalt*, mégpedig úgy, hogy artikulálatlan üvöltéssel hangsúlyozza a kérdést: „rabok legyünk, vagy szabadok”, illetve az erre adott költői választ: „esküszünk, esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!” Legvégül pedig egy elnyújtott kiáltással (és nem kevés teátrálitással) fogadja meg a magasban lebegő magyar zászlónak, illetve még afölött az égnek, hogy ő többet soha nem lesz rab (5. kép). E túlzó teátrálitással előadott szavalattal a film tulajdonképpen a *szabad*-nyugat sztereotípiát parodizálja, összekapcsolva Petőfi versét a vasfüggönyön túlra történő átlépéssel.



Egy osztrák parkolóban, ahol pisi-szünetet tartanak, Karcsi megjegyzi, hogy a szabad világban még vécézni is jobb. Aztán pedig egy különös, szimbolikus értelmű jelenet következik: Imre kettészakít egy nagyméretű cipőt, és abból aláhull, pontosabban: szertesét száll az oda rejtett valuta. Mindezt lassított felvételen látjuk a magyar himnusz kíséretében. A kenyértörés hangsúlyossá tett eseménye felidézheti akár az úrvacsora, akár az államalapítás ünnepének kenyérszenteléseit is, ám ezúttal a nevezett események magasztos konnotációjához a pénzcsempészet igencsak profán aktusa társul. E jelenetben tehát a magasztos asszociációk – és persze a nem kevésbé emelkedett zene – vegyülnek az „alantas” cselekvéssel.

A regiszterek efajta vegyítéséből származik az esemény ábrázolásának ironikus felhangja. Mindemellett az is kiderül a kenyértörést ábrázoló képkockákból, hogy a főhősök számára a szabadság földje nem elvont, fennkölt eszméket, hanem mindenekelőtt a szaporodó bankjegyeket és a mérhetetlen árubőséget jelenti.

Bécsbe megérkezve az eleve is idegen terep akkor válik igazán labirintussá a főhős, Imre számára, amikor „barátai” egy jobb üzleti ajánlat reményében kirabolják, és magára hagyják, a kocsiját pedig, benne utolsó szövetségesével, Sanyikával, elvontatják a rendőrök tilosban parkolásért. A kismimizett, kétségbeesett Imre kisebb ámokfutásba kezd, melynek során egy magyar bolt eladóival verekszik, megerőszkol egy nőt, gyilkol, valamint kocsmákban és egy orosz bordélyban elkölti a maradék pénzét. A főhős bécsi pokoljárásának ábrázolását részben a szürreális jelenetek, részben a groteszk hatást eredményező beállítások és kompozíciók határozzák meg – akárcsak a film korábban említett eseményeinek színrevitelét. A lidérces bécsi éjszaka allegorikus összefoglalása



az a látomásszerű jelenet, melyben a főhős egy fekete zacskóval a fején bolyong Bécs szűk utcáin, teljesen eltévedve, vakon tapogatózva előre (6. kép).

Imre végül egy török kamionos segítségével visszamenekül Magyarországra, ahol az első kocsmába betérve rettenetes buliban találja magát. Rosszarcú, rosszul öltözött férfiak üvöltőversenyt rendeznek, a vetélkedő fődíja pedig egy tanga bugyis nő, akit a verseny győztese, egy kövér, kopasz ember a vállán hordoz körbe a lampionokkal díszített kocsmában. Az események ábrázolását ezúttal is a groteszk stílus jellemzi, torzító arc-közeliakkal, szokatlan látószögekkel. Imre egy asztalnál ül magányosan, és először kését a csuklójához igazítja, mintha öngyilkos akarna lenni, aztán pedig egy hátára fordult, kapálózó bogarat néz asztalán. Az egyik beállításban egymásra fényképeződik a fekete, kapálózó kis rovar alakja és a főhős arca. A hátára esett bogárban önmaga reménytelenségét felismerő Imre végül néma és elkeseredett üvöltésre tátja a száját. A szabad világ poklából ugyanis csak abba a másik pokolba menekülhetett vissza – sugallják ezek a félelmes világot mutató képek –, ahonnan a vasfüggöny leomlása után, azt remélte, mégiscsak kiszabadulhat egy jobb életbe.

Török Ferenc első nagyjátékfilmje, a *Moszkva tér* (2001) történetében a rendszerváltást, a vasfüggöny leomlását követő első nyugat-utazások is megjelennek. A szóban forgó alkotás Petya és Kigler párizsi útját ábrázolja részletesebben. A két fiú hamis jeggyel száll fel Budapesten a vonatra, hisz máskülönben nem is volna belépőjük a vasfüggönyön túli, szabad világba. A csatlakozásra várva néhány órát Bécsben időznek. Eközben tanúi lesznek a Gorenje-túrizmusnak, vagyis annak a kereskedelmi zarándoklatnak, amit az *Itt a szabadság!* mintegy „belülről” ábrázolt a maga sötét tónusaival. Kigler és Petya betérnek egy boltba vásárolni, ahol Kigler olyan gátlástalanul lop, hogy végül elfogják, s Petya egyedül kénytelen folytatni útját Párizs felé. Ott azonban, annak ellenére, hogy láthatóan jól érzi magát a barátnőjével, csupán egyetlen napot tölt, majd váratlanul hazautazik. Az indok: a nagymamája nem vette fel a telefont, amikor hívta

őt, s ez felettébb aggasztotta a fiút. Petya döntése dramaturgiailag nem túl meggyőző, hisz részben a szíve (láthatóan szereti ugyanis a lányt), részben a józan esze ellenében cselekszik, amikor haza indul. Tettét csupán az magyarázhatja, hogy nyelvtudás és egyéb kulturális ismeretek hiányában teljes mértékben idegen számára a párizsi környezet, s ezért nincs ott maradása. Más szóval: „a nyugatra kijutó fiatal hős elveszti orientációját és rögvest hazaindul.” (Strausz 23) Petya idegenségérzetét fejezhetik ki azok a gyors kameramozgásokkal felvett, elmosódott (szubjektív) képek, melyekkel kizárólag Bécs és Párizs ábrázolásakor találkozhatunk. Ezek ugyanis azt sugallják, hogy a nevezett városok elmosódott káoszként hatnak a történetbeli megfigyelőre. Röviden: Petya sem jutott sokkal messzebb a néhai vasfüggönytől, mint Kigler, akit már az osztrák fővárosban elidegenítettek a nyugati környezettől kelet-európai reflexei.

Hogy a térpoétika milyen fontos szerepű a filmben, azt a cím is bizonyítja, hisz Budapest egyik kultikus helyének, a Moszkva térnek ad kitüntetett szerepet. A Moszkva tér annak a fővárosnak a nevét viseli, mely a vasfüggöny keleti oldalának legfőbb hatalmi centruma volt, így a róla elnevezett hely a kelet-európaiság szimbolikus tereként azonosítható a filmben. A történet Moszkva téri eseményekkel indít, majd végül szintén a nevezetes teret látjuk, miközben a főszereplő-narrátor az utazás óta eltelt 10 évet foglalja össze. Ez a keretes szerkesztésmód azt sugallja: a kör bezárul, nincs szabadulás a kelet-európaiságból; nincs szabadulás a kádári diktatúrában kialakult, röghöz kötő reflexektől.<sup>5</sup>

## Európa közepén

A 2000-es évek magyar filmjeinek perspektívájából úgy tűnhet, hogy az ezredforduló, sőt, az Európai Unió csatlakozás sem hozott döntő változást a néhai vasfüggöny nyugati oldalának imaginárius újraalkotásában. Hajdu Szabolcs több filmjében tematizálja a kelet-nyugati határátlépés tapasztalatát. A 2010-ben bemutatott *Bibliothèque Pascal* is ezek közé tartozik. A történet erdélyi főhősnőjét, Monát apja prostituáltként eladja a Lajtán túli világban. A lány különböző adásvételi kalandok után végül egy angliai luxusbordélyban találja magát bebörtönözve.

Az *Eastploitation* című esszémben megírtam már, hogy Hajdu szóban forgó filmjében markánsan elkülönül egymástól Kelet- és Nyugat-Európa világa. Eszerint a nyugatot megtestesítő Angliában a kultúra már csak a prostitúció és az aljas vágyfelkeltés céljait szolgálja (tudniillik a rabságban tartott örömlányok irodalmi hősöket kénytelenek alakítani). Vizuálisan a kelet élénk, digitálisan túlszínezett meseszerűsége áll

---

<sup>5</sup> Strausz László fentebb idézett munkájában többek közt a *Moszkva tér* és a később tárgyalásra kerülő *Fehér tenyér* elemzésekor fogalmaz a következőképpen: „A szereplők a rendszerváltás körül (de nem kifejezetten emiatt) elhagyják az országot, keresik a lehetőségeket, önazonosságukat, de a filmekben nem tudnak szabadulni attól az identitástól, amelyet maguk mögött hagytak” (25).





szemben a króm és matt színekkel festett Angliával.<sup>6</sup> S talán az sem véletlen, hogy a főszereplő lány, Mona szabadulása a nyugati bordélyból egy keleti csoda segítségével következik be (ti. lányának álma kiszabadítja őt). Ebből következően a szabadság földje, a néhai vasfüggöny túloldala egyfelől prostituálja a kultúrát, másfelől elősegíti a szegény, jogfosztott nők kizsákmányolását – legalábbis Mona szempontjából

(akár megtörtént vele, amit mesélt, akár nem) így fest Európának az a fele.<sup>7</sup> Erdélyi sorstársához hasonló tapasztalatokat szerez a *Viktória – a zürichi expressz* (Men Lareida, 2014) magyar főhősnője is. A nyugati munkavállalás arra döbbsenti rá Viktóriát, hogy előzetes álmai és vágyai nagyon messze vannak tényleges Svájc-tapasztalatától. A Lajtán túli világ köré szőtt színes ithoni elképzeléseit ugyanis a kényszer-prostitúció kegyetlen valósága zúzza szét odakint. Negatív nyugat tapasztalatán az sem javít túl sokat, hogy közvetlen kizsákmányolói nem svájciak, hanem honfitársai – egy játékszenvedéllyel küzdő férfi és egy pénzéhes roma nő –, hisz áttételesen mégiscsak a fizetőképes nyugati kereslet és igény határozza meg az ő sorsát is.

A *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2005) szintén egy nyugati irányú határátlépés történetét, és ezzel egyidejűleg annak lehetőségét vagy lehetetlenségét viszi színre. Az eddig említett alkotásokkal ellentétben ez a film lényegében egy sikeres kivándorlás krónikája, jóllehet a főhőst kezdetben gúzsba kötik sajátosan magyar, vagy ha teszik, kelet-európai reflexei. Dongó Miklós ugyanis azért kerül bajba Kanadában, ahol tornászdedzőként kezd dolgozni, mert tanítványaival túl erőszakosan bánik. Ennek oka pedig, sugallja a film, hogy a '70-es '80-as évek Magyarországon ő még ennél is kegyetlenebb edzői módszerek hatására érett versenyzővé. Az elbeszélés meglehetősen élesen szembeállítja egymással a kádári diktatúra és a 2000-es évek észak-amerikai demokráciájának világát. Dongónak ezt az időben eltolt, képzeletbeli határt kellene átlépnie, hogy odakint sikeres edzővé válhasson.

A film történetében érdekes módon van egy furcsa „szakadás”. A fiatal, tizenegykét éves Dongó ugyanis megszabadulva kegyetlen trénerétől egy légtornász csapathoz szegődik, ám az első fellépése olyan szerencsétlenül sikerül, hogy lezuhan a magasból, és összetöri magát. A drámai baleset képei a felnőttkori Dongó tornaversenyének jeleneteivel montírozódnak össze, nem kevés feszültséget teremtve a filmnek ebben a szakaszában. Csakhogy nem egészen érteni, ha súlyos, esetleg maradandó sérüléseket szenved Dongó gyerekkorában, akkor hogyan képes kb. 20 évvel később egy világ-

<sup>6</sup> Vö. „A *Bibliothèque Pascal* főhőse folyton egyre szűkebb terekbe kényszerül (ház a tengerparton, fülke a vonaton, konténer a tenger alatt, cella Pascal birodalmában, fullasztó nylonzsák a cellában), a kiszolgáltatottság mind fenyegetőbb határhelyzeteibe jut” (Varga 218). Azaz a keletről nyugatra történő utazás (élet) térvesztéssel is együtt jár a szóban forgó filmben.

<sup>7</sup> Az Európa keleti és nyugati felét jellemző sztereotípiák filmes megjelenéseiről izgalmas, a lehetséges okokra is rávilágító erejű gondolatmenetet olvashatunk Dánél Mónika *Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok* című tanulmányában.

versenyen csúcsteljesítményt nyújtani; vagy egyáltalán: hogyan képes még tornászni? E dramaturgiai paradoxon feloldása, úgy hiszem, az ok-okozatiság szintjén nem, csupán a történet szimbolikus terében lehetséges. Szimbolikus tér alatt azt értem, ami nem az alkotás „valós” világában, hanem jelen esetben a főszereplő tudatában játszódik le. Dongónak ugyanis meg kell haladnia gyerekkori (diktatúrában szocializálódott) énjét, hogy boldoguljon, vagy egyáltalán élni tudjon a számára idegen észak-amerikai közegben. A zuhanás és a súlyos baleset akár a főhős (traumatizált) gyermeki énjének szimbolikus halálaként is értelmezhető, hisz a földet érés után úgy fekszik a tizenéves Dongó a cirkusz porondján, mint akiből már kiszállt minden élet (7. kép). S ez a tudati esemény, vagy ha tetszik, *cezúra* voltaképpen az előfeltétele annak, hogy bekövetkezhesen végül a tényleges határátlépés a nyomasztó gyerekkor keleti és a szabad felnőttkor nyugati világa közt.<sup>8</sup>

Dongónak sikerül végül a „határátlépés”, a film története pedig ennek megfelelően az ő viszonylag sikeres amerikai életének képeivel zárul. Mindehhez persze hozzá kell tenni, hogy a *Fehér tenyér* sem festi túl színesre és vágykeltőre a nyugati világot. Az észak-amerikai nagyvárosok embertelen tömbház-rengetegekként, nagy forgalmú utak zajos hálózatoként jelennek meg a filmben, és képi ábrázolásuk a szürke és hideg-kék árnyalatok dominanciájával történik. Ebből következően, úgy tűnhet, Dongó Miklóst befogadja ugyan Amerika, ám otthonává mégsem válik a szabadság földje.

A Kádár-korban a vasfüggönnyel, aknazárral elzárt nyugati világ tehát idealizált élettérként tételeződött a moszkvai erőcentrum által meghatározott régióban. A vasfüggöny leomlása után a valós határátlépések, utazás-élmények rávilágítottak arra a hasadtságra, amely a képzelt nyugat és annak valós tapasztalata közt fennállt. Ez az ellentmondás a kilencvenes években talán nem meglepő, hisz a diktatúra szorításában, a kényszerű bezártságban a fantáziák óhatatlanul is jóval színesebbre rajzolták a Lajtán túli régiót, mint amilyen az valójában volt. Érdekes módon azonban a kétezres évek sem hoztak radikális változást a magyar szerzői filmek nyugat-ábrázolásában. Azokban ugyanis a nyugati világ az emberkereskedelem és a kultúra elsilányításának szürke színekkel festett terepeként jelenik meg – amiképpen erre a fenti példák segítségével igyekeztem rámutatni. Nyilván kockázatos négy-öt film alapján ilyen következtetéseket levonni, ám az mégiscsak szimptomatikusnak tűnhet, hogy abban a néhány, 2000-es években bemutatott szerzői alkotásban, melyekben a kelet-nyugati határátlépés motívuma megjelenik, a néhai vasfüggönyön túli világ ábrázolásának alaptónusa nem sokban tér el a 90-es évek hasonló témájú filmjeinek szemléletétől. Vagyis, úgy tűnhet, a nyugat szerzői filmes megítélése a rendszerváltás óta eltelt több mint két évtizedben lényegében alig változott valamit. A jelenség egyik fő oka talán az, hogy a kortárs filmrendezők középgenerációja (Török Ferenc, Hajdu Szabolcs, Mundruczó Kornél, Pálfi György és mások) még a késő Kádár-kor miliójében szocializálódott – amiképpen

<sup>8</sup> Pintér Judit Nóra trauma-elemzésében a trauma eseménye olyan törés, *cezúra*, amely az individuum életét egyelőre és egy utána állapotra osztja, és a két identitás között nincsen narratív folytonosság. A trauma, írja Pintér, „olyan törés, olyan *cezúra* az életben, amelyet nem képes addigi múltjával, világával, önazonosságával együtt megélni” (72).

ezt a *Moszkva tér* is bizonyítja.<sup>9</sup> Más szóval: alkotásaik térpoétikájából Európa korabeli kettéosztottságának mentális térképe rajzolódik ki újra és újra.<sup>10</sup>

Mindazonáltal persze az sem kizárt, hogy most lép majd színre egy új filmes generáció, akik számára a kelet-nyugat limes, a néhai vasfüggöny hült helye szabadon átjárható mindenfajta határfrász és gyomorideg nélkül. A nemrég bemutatott *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (Reisz Gábor, 2014) főhőse számára Lisszabon például hasonlóan élhető helyként tételeződik, mint éppenséggel Budapest. Ott is szerelemben lehet esni, lehet mosogatni, dolgozni, egyszóval majdnem úgy lehet élni, akár a saját hazában. Persze ehhez az is kell, hogy a magyar főváros olyan módon jelenjen meg a szóban forgó filmben, mint bármilyen más európai nagyváros. Vagyis egy tényleges és éles imaginárius határok nélküli Európa szerves részeként.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Dánél Mónika. „Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok. Kortárs magyar filmek posztkoloniális olvasatai”. *Esemény – trauma – nyilvánosság*. Dánél Mónika–Fodor Péter–L. Varga Péter (szerk.). Budapest: Ráció, 2012. 112–133.
- Kalmár György. „Inhabiting post-communist spaces in Nimród Antal’s *Kontroll*.” *Jump Cut* 56. Web. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/KalmarKontroll/index.html>
- . „A labirintus-elv: Férfiasságkonstrukciók és térszerkezetek összefüggései a magyar szerzői filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Györi Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 41–55.
- Király Hajnal. „A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Györi Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 202–215.
- Pintér Judit Nóra. *A nem múló jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest: L’Harmattan, 2014.
- Sághy Miklós. „Eastploitation”. *Filmvilág* 2014/10. 24–26.
- Schubert Gusztáv. „Rejtőzködő évtized”. *Metropolis* 2002/3–4. 10–22.
- Strausz László. „Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél”. *Metropolis* 2011/3. 20–28.
- Varga Balázs. „Terek és szerepek: tér és identitás Hajdu Szabolcs filmjeiben”. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Györi Zsolt–Kalmár György (szerk.). Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 216–225.

<sup>9</sup> Király Hajnal a jelen kötetben olvasható tanulmányában ír arról, hogy a rendszerváltás a fiatal rendezőgeneráció számára valójában nem felszabadulással, hanem illúzióvesztéssel járt (204).

<sup>10</sup> Vö. „Bármerre nézünk, ugyanazt látjuk a századvégi magyar filmben: a múlt valahogy nem tud véget érni, a jövő pedig nem tud elkezdődni” (Schubert 12). Kalmár György a jelen kötetben olvasható tanulmányában meggyőzően ír arról, hogy a kommunizmus idején kialakult mentális térképek, az úgynevezett mestermetaforák a rendszerváltás után is érvényben maradtak és továbbra is meghatározzák az egyének tértapasztatát (52).

## „Mindenki gettóstár”: tér, hatalom és identitás a *Nyócker!* című animációs filmben

Gauder Áron filmje egy hibrid teret működtet, amely egyszerre valós és textuális-fikciós tér: ugyanúgy budapesti kerület, mint New York-i gettó, shakespeare-i Verona vagy egy kicsinyített Magyarország. Ebben a speciális térben a kulturálisan Józsefvároshoz kötött figurák (cigányok, bűnözők, prostituáltak, stb.) saját sztereotípiáik megtestesüléseiként vannak jelen, és mint kisebbségek, az elnyomó hatalmak (rendőrség, hazai és nemzetközi politika) kiszolgáltatottjai. A „Nyócker” a gazdasági és erkölcsi konfliktusok tere, azonban egy csoda folytán a hatalmi struktúrák felborulnak, a konfliktusok elsimulnak, körvonalazódik egy utópisztikus, élhető világ. Ekképpen a film által létrehozott tér színpad, az imagináció tere.<sup>1</sup> Dolgozatomban a *Nyócker!* térbeli, hatalmi és identitásbeli alakzatait vizsgálom, mert szinte explicit állításait a magyar valóságról, politikáról, életről a film ebben a hármasságban fogalmazza meg.

Michel de Certeau definíciója szerint a tér „gyakorlatba vett hely.” (141) *A cselekvés művészete* című monográfiájában a város kapcsán megkülönböztet külső, madártávlatból való szemlélődést és járókelői, belső nézőpontokat. Ha a várost madártávlatból nézzük, a tér létrehozásában nem veszünk részt, kívülállókká maradunk. Ebből a perspektívából a nyolcadik kerület csupán egy „slumosodó”, lepusztult városrész, ahol kimagaslóan gyakori a bűnözés. És valóban, ahogy a Legfőbb Ügyészség statisztikáiból kiderül, „2005-ben a VIII. kerületben a legmagasabb a bűnelkövetők száma, ezer főre 29 bűnelkövető jut” (HVG). Egy másik weboldalon a következőket olvashatjuk: „[a] Belső-Józsefváros területére koncentrálódik a kerületben a bűncselekmények 30%-a. A közterület rendjét sértő erőszakos, garázda, személy- és vagyon elleni bűncselekmények, a prostitúció és a kábítószerrel összefüggő bűnözés jelent problémát. (...) [A prostitúció] visszaszorításában a térfigyelő rendszer szakszerű alkalmazása és az állandó, fokozott rendőri jelenlét hozott és hoz jelentős eredményeket”. Ennek megfelelően a film elején kamerákat szerelnek fel a „Nyócker”-ben, a megfigyelendő személyek nem kis megbotránkozására. A rendőröknek azonban nem céljuk a bűnözés visszaszorítása, csupán a hatalmukkal akarnak visszaélni, csúszópénzt remélnék a térfigyelő

---

<sup>1</sup> Vö. Vincze Teréz kötetben megfogalmazott gondolatával: „a mozi sajátos, a különféle felépítésű terek találkozásában az értelemben is, hogy maga a médium termel egy sajátos térérzetet a befogadó szubjektum számára, mely ugyanakkor a társadalmilag előállított terek reprodukcióinak gazdag tárházát is felhasználja a mediatizált tér felépítésében” (36).

rendszerből. „Minket arra képeztek ki, hogy az ilyen kis taplókat jól odabasszuk meg a radiátorhoz bilincseljük, nem arra, hogy színes gombokkal játszódjunk” – mondja Badár (0:26:00), a rendőr (arcát és hangját a más filmekben többnyire „surmó” karaktert játszó, jól ismert Badár Sándor kölcsönözte). Tipikusan kelet-európai szituáció ez, a posztoszocialista társadalom bizalmatlansága képeződik le a filmben az (állam) hatalommal szemben. De Certeau szerint a gyengék nem tudják az őket elnyomó rendszert megváltoztatni, ezért különféle manőverekkel, taktikákkal élnek a túlélés érdekében. A filmben sem történik másképp, a kamerát ellopják. Tehetetlenségükben a rendőrvicekbe illő, inkompetens rendfenntartók elrontják a megfigyelő rendszert, ezért számítógépes garázdákat (akiknek a film készítői kölcsönözték az arcukat) kérnek fel a probléma megoldására. Arra kérik őket, hogy csak ott figyeljenek, ahol pénz mozog. „Betöréses lopás? Garázdaság? Utcai erőszak? Az semmi, olyanra nem kő figyelni” – oktatja őket Vizio őrmester (0:26:30). A „garázdák”, a szórakozott füvesek azonban az ellenőrző termet arra használják fel, hogy egy valóságshow-t hozzanak létre, a felvételt, amely tulajdonképpen az alkotás maga, a film végén szimbolikusan átnyújtják a nézőnek. A kazettán a „8KER REALITY” felirat olvasható, a filmet a valóság leképezéseként állítják be, így a megfigyelés, ellenőrzés mozzanata medializálódik. A kamerák a gyakorlatban nem hoznak létre panoptikus, fegyvelmező teret. A hatalmat ki lehet játszani ugyan, de számos szereplő kémkedik az olajügyben, ami az államszocializmus besúgóhálózatát idézi. A filmben ábrázolt bűnözők (stricik, garázdák, tolvajok, stb.) kollektív akciói ezáltal is átpolitizálódnak, de különösen azért, mert a bűncselekmények által a film kizsákmányolt karakterei (cigányok, prostituáltak, fehér prolik) a túléléshez szükséges politikai érdekeiket próbálják érvényesíteni. Ezeket a tendenciákat James C. Scott az „ellenállás hétköznapi formái”-nak nevezi:

Olyan megnyilvánulások sorolhatók ide, mint a munkalassítás, színlelés, álen-gedelmesség, dezertálás, csórogatás, csempészes, vadorzás, gyűjtogatás, rágal-mazás, szabotázs, orvtámadás, illetve gyilkosság, névtelen fenyegetések, és így tovább. Ezekhez nyúlnak először átlagos történelmi körülmények között, amikor a nyílt szembeszállás lehetetlen vagy halálos veszélyekkel járna. Ha egy társadalmi osztály tagjai széles körben alkalmazzák ezeket a technikákat az elittel vagy az állammal szemben, ez az esetek egyszeri előfordulásának banalitätsát messzemenően meghaladó következményekkel járhat. (1996/a: 109–10)

Ennek megfelelően a film nyolcadik kerületi szereplőinek hirtelen meggazdagodását olajkrízis és öngyilkossági hullám követi.

Michel Foucault szerint heterotópiák „azok a reális, tényleges, a társadalmi intézményrendszeren belül kialakított helyek, amelyek egyfajta ellenszerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra bel-sejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók” (149). *Eltérő terek* című esszéjében Foucault a heterotopia különféle alapelveit határozza meg, többek között a kert, a

pszichiátriai klinika és a könyvtár példáin keresztül. Dolgozatomban azt igyekszem megmutatni, hogy a film által létrehozott „Nyócker” olyan tér, amelyben a szereplők hatalmi játszmái és identitáspolitikái a tér heterotóp jellegének megfelelően strukturalódnak (vö. Györi-Kalmár 12).

Példaként hozza fel Foucault a pszichiátriai klinikákat, ahol „azokat az egyéneket helyezik el, akiknek a viselkedése az átlaghoz, illetve a megkövetelt normákhoz képest deviánsnak minősül.” (151) Ez a film legtöbb szereplőjére igaz. A „Nyócker”-ben élő „paraszt” Csorba klán prostitúcióból tartja fenn magát (a családfő elmondása szerint „vállalkozó”), a konkurens cigány Lakatosék szintén bűnözők, az arabok Osama bin Ladent rejtegetik a gyrosozójuk pincéjében. Hasonlóan sztereotípiákból merítenek a szerzők a zsidók, kínaiak, a melegek, a rendőrök esetében. A deviáns viselkedés – értem itt a bűncselekményeket – azonban a „Nyócker” területén belül általános, szinte normaszzerű. Lakatos Lóri, amikor egy koldus ingyen akar inni a kocsmájában, a következő szavakkal utasítja rendre: „takarodjál inkább és lopjál, mint a többi rendes ember!” (0:58:07). Ahogy Scott írja, „[h]a egy hegemoniának sikerül meggyőznie az alávetetteket arról, hogy helyzetük, életlehetőségeik és megpróbáltatásaik megváltoztathatatlanok és elkerülhetetlenek, akkor még korlátozott formában sem kell megváltoztatnia az emberek értékrendjét ahhoz, hogy meglegedést, belenyugvást érjen el. [...] ilyen körülmények között a természeti törvény erejével jelenik meg a kasztrendszer és benne az egyén helyzete” (1996/b: 81).

Foucault harmadik alapelve szerint „[a] heterotópia képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybe gyűjteni.” (152) A „Nyócker” egy intertextuális, posztmodern tér, amely nem zárja ki magát a kulturális világörökségből. Az egymástól tiltott szerelmesek a *Rómeó és Júliát* idézik, a zenei betétek pedig a *West Side Story* című musicalt, Rozi mama kísértetiesen hasonlít a *Mátrix* (Wachowsky testvérek, 1999) Orákulumára, a rapcsata pedig olyan filmekből lehet ismerős, mint például a *8 mérföld* (Curtis Hanson, 2002). Két, egymástól eltérőnek tűnő, de szorosan egybefüggő tér kerül újrafelhasználásra a *Nyócker!*-ben: a Shakespeare-i Verona és a New York-i gettó. Akárcsak a *Rómeó és Júliában*, a filmben is két család – Csorbáék és Lakatosék – konfliktusa áll a középpontban<sup>2</sup>, amire Lakatos Ricsi nyíltan reflektál is: „tényleg olyan, mint abban a nyálas digó sztoriban, és a főszereplők mi vagyunk” (0:15:51). Ahogy Shakespeare művében, úgy a filmben is megfigyelhető egyfajta generációs törés: a gyűlölködő felnőttek állnak szemben a boldogulni vágyó fiatalokkal. „Én is utáltam a te apádat, hogy égjen a gyehennán, ez a dolgok rendje” – mondja Lakatos Gusztibá Csorba Károlynak (0:03:28). A kamerák felszerelése után a két klán vezetői kis híján egymásnak esnek, miközben a „kamera” oldalra svenkel és a fiatalokat látjuk az iskola előtt, ahogy az amerikai fekete hiphopkultúra ikonikus tárgya, egy „boombox” (más néven: „ghetto blaster”, hordozható magnó) mellett szórakoznak együtt. Míg a felnőttek cigány és strici-prostituált

<sup>2</sup> A Rómeó és Júlia cigány újragondolása egyébként nem egyedi jelenség, lásd: *Rap, revü, Rómeó* (Oláh J. Gábor, 2004.), illetve *Dallas Pashamende* (Pejő Róbert, 1992).

táborokra különülnek el – Lakatos Lóri az utcáról kiabál, Csorba Károly az erkélyről –, addig az iskola kapujában békében megfér egymás mellett ugyanazt a hiphop zenét hallgató cigány, arab, zsidó és „paraszt” gyerek. Nemcsak gyűlölet és szeretet áll tehát egymással szemben, hanem egy monokulturális és egy multikulturális generáció is. Bár a boombox jelenléte a 2000-es évek közepén már igencsak tájidegennek tűnik, a cigányság és a hiphop közös története csak 90-es évekre nyúlik vissza. Ahogy Imre Anikó írja,

[a] világzene<sup>3</sup> – különösen az MTV-nek köszönhető – beszivárgása Kelet-Európába jelentette azt a tényezőt, amelynek hatására roma származású zenei tehetségek megvethették a lábukat és a nyolcadik kerületet helyi Harlemmé alakították. Az 1990-es évek végére számos roma rapet játszó helyi zenekar tett szert népszerűsége, köztük a Fekete Vonat (nevüket a roma munkásokat Budapest és Kelet-Magyarország között szállító vonat adta). A globális zene hibrid hangjait és nyelveit ötvözték zenéjükben, a szerelemről és rasszpolitikáról (mely kifejezést mesterségesen „kisebbségi politikává” semlegesítette az egykori kommunista hatalom) rappeltek, és a szegény városrészt a bimbózó roma identitáspolitika metaforikus terévé változtatták a zene nyelve által. (104)

A filmben tehát Harlem megidézett tere, a multikulturalitás, a nyitás identitáspolitikája az, amely ha nem is megszünteti, de valamelyest semlegesíti az ellentéteket és lehetővé teszi, hogy az egyes csoportok egymás mellett éljenek. Ahogy a *Rómeó és Júlia* kapcsán Ági néni, a magyartanár megfogalmazza: „ha a gyűlöletet elfeledve összefogtok a közös cél érdekében, bármit el tudtok érnei az életben.”<sup>4</sup> A *Nyócker!* tulajdonképpen ezt igyekszik bizonyítani a gyerekek időutazásával és meggazdagodásával. A nyolcadik kerület („hibrid”) zene általi átpolitizálására szintén jó példa a *Gipsy Side* (Gát Balázs, 2006) című filmben bemutatott rapcsapat, akik szintén a nyolcadik kerületben kezdtek pályafutásukat a Fekete Vonathoz hasonló témákkal. A filmben a fiatal rapperek ellátogatnak abba a boltba, ahol a rapperségükhöz illő, amerikai fekete divatcikkeket: sapkákat, felsőket, cipőket, stb. szokták venni. A fekete eladó azonban nem Harlemből, hanem Nigériából jött, az idealizált Harlem szerepét tulajdonképpen csak eljátssza, ugyanúgy, ahogy a rapcsapat tagjai a fekete rappereket. Hasonlóképpen, a *Nyócker!* tere színpadként működik, karakterei sztereotíp társadalmi szerepeiket játsszák el. Figyelemre méltó ebből a szempontból is az animációs technika, a befotózott és átrajzolt arcok, valamint a tőlük függetlenül működő elnagyolt, rajzolt testek, amelyek együttesen karikatúrákra emlékeztetnek. A sztereotípiák mint kulturális minták ugyancsak inkorporálódhatnak és a társadalmi nemhez hasonlóan valóságossá válhatnak. Judith Butler írja a gender kapcsán: „a performativitás elgondolhatatlan az ismétlődhetőség

<sup>3</sup> Úgy gondolom ebben téved a szerző, mert sokkal inkább a mainstream könnyűzenéről van szó. A Fekete vonat hangzásvilágán a rap, a hiphop, az R&B hatása érződik, semmint nem-angolszász népzenei hatások.

<sup>4</sup> Ez a kijelentés persze a halott szerelmesekre való tekintettel éppolyan naiv, mint az az elképzelés, hogy a multikulturalitás önmagában megoldja a gettó problémáit.

folyamatán kívül, a normák szabályozott és kikényszerített ismétlődésén kívül. És ezt az ismétlést nem egy szubjektum hajtja végre; éppen fordítva, az ismétlés teszi lehetővé a szubjektum létrejöttét, és alkotja a szubjektum időleges feltételeit.” (99)

Ahogy a közösségi tudatban Harlem, úgy a „Nyócker” sem „valós” tér, sokkal inkább szociálisan konstruált tér: helymítosz.<sup>5</sup> A film egy komikus jelenetében a fiatalok visszautaznak az időben, hogy egy, a földtörténeti „Nyócker” területén ásott gödörbe összetereljenek egy mamutcsordát, amelyből a jelenben az állatok teteméből olajat nyerjenek. Az emberek, akikkel találkoznak, kísértetiesen hasonlítanak a két ellenséges klán vezetőire, az őslakosok között ott vannak az „őslakatosok”, valamint a rendőrök és prostituáltak elődjait is láthatjuk. A két őskori–primitív család között ugyanúgy konfliktus van, mint a jelenkoriak között, ahogy a(z illegális) szerencsejáték és a prostitúció problémái is örökösnek tűnnek.<sup>6</sup> A sztereotípiákat tehát a készítő visszavetítik a múltba. A „Nyócker” így több idősíkot foglal tehát magába (ahogy Foucault nevezi heterokroniát). Amikor a fiatalok felrobbantják az olajnyeréshez használt bombát, kialakul a Kárpát-medence (és kontinensek), így a „Nyócker” és Magyarország összefonódik egy, a film által teremtett mítoszban. Szinekdochikus kapcsolatban állnak már a film elejétől kezdve, hiszen a film sztereotípiái nem mások, mint a magyar közgondolkodás leképezései, a kilencedik, tizedik, stb. kerületben is ugyanezekkel az attitűdökkel találkozunk, a rasszizmus, a bűnözés és a korrupció sem egyetlen városrészben problémák, hanem az ország egészében (és az országhatáron túl is). A megteremtett térmítosz parodisztikus. A film intertextualitásának, posztmodernségének megfelelően műfajilag is hibrid: egyszerre mutatja a filmvígjáték, musical, science fiction, sőt a *heritage film* jegyeit is, utóbbit karikírozva, parodizálva. A film gyerekszereplői, vagyis magyarok hozzák létre a világ ma ismert földrajzát. Mindez összecseng egyes magyarországi, többnyire szélsőjobbaldali csoportok *new age*-jellegű, populáris eredetmítoszaival, ugyanakkor a túlzás eszközével élve karikatúrisztikusan reflektál rájuk (a magyarok Atlantiszból, más bolygóról való származtatása, a magyar nyelv ősnyelvisége, stb.). A multikulturalitás mint a szegénységből való kiút eszköze és az ehhez kapcsolódó mítoszteremtés, mint szatíra tehát politikai állítások.

A *Nyócker!* mindazonáltal különleges alkotásnak tekinthető abból a szempontból, hogy egy (a tér heterotóp megalkotása általi) utópia felvázolásával kiutat mutat. Ahogy Scott írja, „a legtöbb hagyományos utópiát többé-kevésbé szisztematikus tagadásaként is értelmezhetjük, az alávetettek tapasztalta kizsákmányolás, elnyomás tagadásaként.” (1996/b: 88) Tulajdonképpen egy sikertörténetről van szó, még akkor is, ha a befejezés nem nevezhető katartikusnak. Ahogy a középkori katolikus világban az uralmi rendszert átmenetileg felforgató karnevál után, úgy a filmben is visszaáll a rend: elfogy az olaj és a pénz. De mi zárja ki azt, hogy a fiatalok újra visszamenjenek az időben és/vagy más módon gazdagodjanak meg? Miután a politikusokat közös erővel kiakolbóltot-

<sup>5</sup> Lásd bővebben: Shields Rob. *Places on the margin. Alternative geographies of modernity* (29–58).

<sup>6</sup> Vö. Scott fentebb idézett, az alávetettség naturalizálásáról szóló állításaival.



ták a kerületből, a két családfő együtt megy kocsmázni. Kibékülnek, megállapodnak, hogy szükség esetén vigyáznak egymás utódaira. Elhatározzák, hogy leválasztják a „Nyócker”-t Magyarországról, ezáltal a magyar (tulajdonképpen: kelet-európai) problémákkal is leszámolnak. Ahogy Csorba Károly mondja: „a Nyóckerországban nem lesz cigány meg magyar meg kínai, csak sok jó cimborá” (1:12:17). Úgy tűnik tehát, hogy a pénztelenség okolható a rasszizmus miatt, mert ha van pénz, béke is van. Beszédesebbnek tartom a kerületre atombomba ledobására parancsot adó George Bush megfogalmazását – „dezintegrálni őket azonnal” (1:15:00) –, ami, ha közvetetten is, de elismeri az integrált közösség létét. A tér leválasztásával és autonómiát ígérő újraszervezésével együtt az elnyomó hatalom (magyar politika, állam) elveszti ellenőrző pozícióját, a szereplők identitáspolitikái pedig megváltoznak. Megváltozott attitűdjeikben felsejlik egy időtlen kérdés is: mennyire mesterséges és a hatalom által fenntartott társadalmi jelenség a bűnözés vagy a rasszizmus?

A rasszizmus mint probléma ugyan megoldódni látszik a filmben, de maga a film paradox módon végig rasszista sztereotípiákból táplálkozik, cigány- rendőr-, stb. vicceken nevet a közönség. Az egyes etnikai csoportok mellett a nőkkel sem politikailag korrekt a film. Imre Anikó így fogalmaz: „nehéz nem észrevenni, hogy amikor a film női szereplői éppen nem háttérben vannak vagy hiányoznak, akkor ábrázolásukat ősrégi sztereotípiák vezérlik, melyekből teljesen hiányzik az a fajta önreflexív gúny, ami a férfi szereplők etnikai sztereotípiáiban egyébként megjelenik” (110, saját fordítás). A sztereotip ábrázolás alól talán csak a bölcs Rozi mama, illetve Lakatos Ricsi vágyának objektuma, Csorba Julika kivétel. A cselekményt végig Ricsi vágyai motiválják, ő akar meggazdagodni abból a célból, hogy Julikát megszerezhesse. Julika végig el akar mondani egy titkot Ricsinek, de ő nem engedi, hogy megszólalhasson. Csupán a film végén, az olaj elfogytával sikerül lesbikusként előbújnia és ezzel végképp lehetetlenné tennie Ricsi álmát. Az, hogy Ricsi nem figyel Julikára, végül katasztrófális következményekkel jár, elég, ha a Wall Street-i öngyilkosokra vagy a lebombázott Bukarestre gondolunk. A film tehát végsősoron reflektál a nők elnyomásának problémájára, de mégsem teszi őket rasszpolitikai konstrukciói részévé. Rozi mama felveheti a békítő szerepét, de őt nem szükséges békíteni, mert – mint egy női archetípus – gyűlölködés helyett az esszenciális szerelemről és összefogásról beszél. A rasszizmus így – irreálisan – a férfiak problémájának tűnik. Továbbá, a film egyáltalán nem ábrázolja azt a szegénységet, amiről részben beszél, és amiről a nyolcadik kerülettel kapcsolatban beszélni lehetne. Az rajzolt épületek ugyan lelakottak, de a hátterek egyáltalán nem ridegek, néhol egész szépek, és meleg színei az otthonosság érzetét keltik. A gyerekek öltözete olcsó, de nem szegényes: középosztálybeli iskolásoknak tűnnek. Se Csorbáék, se Lakatosék nem küszködnek kenyérgondokkal, a bűnözéssel sikerül a két családfőnek egzisztenciát teremtenie. A magyar cigányság és a nemcigány magyarság konfliktusai azonban aligha ragadhatók meg kvázi középosztálybeli, kisstílu gengszterek rivalizálásában, holott a film önmagát a valóság leképezéseként állítja be (ahogy a *Gettósztár* című trackben rappeli LL Junior: „Nekünk ez az élet itt / Az igazi magyar valóság”).

A Nyócker–Magyarország párhuzam feltételezi, hogy minden roma és minden nemroma magyar felnőtt egyazon homogén kulturális térbe tartozó, bűnöző életvitelt folytató szubjektum és mindössze rassz- és foglalkozásalapú különbségek léteznek közöttük. Természetesen mind a roma, mind a nemroma magyarság sokkal széttartóbb kulturális mezőn helyezkedik el, tehát a film nem számol (a koncepció korlátainak megfelelően nem is számolhat) a gazdaságföldrajzi, társadalmi réteg alapú, stb. eltérésekkel sem roma és nemroma, roma és roma, valamint nemroma és nemroma szubjektumok között. A Csorba és Lakatos klán ugyanabban a kerületben él és ugyanazt a szlenget beszéli, kvázi egy kultúrába tartoznak. A két családfő kocsmai kibékülése ebből a szempontból szimptomatikus. Mindkét férfi ugyanazt a röviditalt issza, ugyanúgy részegednek le és ugyanúgy dohányoznak. Kocsmakultúrájuk egyetlen különbsége az eltérő márkájú cigaretta: Csorba úr Szittyát szív, Lakatos úr Calcuttát, amelyekkel meg is kínálják egymást. A jelenet azt sugallja, hogy bár mindkét klán más-más helyről származtatja magát, nincs közöttük számottevő különbség. Rámutat arra, hogy mindkét fél bevándorlók leszármazottja. Sőt, mivel a gyerekek a robbantással gyakorlatilag megteremtik a Kárpát-medencét, a film mítosza szerint cigány és „paraszt” (továbbá kínai, arab, zsidó) közösen teremtették meg a hazát. Ez egy nagyon szimpatikus fantázia, amelyre a magyar közönségnek, úgy gondolom, szüksége van. Mindazonáltal, a rasszizmus problémáját földrajzi (nem ugyanolyan a romák és nemromák együttélése Pesten, Borsodban vagy az osztrák határon), iskolázottság, politikai nézet, stb. alapú tényezők is befolyásolják. A kocsmajelenet máshogy nézne ki, vagy akár meg sem történhetne például egy értelmiségi Lakatos és egy szélsőjobboldali Csorba között.

A Nyócker–Magyarország szinekdoché tehát igencsak naiv konstrukció. Viszont a film ugyanúgy nem szociográfia, ahogy egy valóságshow sem azonos a valósággal. A *Nyócker!* sokkal inkább egy stilizált játék a sztereotípiákkal egy félig képzeletbeli, színpadszerű térben. A „Nyócker” heterotóp, posztmodern megalkotottsága olyan multikulturális, nyitott identitáspolitikákkal társul, amelyek képesek a valóság problémáit megkerülve olyan átélethető fantáziákat létrehozni, amelyekben magyar cigányságnak és nemcigány magyarságnak egyaránt helye van. A konfliktusok és különbségek részletezése helyett a hasonlóságokra, a közös múltra és jövőre mutat rá. A szociográfiát a magyar nézőknek saját kútforrásból kell hozzátenniük, hogy a film hiteles, a film által felmutatott fantáziák pedig hihetőek legyenek.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Budapesti bűnözési térkép: gettósodó „nyócker”?* hvg.hu, 2006. 05. 11., Web. 2015. 02. 30.  
Butler, Judith. *Jelentős testek*. Budapest: Új Mandátum. 2005.  
Bűnmegelőzés és áldozatsegítés Budapesten, TÁMOP, Web, 2015. 01. 30.  
de Certeau, Michel. *A cselekvés művészete*. Budapest: Kijarat Kiadó. 2010.  
Foucault, Michel. „Eltérő terek”. *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Sutyák Tibor (szerk.). Debrecen: Latin Betűk. 1999, 147–157.

- Imre Anikó. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- Kalmár György–Győri Zsolt. „A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben.” *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 7–24.
- Scott, James C. (a). „Az ellenállás hétköznapi formái”. *Replika*. 1996/23–24, 109–139.
- . (b). „Erős-e a hamis tudat?”. *Replika*. 1996/23–24, 81–108.
- Shields, Rob. *Places on the margin. Alternative geographies of modernity*. New York, Routledge, 2013., 29–58.
- Vincze Teréz: „Testek túgoló keretben – térkonceptiók a modernista magyar filmben”. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 25–41.



# A kötet szerzői

**BENKE ATTILA** az ELTE Bölcsészettudományi Karán Filmelmélet és filmtörténet alapszakon, majd Filmtudomány mesterszakon végezte felsőfokú tanulmányait. 2013 óta a Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, média- és kultúraelméleti programjának doktorandusza. A képzés keretében 2014 ősze óta folytat oktatói tevékenységet. Kutatási területe a hollywoodi műfajfilm, az identitás és az ideológia kapcsolata, de jelentek meg írásai a magyar és távol-keleti filmekről is a *Metropolis*, a *Filmvilág*, a *Pannonhalmi Szemle* és a *Filmszem* című folyóiratokban, a Szóts István és Sára Sándor életművét taglaló kötetekben, valamint a Doktoranduszok Országos Szövetsége által rendezett Összkep (2013) és Tavaszi Szél konferenciák (2014 és 2015) tanulmányköteteiben. (Film)kritikusként publikál még a *Prae.hu*, a *Kortárs Online* és a *PC Guru* portálokon.

**FELDMANN FANNI** a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének brit kultúra mesterszakos hallgatója. Főképp a szexuális másság irodalmi és filmes reprezentációi érdeklik, jelenleg a kelet-európai LBMTQ témájú filmek kultúratudományos szempontú elemzésével foglalkozik. A témában a *Szkholion* című folyóiratban publikált. Kutatási eredményeit több konferencián is bemutatta, mind hazai, mind nemzetközi fórumokon, diák- és tematikus konferenciákon. A Hatvani István Szakkollégium tagja, ahol az anglistika-amerikanisztika szakcsoport hallgatói tanulmánykötetének szerkesztője. A European Network for Cinema and Media Studies (NECS) tagja.

**GYŐRI ZSOLT** (1974) a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetében adjunktusként dolgozik, itt szerezte PhD-fokozatát is. Kiemelt kutatási területei közé tartozik a film és társadalom, a mozi, a történelem és az emlékezet ideologikus viszonyainak vizsgálata, különös tekintettel a brit és a magyar filmtörténetben. Antológiát szerkesztett a brit moziról (*Fejezetek a brit film történetéből*, 2010), társszerkesztője volt a rendszerváltás utáni magyar mozi test- és szubjektumfelfogását vizsgáló kötetnek (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni filmben*, 2013). *Filmek, szerzők, kritikai-klinikai olvasatok* című monográfiája 2014-ben jelent meg. Tanulmányait, recenzióit hazai és nemzetközi folyóiratokban, konferencia-előadásait hazai és külföldi tanulmánykötetben publikálta.

**HAJNAL MÁRTON** az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika programjának hallgatója; korábban a Szegedi Tudományegyetem Vizuális kultúratudomány mesterszakát, illetve az ELTE Pszichológia alapszakát végezte el. Darida Veronika témavezetése alatt írt disszertációjának témája a fogyatékkal élők színpadra állítása a 20. században. Színházi és filmes kritikái rendszeresen jelennek meg többek között a *7óra7*, a *Prae* és a *Revizor* portálokon.

**HORVÁTH IMRE** a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének mesterszakos hallgatója. Főképpen a tér, a hatalom és a társadalmi nem összefüggései érdeklik. 2015-ben, jelen kötetben publikált írása mellett elfogadásra került az *Alföld* folyóiratnál is tanulmánya a témában. Költőként rendszeresen publikál irodalmi folyóiratokban és jelentősebb portálokon (*A Vörös Postakocsi*, *Apokrif*, *Irodalmi Jelen*, *Kortárs Online*, *KULTer.hu*, *SZIFonline*, *Szkhonline*).

**KALMÁR GYÖRGY** a DE Brit Irodalom Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs magyar film, a *gender studies* valamint az angol irodalom története. Több mint negyven tanulmány, szakcikk és három könyv szerzője: *Szöveg és vágy: pszichoanalízis, irodalom, dekonstrukció* (Anonymus, 2002), *A női test igazsága. Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig* (Kalligram, 2012), *Testek a vásznon. Test, film, szubjektivitás* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012). Jelenleg egy a rendszerváltás utáni magyar film férfiasság-konstrukcióiról szóló könyvön dolgozik.

**KIRÁLY HAJNAL** az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének kutatója, *A másság terei. Kulturális tér-képek, kontakt zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című nemzetközi kutatócsoport tagja. 2008-ban szerzett doktori oklevelet az ELTE Bölcsészkarán, esztétika-filmelmélet szakon. Disszertációja, amely az irodalmi adaptáció elméleti megújítását tűzte ki céljául könyvként is megjelent *Könyv és Film között. A húsgelven innen és túl* címmel (Koinónia 2010). 2012 és 2014 között a Lisszaboni Egyetem Összehasonlító Kultúratudományi Központjában végzett posztdoktori kutatást, az irodalmi adaptációk elméletét az intermedialitás, főként a film és festészet viszonyának diskurzusa felé tágítva. Újabb kutatásai Manoel de Oliveira filmművészetére, valamint a kortárs magyar és román film kulturális aspektusaira irányulnak. Számos tanulmánya és cikke jelent meg kül- és belföldi tematikus kötetekben, folyóiratokban.

**PÓLIK JÓZSEF** (1969) a Debreceni Egyetemen végezte tanulmányait, filozófia szakon. 1998-ban szerzett diplomát, 2004-ben doktorált, 2006 és 2012 között az Eszterházy Károly Főiskolán tanított filozófiát, etikát, esztétikát. 2012 óta a Debreceni Egyetem

Filozófia Intézetének adjunktusa. Esszéi, tanulmányai, kritikái a *Határban*, az *Alföldben*, a *Vulgoban*, a *Pergő Képekben*, a *Magyar Tudományban* és különféle tanulmánykötetekben jelentek meg. Novelláit a *Liget*, a *Forrás*, drámáját a *Látó* közölte 2011-ben. 1995 és 2000 között kisfilmeket, videoklipeket írt és rendezett (Anima Sound System, Tankcsapda stb.). Tagja volt a Balázs Béla Stúdióknak és a Duna Műhelynek, ahol 1998-ban forgatta *Lamm* című kisjátékfilmjét. Első, filozófiai és esztétikai írásokat tartalmazó könyve 2006-ban jelent meg *Levél Foudayba* címmel a Gutenberg tér sorozatban. 2007-ben rövid prózai írásai láttak napvilágot, *Ha valaki jönne* címmel a Felsőmagyarország Kiadó gondozásában.

**SÁGHY MIKLÓS** a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének adjunktusa. Tanulmányai, cikkei a kortárs magyar irodalom, a film és az irodalom kapcsolata, valamint a média- és metaforaelméletek témaköreiben jelentek meg. Publikált kötetei: *Az újmagyar dal (kortárs lírakritika)* (társszerző: Tóth Ákos), 2004; *A fény retorikája (A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban)*, 2009; *A film jövője a digitalizáció korában. Adatbázis és/vagy narratíva?* (társ-szerző: Dragon Zoltán), 2012.

**STÓHR LÓRÁNT** (1974) a Színház- és Filmművészeti Egyetem docense, az *Élet és Irodalom* filmkritikusa. Az ELTE matematika tanári és a Színház- és Filmművészeti Egyetem mozgóképtudományi szakán végzett. Az SZFE-n szerzett DLA fokozatot 2007-ben. Kurzusokat tartott a Pécsi Tudományegyetemen és a kolozsvári Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen. 2008 és 2010 között a Zsigmond Király Főiskola oktatója volt. Írásait a filmmelodráma, a kortárs magyar film és a dokumentumfilm története témaköreiben publikálta, többek között a *Filmvilágban*, a *Metropolisban*, az *Apertúrában* és a *Jelenkorban*. *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl* című kötete az Apertúra Könyvek sorozatában jelent meg 2013-ban.

**SZABÓ ELEMÉR** kulturális és vizuális antropológia szakon szerzett diplomát a Miskolci Egyetemen, emellett filozófiai és teológiai tanulmányokat is folytatott. A dokumentumfilmhez kapcsolódó munkáiban Gulyás Gyula tanítványának vallja magát. Az *Attila kincsei* című film rendezéséért elnyerte a legjobb antropológiai filmnek járó díjat a 2007-es nemzetközi Dialéktus Filmfesztiválon. Jelenleg Debrecenben él, ahol vizuális kultúrát, mozgóképkultúrát és médiaismeretet, társadalomismeretet és etikát tanít, valamint képzőművészeti kiállítások rendezésével és megnyitásával foglalkozik. Az antropológiai film elméleti, gyakorlati és etikai kérdései foglalkoztatják, ez a tudományos perspektíva jellemzi filmtudományi konferenciákon tartott előadásait és publikációit is.

**URECZKY ESZTER** egyetemi tanársegéd a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének Brit Kultúra Tanszékén. Kutatási területe főként a kortárs angol próza, azon belül a test, a betegség és az orvostudomány ábrázolása, amelyet posztstrukturalista,

feminista és biopolitikai elméletek szemszögéből vizsgál. Érdeklődési körébe tartozik továbbá az evés és a főzés irodalmi és filmes ábrázolása. Fontosabb filmes publikációi a *Metropolis*, a *Prizma* és a *Szkhion* folyóiratokban, valamint a *ZOOM*-sorozatban (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, 2013) jelentek meg.

**VARGA BALÁZS** az ELTE BTK Művészetelmélet is Médiakutatási Intézetének munkatársa, a Filmtudomány Tanszék Adjunktusa. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2008-ban doktorált az ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programjában. 1997 óta tanít vendégelőadóként különböző magyar felsőoktatási intézményekben. A *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat alapító szerkesztője. A magyar filmtörténetről és kortárs filmről 1991 óta jelennek meg írásai magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. A rendszerváltás utáni magyar film intézményi átalakulásáról szóló kötete 2016-ban jelenik meg a L'Harmattan Kiadó gondozásában.

**VINCZE TERÉZ** 2000-ben az ELTE magyar nyelv és irodalom szakán, 2001-ben esztétika szakán diplomázott, illetve az ELTE mozgóképelmélet és pedagógia, valamint irodalomelmélet szakprogramjain szerzett oklevelet. 2009-ben az ELTE BTK Filozófia Doktori Iskolájának esztétika doktori programjában szerzett PhD-fokozatot *Szerző a tükörben: a filmszerző fogalmának (át)értelmezése kortárs önreflexív filmekben* című értekezésével. 1999 és 2002 között az esztergomi Vitéz János Katolikus Tanítóképző Főiskola filmes specializációján filmtörténetet és filmelemzést oktatott. 2002-től meghívott előadó, 2004-től tanársegéd, 2010-től adjunktus az ELTE Filmtudomány Tanszékén. 1999 óta a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője, 2003 és 2009 között főszerkesztője volt. A *Metropolis* Könyvtár első köteteként jelent meg első könyve 2013-ban *Szerző a tükörben: szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* címmel. Jelenlegi fő kutatási területei: a test és a testi érzékek szerepe a filmben, feminizmus és *gender*-reprezentációk a vizuális kultúrában, szerzőiség a kelet-ázsiai filmművészetben.

**VIRGINÁS ANDREA** a kolozsvári Sapientia-EMTE Média Tanszékének egyetemi docense, érdeklődési és kutatási területe: kultúra- és médiumelméletek, kortárs film (műfajok, ikonográfiák, kánonok), feminizmus. Megjelent kötetei: *Az erdélyi prérin. Médiatájkép* (2008), *Crime Genres and The Modern-Postmodern Turn* (2008, 2011), *Audiovizuális kommunikáció* (2015). Számos tanulmánya, recenziója és kritikája jelent meg magyarul és angolul folyóiratokban (*The Nordic Journal of Aesthetics*, *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, *Studies in Eastern European Cinema*, *Scope*, *Hungarian Journal of English Studies*, *TNTeF (Társadalmi Nemek Tanulmánya e-Folyóirat)*, *Filmszem*, *Metropolis*, *Apertúra Magazin*, *Filmtett*, *Kalligram*, *Filmkultúra*) és gyűjteményes kötetekben. A *TNTeF (Társadalmi Nemek Tanulmánya e-Folyóirat)* szerkesztőbizottsági tagja.



**A kortárs filmtudomány kulcskérdései****4.**

A Debreceni Egyetemi Kiadó és a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszéke gondozásában induló filmelméleti és filmkritikai könyvsorozat célja a magyar és külföldi tudományosság legfrissebb csapásirányaihoz szorosan kapcsolódó filmes témájú kutatások megjelentetése. Egy olyan fórum létrehozására törekszünk, amelyben megférnek egymás mellett a hazai és egyetemes filmkultúrával foglalkozó kutatások, a történeti és elméleti orientáltságú szövegek, a fiatal tehetségek és a már nemzetközileg is elismert szerzők munkái. A könyvsorozat célja gazdagítani a nagy múltú hazai filmkutatás és a nemzetközi filmtudományi műhelyek közötti párbeszédet.

**A sorozatban eddig megjelent:**

1. Kalmár György: *Testek a vásznon (Test, film, szubjektivitás)* (2012)
2. Győri Zsolt / Kalmár György: *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben* (2013)
3. Győri Zsolt: *Szerzők, filmek, kritikai-klinikai olvasatok* (2014)

**Előkészületben:**

4. *Nemi és etnikai terek viszonyai a magyar filmben* (2017)

