

Testek táguló keretben – térkonceptiók a modernista magyar filmben*

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

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 megítélésai 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.

¹ 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 képzeje 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 történeteiként 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) teremtetten 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 érdekli, hogyan teremti 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 teremti meg a narratív teret a narratív szabályai szerint. Természetesen felhasználja a valóság elemeit, tárgyait és az emberi érzékelés különféle tulajdonságait, de a lényeg tekintve a semmiből építi fel a filmkép perspektivikus rendjét és ezen keresztül a narratív terét. Központi szempont a ‘koherencia’, amennyiben a kamera teremtő munkájának ez a visszaigazolása: azáltal, hogy rögzít egyfajta térbejárási rendet, útvonalat, a végbement események – a narratív vonatkozásában – definiálják (újra) a teret. (120) Vagyis ennek a térnek az adott narratív 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 helylyé 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 film-térrel 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 mélységelesség eltűnésében ragadható meg.”* (Kovács 2005: 325) A modernista film által előidézett ‘elvont 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 elvont 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 homlokterébe a 2000-es évek elején kerülő 'testi fordulat' (lásd pl.: Marks 2000, Elsaesser–Hagener 2010) és a kognitív filmtudomány 'megtestesült 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) időszerűvé, 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 teremti 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

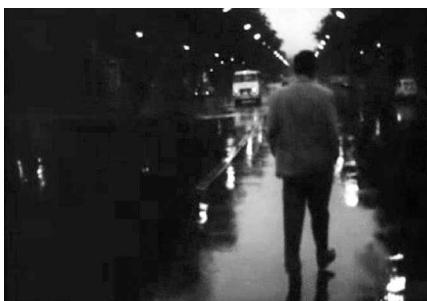
konstrukció legyen. A modernista magyar filmek jelen példái éppen azt mutathatják, hogy egyfelől a modernista regény karaktereihez hasonlóan itt is a szubjektivitás az egyik centrum, azonban a lokális intenzitás és az észlelő apparátus viszonya épp olyan fontos szerepet kap. Amennyiben a térnek mint 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 konténerről. 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 rejtje 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 mozgókép 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 homoksivatagra 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 dramaturgiailag 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, csöszserűen 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 felettese között kialakuló heves vita helyszíne a szűk és sötét lakókocsi-belső, melynek klausztrofób 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 fruszt-rált főhőst látjuk idegesen lövöldözni egy légguskával, 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.

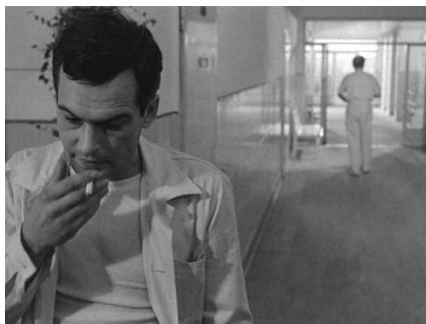


A filmben a kreativitás, az alkotókedv, a dinamizmus és a teremtőkészség mind a szabad, nyílt terekhez kapcsolódik. A pozitív tartalmak, mint barátság, összefogás, bizalom megjelenítése is javarészt külsőben történik. A város és vidék viszonylatában a város negatív, míg a vidék pozitív tartalmakkal telítődik a „fent” és „lent” verbális motivikát felülírva. A háború utáni Magyarország társadalmi-politikai viszonyainak fontos tükrre 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 *Öldös 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 kocszás 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 járkálnak 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 autópálya ezúttal az öntözéssel termékennyé 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 találhnánk az emberek és a dolgok számára. Nem űrben élünk (...) hanem viszonyegyüttesek 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.² 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 természetes módon olvadnak bele a filmi tér semlegességének illúziójába, míg az *Oldás és kötés*ben néha tényleg enigmatikusnak és zavarba ejtőnek tűnnek.

² 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 mozgatják 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 hatósági elszállításának felső beállításból mutatott nagytotálja, 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 kítakarás növeli, mely azt az érzést kelti, hogy egy megtestesült megfigyelő követi az eseményeket valamilyen eszközön keresztül.³



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)⁴

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 emblematikus 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

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

⁴ 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 teremtmény 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 gondolatkezdmények 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*. Ithaka, 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 Nicholas-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* (1st ed. 1971). London and New York: Routledge, 2005.